

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
Teorie a praxe divadelní tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**LIVING THEATRE: Inscenování  
revoluce na Festivalu v Avignonu**

MgA. Mgr. David Pizinger

Vedoucí práce: doc. Mgr. Daniela Jobertová, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Udělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2021



**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts  
Theory and Practice of Theatrical Art

**DOCTORAL THESIS**

**LIVING THEATRE: Performing  
a Revolution at the Avignon Festival**

MgA. Mgr. David Pizinger

Supervisor: doc. Mgr. Daniela Jobertová, Ph.D.

Opponent:

Date of defence:

Awarded academic title: Ph.D.

Prague 2021



### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

LIVING THEATRE: Inscenování revoluce na Festivalu v Avignonu

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

Praha, dne.....

podpis

**Poděkování:**

*Chci vyjádřit hluboký dík svojí rodině a všem přátelům, kteří mně přinesli inspiraci při psaní této práce. Především chci poděkovat svojí školitelce doc. Daniele Jobertové a dále ředitelce Maison Jean Vilar paní Lence Bokové. Chtěl bych poděkovat také panu S.d.Ch., který obohatil moje přemýšlení o divadle, dále panu Jaroslavu Tvrdoňovi, který zase obohatil moje přemýšlení o psaní o divadle. Chci vyjádřit hluboký díky všem hercům, kteří se mnou v době karantény zkoušeli online a poslouchali moje připomínky ovlivněné touto prací. Díky Kristýně Šimůnkové za čtení tohoto textu. Chtěl bych dále poděkovat doc. Janu Hyvnarovi a prof. Patrice Pavisovi za poskytnutí obtížně dostupné literatury, paní Céline Hersant z Théâtrothèque Gaston Baty za zprostředkování videozáznamů, pánům Jean-Pierre Hanovi a Vincentu Baudriller za setkání a důležité podněty. V neposlední řadě chci vyjádřit svůj dík panu Anthony Blakeovi, jemuž vděčím za zpřístupnění nových forem pohledu. Díky prof. Petru Oslzému za vypravení na cestu.*

**Abstrakt:**

V polovině 60. let odchází Living Theatre do Evropy, aby uskutečnil rozchod s americkou kulturou a šířil myšlenku anarchistické revoluce. Během pobytu v Evropě vytvoří Living Theatre několik inscenací, které zobrazí téma revoluce pomocí řady nových scénických postupů. Skutečný příspěvek k anarchistické revoluci zinscenuje Living Theatre v létě 1968 na Avignonském festivalu. Na festivalu se koná premiéra inscenace *Paradise NOW* a programu se představí dva starší projekty *Mysteries and Smaller Pieces* a *Antigone*. Každá z těchto tří inscenací obsahuje jiný princip proměny vnímání, který má vést diváky k novému, „revolučnímu“ způsobu jednání. Inscenace *Mysteries and Smaller Pieces* zaměřuje pozornost účastníků k aktivaci smyslů a prohloubení dojmu „slyšení“ skrze poslouchání, „vidění“ skrze dívání se, „cítění“ prostřednictvím tělesného vnímání. Inscenace *Antigone* zobrazuje pohyb

ajeho absenci, která se stává zdrojem *bytí, života asmyslu*. Inscenace *Paradise NOW* otevírá dveře zakoušení *přítomného času*, který vstupuje do reality scénického díla a naplňuje ji životem. Prostřednictvím nových scénických forem Living Theatre usiluje objevit nové formy vnímání, které umožní vytvořit podmínky pro anarchistickou revoluci. Pokusy promítnout revoluci ze scény do skutečnosti však vedou k dystopickým účinkům. Inscenování revoluce na druhou stranu otevírá účastníkům nové druhy dojmů, které by nebylo možné vyjádřit jinak a jinými prostředky.

**Klíčová slova:**

Living Theatre, inscenování revoluce, máj 68, Avignonský festival, *Paradise NOW*, *Mysteries and Smaller Pieces*, *Antigone*

**Abstract:**

Living Theatre left the U.S. in the mid-1960. to find new life in Europe and proselytize the idea of Anarchist revolution. Living Theatre developed a whole scale of means for staging a revolution during their stay in Europe. The real contribution to anarchist revolution was brought by Living Theatre on the occasion of the Avignon festival in summer 1968. There was an opening for the new performance *Paradise NOW* and Living Theatre presented two other projects *Mysteries and Smaller Pieces* and *Antigone*. Each of these performances contains another aspect of transforming the perception which was destined to revolutionize everyday life. *Mysteries and Smaller Pieces* brings the senses into focus, enforcing attention to sound and hearing through listening, vision through seeing, feeling through sensing. *Antigone* thematizes movement and its abstention in receptive passivity, which becomes the analogy of being, life and sense. *Paradise NOW* opens the doors for a new perception of time, which enters into the show and fills it with reality and life. Through these changes of perception Living Theatre aimed to prepare conditions for an anarchist revolution to come. The experiments of bringing the revolution into real life prove the dystopian results. On the other hand new means for performing a revolution opened new kinds of impressions for spectators as well for the actor, which otherwise would not be possible.

**Key words:**

Living Theatre, performing a revolution, May 68, Avignon Festival, *Paradise NOW*, *Mysteries and Smaller Pieces*, *Antigone*,





*Motto: Mýtus vzniká tam, kde je nedostatek informací (W. Loth: Der Mai 68 in Frankreich: Fast eine Revolution)*

*... Ale i mýtus je někdy dobrý.*

# Obsah

<b>Revoluce v umění</b>	<b>13</b>
Popis pramenů	15
<b>Lidové divadlo Jeana Vilara</b>	<b>20</b>
Oslava práce a zrod Avignonského festivalu	21
Realistický styl jako cesta ke skutečnosti	23
Cesty ven za diváky	27
Jak vyprodat divadlo?	30
Julian Beck a divadlo jako cesta z Domu otroctví	32
<b>Experimenty se svobodným divadlem</b>	<b>34</b>
„Mysteries and Smaller Pieces“	34
Otevřená forma jako sdělení	42
Revoluce v ulicích („Mai 68“)	45
Revoluce uvnitř divadla (Odéon)	53
<b>Antigone pro Avignon 68</b>	<b>62</b>
Přípravy na XXII. ročník Avignonského festivalu	62
Zrození Antigony (dveře k festivalu otevřené)	64
Popis inscenace „Antigone“ (1967, resp. 1981)	68
Antigone in Beograd (Sergej Machonin)	76
Inscenování revoluce	77
<b>Program pro Avignonský festival 1968</b>	<b>80</b>
Stávka umělců a Living Theatre	80
Maurice Béjart: „Messe pour le temps présent“	83
Otázka proč hrát anebo nehrát Antigonu	87
Hledání přítomného času (NOW)	89
Násilí a supermarket kultury	94

<b>Inscenace Paradise NOW</b>	<b>98</b>
Tématika duchovního výstupu	98
Pohledy do nitra „Paradise NOW“	107
Odchod z festivalu	135
<b>Cesta do Ameriky</b>	<b>139</b>
<b>Cesta ke Stromu života?</b>	<b>146</b>
<b>Prameny</b>	<b>148</b>

## Revoluce v umění

V roce 2005 se sešli u jednoho stolu tři muži. Jean-Pierre Han, prezident svazu kritiků (*Syndicat professionnel de la critique de théâtre, musique, danse*), Georges Banu, oficiální akademik Avignonského festivalu a přednášející na Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, a Régis Debray, konzervativní intelektuál katolické orientace, dříve revolucionář a přítel Che Guevary, se kterým vyjel šířit myšlenku revoluce do bolivijské džungle, odkud málem nevyšel živý<sup>1</sup>.

Schůzce tří mužů u stolu předcházela skandál v Avignonu, který byl některými účastníky označován jako revoluce v umění, jinými jako marketingový podvod. V létě 2005 se na Avignonském festivalu odehrála velká změna v dramaturgii, jež předznamenala nástup performativní estetiky a postdramatických forem divadla. Vedení festivalu se rok před tím ujala dvojice schopných manažerů Vincent Baudriller a Hortense Archambault, kteří se rozhodli udělat z Avignonského festivalu místo provokací, jež přináší nový vzduch a mění tvář současné scénické tvorby „na velkých scénách“. Jedním z cílů této dramaturgie bylo uvést současnou avantgardu do velkých divadelních domů skrze festival s vysokým kulturním statutem. Hlavním hostem festivalu byl vlámský režisér, autor dramatických textů, scénograf a vizuální umělec Jan Fabre, který představil na festivalu tři ze svých násilných a dekadentních inscenací – taneční sólo nazvané *Quando l'uomo principale e una donna* (2004), o proměnách pohlaví s performerkou Lisbeth Gruwez, která se nahá klouže po scéně zalité olejem, a dále dva velké projekty o tělesných šťávách, inscenaci *Je suis sang* (2001) o krvi, a *Histoire des larmes* (2005) o slzách. V Papežském paláci uspořádá Jan Fabre velkou výstavu své provokativní výtvarné tvorby. O tři roky později pozve Jana Fabre pařížské musée du Louvre, pro které vlámský umělec vytvoří velký výstavní projekt nazvaný *l'Ange de la métamorphose*. Fabre umístí v Louvre svá díla mezi historické sbírky umění a doprostřed jedné ze síní složí na hromadu těžké kamenné náhrobky se jmény mrtvých umělců. Sám sebe umístí na „náhrobky mrtvých umělců“ jako obřího červa s lidskou hlavou nesoucí jeho tvář. Takto sám sebe

1 O schůzce a jejích důsledcích v podobě sepsání knihy řekl autorovi Jean-Pierre Han během osobního setkání 24. listopadu 2018 v pařížské kavárně Bords de Seine.

stylizuje a tímto způsobem uchopí Jan Fabre také dramaturgii Festivalu v Avignonu, který je v roce 2005 otevřený dekadentní sexualitě, zániku a autoreferenční (narcistní) umělecké sebestylizaci v nejrůznějších podobách. K této hostině upířů sezve Jan Fabre celou řadu podobně smýšlejících umělců z celého světa včetně Mariny Abramović, Romea Castellucciho nebo Thomase Ostermeiera, aby naplnili program jedné z nejprestižnějších divadelních přehlídek světa postmoderním scénickým uměním.

*Během schůzky u stolu na sebe Jean-Pierre Han a Georges Banu křičeli, zatímco revolucionář Régis Debray tiše naslouchal a za celou dobu neřekl jediné slovo.*

Vášnivé debaty o nové podobě festivalu probíhají od léta až do konce roku 2005. Jde o veřejné peníze. Do diskuse se postupně zapojují umělci všech generací. Staří avignonští revolucionáři z roku 1968, jako např. André Benedetto, podporují festival, jiní revolucionáři z téhož období, jako např. Gérard Gelas, proti festivalu protestují. Do diskuze promlouvají média, v novinách a časopisech vyjde necelých 1500 článků, které se věnují festivalu, a události v Avignonu sleduje televize. O festival se začínají zajímat lidé, kteří se o divadlo nezajímají a vůbec mu nerozumí. Do debaty vstupují významní politici a festival je nakonec „zachráněný“. Zvítězí ideologie. Moderní, avantgardní umění je zrcadlem moderního dynamického myšlení, moderní doby a pokroku vůbec, inovativní formy divadla jsou obrazem inovací. Starý kontinent, který už dávno nestíhá tempo světového průmyslu, chce být na špici alespoň v novinkách. A ve chvíli, kdy zahraniční média postřehnou, že v Avignonu se po dlouhé době zase něco děje, budou mít Archambault a Baudriller na dalších deset let vyhráno.

Régis Debray, který seděl celou dobu potichu, nakonec napíše velmi jedovatou knihu, kterou v říjnu 2005 vydá nakladatelství Flammarion pod banálním názvem *Sur le pont d'Avignon*<sup>2</sup>. Debray odsoudí banalitu festivalu, hloupost postmoderní masky umělce, a marketingovou vyprázdněnost pojmu revoluce v umění. Zrod postmoderního umění spojí s nástupem rafinovaného konzumu a v další útlé knize nazvané *Mai 68: Une contre-révolution réussie*<sup>3</sup>, označí za počátek postmoderní doby a jejího umění květen 1968, který dodá neoliberálnímu kapitalismu mýtus počátku a myšlenkový náboj. Revoluce v postmoderním divadle má své kořeny v revolucích

2 Régis Debray. *Sur le pont d'Avignon*. Flammarion, 2005.

3 Régis Debray. *Mai 68: Une contre-révolution réussie*. Fayard - Mille et Une Nuits, 2008.

roku 1968. Základní trajektorie je vyznačena a není z ní úniku. Postmoderní divadlo ve Francii voní kouřem hořících popelnic v pařížských ulicích.

Debrayova kniha spustí lavinu debat a diskuzí. Záhy vychází další kniha, kterou pod názvem *Le Cas Avignonu*<sup>4</sup> připraví k vydání Georges Banu a Bruno Tackels. Jeden drobný příspěvek v knize byl původně otištěný v časopisu Charlie Hebdo. Karikaturista Philippe Val napíše „naše stará země nemiluje děti, sní o tom, že je šoupage do internátu“. Val, zastřelený při útoku teroristů na redakci humoristického plátku, velkoryse pojmenuje celý problém s moderním uměním takto: „Divadlo si právě začíná osvojovat nový jazyk. Tomu divadlu přeskakuje hlas, protože je zatím dítětem. Jako děti projevuje rysy geniality, blábolí, vykládá nesmysly a podléhá iluzím.“<sup>5</sup> Tento popis lze uplatnit i na téma předkládané práce.

## Popis pramenů

Práce se zabývá tvorbou americké skupiny Living Theatre, která byla uvedena na Festivalu v Avignonu v roce 1968. Hlavním tématem je legendami opředený projekt *Paradise NOW*, kterým soubor Living Theatre vytvořil paralelu revoluce v Pařížských ulicích a zároveň položil budoucnosti otázku, co je revoluce v umění. *Paradise NOW* patří do myšlenkového rámce *Performance studies* Richarda Schechnera. Smyslem práce je však pokus udělat *krok před* tento rámec a podívat se, z jaké konstelace myšlenek a obrazů se napájela specifická estetika Living Theatre v Evropě. Tato práce je hledáním určité konstelace prvků, které byly ve své době nové a mohou být aktuální a zajímavé také dnes. Je to pokus pojmenovat, v čem spočívala původní novost projektu *Paradise NOW*, stejně jako dvou starších evropských inscenací, *Antigone* a *Mysteries and Smaller Pieces*, které byly v roce 1968 uvedeny na festivalu v Avignonu. V obecnější rovině je smyslem této práce snaha uchopit pojmy „revoluce v umění“ a „inscenování revoluce“ jako dva rozdílné koncepty, které se rodí z jediné mentální krajiny, ale míří opačnými směry při zobrazování skutečnosti. První pojem *revoluce v umění* se vztahuje k tomu, co nového nové formy divadla přinášejí. Druhý pojem *inscenování revoluce* popisuje konkrétní formy a umělecké strategie, které soubor Living Theatre používal k dosažení dopředu vymezených cílů.

4 Georges Banu – Bruno Tackels (edd.). *Le cas Avignon 2005*. Barcelona: Éditions l'Entretemps, 2005.

Pro poznání povahy pojmu *revoluce v umění* je nezbytné pochopit kontext, ve kterém se objeví, a vůči kterému se vymezuje. V případě inscenace *Paradise NOW* je to dvojí kontext událostí v Paříži a kontext Avignonského festivalu. Základní prameny pro studium historie Avignonského festivalu se nachází v archivu Maison Jean Vilar v Avignonu. Historie Avignonského festivalu sahá až do roku 1947, avšak pro účely této práce byly využity jen některé prameny z archivního fondu, označeného jako FONDS JEAN VILAR 4-JV, z druhé poloviny 60. let. Šlo hlavně o korespondenci Vilarovy administrativy, dopisy s Julianem Beckem a Judith Malinovou, dále se jedná o výstřižky z denního tisku a podklady k projektu *Paradise NOW*, obsahující explikace k připravované inscenaci a přehledové informace o starších projektech Living Theatre.

Starší vrstvy fondu obsahují unikátní dokumenty o působení Jeana Vilara, jeho vlastní režijní přípravy, originály scénářů s poznámkami, náčrtky scénografie, časové diagramy inscenací a osobní korespondenci s řadou významných osobností. Součástí archivu je také knihovna s videotékou, která obsahuje publikaci *Les Grandes heures du TNP. Édition Spéciale Limitée*<sup>5</sup>, doplněnou sérií kompaktních disků s audiovizuálními záznamy několika Vilarových režii, v nichž sám účinkoval. Nahrávka obsahuje také záběry Jeana Vilara při vedení herců v průběhu divadelní zkoušky. Základní pramen pro tuto práci představují dále vlastní texty Jeana Vilara, deníkové záznamy z počátku padesátých let, které vyšly pod názvem *Mémento: du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*<sup>6</sup>, a soubor Vilarových úvah a reflexí o divadle s přesahem do oblasti kulturní politiky, vydaný pod názvem *Le théâtre, service public*<sup>7</sup>. Obě publikace vydalo nakladatelství Gallimard. V nakladatelství Gallimard vyšla rovněž jediná odborná monografie o Avignonském festivalu pod názvem *Histoire du Festival d'Avignon*.<sup>8</sup>

Květnovou revoluci v Paříži roku 1968 detailně popisuje monografie Wilfrieda Lotha nazvaná *Der Mai 68 in Frankreich. Fast eine Revolution*.<sup>9</sup> Loth ve své práci využívá velké množství dat a údajů z denního tisku. Události spojené s Avignonským

5 *Les Grandes heures du TNP. Édition Spéciale Limitée. Compilation.* Rym Musique 2005. Kompilace obsahuje knihu, 5 CD, 2 DVD s videozáznamy.

6 Jean Vilar. *Mémento: du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*, Armand Delcampe (ed.), Gallimard, 1981.

7 Jean Vilar. *Le théâtre, service public*, Gallimard, 1975.

8 Antoine de Baecque – Emanuelle Loyer: *Histoire du Festival d'Avignon*. Gallimard: Bona (2007) 2016.

9 Wilfried Loth. *Der Mai 68 in Frankreich. Fast eine Revolution*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2018.



festivalem v roce 1968 mapuje Emeline Jouve v knize rozhovorů s účastníky festivalu, nazvané *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*<sup>10</sup>.

Řada pramenů, které byly využity při popisu událostí od jara do podzimu 1968, je uložena v elektronických formátech umožňujících vzdálený přístup. Jedná se především o rozsáhlé elektronické archivy periodik jako *Le Monde* a *New York Times*. Pro účely této práce byly využity také elektronické zdroje, volně přístupné knihy v on-line knihovně *Archive.org*<sup>11</sup> a odborné články umístěné na platformě *Academia.edu*.<sup>12</sup>

Jádro předložené práce tvoří hermeneutické popisy tří inscenací Living Theatre, *Paradise NOW*, *Mysteries and Smaller Pieces* a *Antigone*, které byly uvedené na Avignonském festivalu v roce 1968.

Popisy inscenací vycházejí vždy nejméně ze tří zdrojů. Inscenaci *Mysteries and Smaller Pieces*, stejně jako *Antigone* detailně popisuje Pierre Biner v knize *Le Living Theatre*<sup>13</sup>. Binerova kniha vyšla poprvé v roce 1968. Druhé vydání knihy, ze kterého vycházejí použité citace, vyšlo o rok později, a bylo rozšířené o detailní popis inscenace *Paradise NOW*. Pierre Biner popisuje inscenace zevnitř, na základě řady představení a díky známosti se členy Living Theatre. Biner se zúčastnil velkého turné po Spojených státech a cestoval v jedné dodávce s Julianem Beckem a Judith Malinovou. Binerův pohled na věc je zaujatý, přesto zůstává akademicky věcný a do svého psaní vnáší originální filozofické perspektivy ovlivněné znalostí křesťanské teologie.

Trojici avignonských inscenací Living Theatre detailně popisuje také Stéphanette Vendeville, která uvádí řadu zákulisních detailů v knize *Le Living Theatre: De la toile à la scène 1945-1985*<sup>14</sup>. Perspektivu amerického turné, rozšiřující pohled na trojici inscenací o nový kontext, vnáší Renfreu Neff, americká novinářka a spisovatelka, která sepsala svoje zážitky z amerického turné na přelomu let 1968 a 1969 v knize *The Living Theatre/USA*<sup>15</sup>. Části inscenace *Mysteries and Smaller Pieces* jsou přístupné na kanálu YouTube<sup>16</sup>.

10 Émeline Jouve (ed.), *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*. Montpellier: Deuxième époque, 2018.

11 [Internet Archive: About IA](#) (navštíveno 25. září 2021)

12 <https://www.academia.edu/> (navštíveno 25. září 2021)

13 Pierre Biner. *Le Living Theatre*. Deuxième édition, La Cité, (1968) 1969.

14 Stéphanette Vendeville. *Le Living Theatre: De la toile à la scène 1945-1985 (Univers théâtral)*, Paris: L'Harmattan, 2007.

15 Renfreu Neff. *The Living Theatre/USA*. Indianapolis – Kansas City – New York: The Bobbs Merrill, 1970.

16 [The Living Theatre: Mysteries and Smaller Pieces - YouTube](#) (aktualizace 25. září 2021)

Na YouTube je vložený také kompletní záznam představení *Antigone*<sup>17</sup>, pořízený na počátku 80. let v Itálii<sup>18</sup>.

Přelomovou inscenací *Paradise NOW* popsali Julian Beck a Judith Malinová v knize *Paradise NOW: Collective creation of The Living Theatre*<sup>19</sup>. Velké množství audiovizuálního materiálu s fragmenty inscenace *Paradise NOW* je uloženo v univerzitní knihovně Théâtrothèque Gaston Baty v Institut d'Etudes Théâtrales na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

V českém kontextu vyšla o Living Theatre jediná kniha, kterou z různých zdrojů sestavili Petr Oslzlý s Jaroslavem Kořánem. Kniha byla vydána Jazzovou sekci v řadě Jazz Petit v roce 1982<sup>20</sup>. V textu práce jsou použity některé pasáže z tohoto překladu<sup>21</sup>.

Julian Beck vydal v roce 1971 knihu meditací o divadle *The Life of Theatre*.<sup>22</sup> Judith Malinová publikovala o rok později svoji knihu *The Enormous Despair*<sup>23</sup>.

Syntetickou monografii o Living Theatre představuje kniha Johna Tytella *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*<sup>24</sup>, kterou vydalo nakladatelství Methuen v Londýně. Tytelova kniha obsahuje další užitečné odkazy na literaturu o Living Theatre.

Richard Schechner zmiňuje *Paradise NOW* v textech, které poslouží pro slovenské vydání knihy *Performancia: teórie, praktiky, rituály*.<sup>25</sup>

Přemýšlení o souboru Living Theatre a jeho inscenacích vychází z myšlenkového rámce fenomenologické literatury. Úvahy o různých formách odvíjení a vnímání času divadelního představení jsou ovlivněny myšlenkami Martina Heideggera v knize *Bytí*

17 [Antigone Brecht Living Theatre - YouTube](#) (aktualizace 25. září 2021)

18 V diskusi pod videem je několik zajímavých komentářů. Christian Vollmer v jednom z nich píše, že byl přítomna scéně jako herec, představení se podle jeho svědectví odehrálo v únoru 1980 v italském Bari. Záznam pořídila italská státní televize.

19 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW: Collective creation of The Living Theatre*. New York: Vintage Books, 1971. Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW: Création collective du Living Theatre*. Paris: L'Harmattan, 2019. Text vychází z anglické a francouzské verze knihy. Podoba názvu za dvojtečkou odkazuje buď k anglické nebo francouzské verzi knihy.

20 Jaroslav Kořán – Petr Oslzlý (edd.), *Living Theatre*, Jazz Petit č. 15, Jazzová sekce 1982.

21 Jedná se především o texty Beckových meditací, které byly převzaty a přeloženy z knihy Juliana Becka *The life of Theatre*, a dále pasáž pojednávající o obsazení Odéonu. Překlady jednotlivých částí popisu inscenací jsou původní.

22 Julian Beck. *La vie du théâtre*, Gallimard, 1978. Původní anglická verze je pro případné zájemce dohledatelná on-line.

23 Judith Malina. *The Enormous Despair*. New York: Random House, 1972. (vloženo do archivu: 2021-01-19 13:03:07) <https://archive.org/details/enormousdespair0000mali/page/4/mode/2up>

24 John Tytell. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. London: Methuen Drama, 1997.

25 Richard Schechner. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.

a čas<sup>26</sup> a dále málo známou knihou britského historika vědy a mystického filozofa Anthonyho Blakea *Seminar on Time*<sup>27</sup>. Myšlenky Jana Patočky a jeho obraz tří pohybů existence nabídl představu o umění v kontextu „práce“. Používání pojmů „existence“ a „esence“ ve vztahu k různým formám dění na scéně vychází v rámci této práce z pojmového aparátu *The Dramatic Universe*<sup>28</sup>, díla britského filozofa a matematika Johna G. Bennetta. Velké syntetické dílo Johna Bennetta ovlivnil ruský mystik a učitel G. I. Gurdžijev, který inspiroval režiséra Petera Brooka a řadu dalších umělců též generace.

Dalším z neortodoxních myšlenkových proudů a pramenů, které se vepsaly do struktury předkládané práce, je filmové dílo Karla Vachka a jeho kniha *Teorie hmoty*<sup>29</sup>, která stojí na myšlence, že každý skutečný tvůrce potřebuje pro sebe stvořit jakousi teorii všeho, pomocí níž rozumí světu, interpretuje svoji tvorbu a čte díla ostatních. Cesta k této teorii začíná u sebe, sledováním toho, co se v člověku děje v přítomnosti uměleckého díla. Objev „vnitřní perspektivy“, který souvisí se smyslem a sdělením inscenace *Paradise NOW*, podnítila kniha významného súfijského mystika a učitele Hasana Lutfiho Shushuda *Masters of Wisdom of Central Asia*<sup>30</sup>.

David Bohm v úvodu knihy *Wholeness and the Implicate Order*<sup>31</sup> předkládá myšlenku o významu slova „teorie“, jehož řecký původ odkazuje k významu slova „dívat se“, které se nachází i v kořeni slova „divadlo“. Této definice slova „teorie“ se drží i následující práce. Účelem této práce není vytvořit teorii, která by byla oddělena od toho, kdo je jejím nositelem, od toho, kdo se dívá. Jedná se tedy spíše o pokus propracovat vlastní úhel pohledu a nabídnout čtenářům konzistentní přístup k výkladu performativní tvorby, která vyrůstá z atmosféry konce 60. let.

Prizmatem, jež má tuto perspektivu umožnit, je tvorba Living Theatre v kontextu Avignonského festivalu a inscenace *Paradise NOW*.

26 Martin Heidegger - Miroslav Petříček. *Bytí a čas*. Třetí, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2018.

27 Anthony Blake. *Seminar on Time*. Claymont Communications, U.S. 1982.

28 John G. Bennett. *The Dramatic Universe*. 1st ed. London: Hodder and Stoughton, 1956-1966. 3 sv.

29 Karel Vachek. *Teorie hmoty: o vnitřním smíchu, rozdvojení mysli a středovém osudu*. Praha: Herrmann & synové, 2004.

30 Hasan Lutfi Shushud. *Masters of Wisdom of Central Asia. Teachings from the Sufi Path of Liberation*. Inner Traditions: Rochester - Vermont - Toronto (1958, 1983) 2014.

31 David Bohm. *Wholeness and the Implicate Order*. London: Routledge Classic, 2006. ISBN 0-415-28979-3.

## Lidové divadlo Jeana Vilara

Festival v Avignonu probíhal ještě v roce 1965 v duchu velkých inscenací, které v padesátých letech režíroval Jean Vilar na scéně Théâtre National Populaire (TNP). Vilar přišel do Avignonu s myšlenkou lidového divadla, jež definovalo uměleckou hodnotu ve spojení s realistickým inscenačním stylem a vyznačovalo se deklarovanou sociální a politickou funkcí. Moderní koncept lidového divadla byl časově spojený s poválečnou érou ve Francii a s myšlenkou obnovy země prostřednictvím kultury a umění. Vilar byl synem moderny a křesťanským socialistou.

Myšlenky socialismu vedly koncem 19. století, na počátku moderní doby, k vytvoření nových úhlů pohledu, nových perspektiv umožňujících vidět a pojmout to, co se nachází v umění, prostřednictvím toho, co se nachází vně umění, v oblasti sociální a politické. Nové umění se napájelo ze skutečnosti a otevíralo nové pohledy na svět venku, stejně jako na svět uvnitř uměleckých institucí.

Tím novým, co přicházelo do umění, byly nové skupiny diváků a jejich témata. Nová témata naznačila také řadu nových cest a postupů, které vycházely z realistického zobrazení skutečnosti. Objevuje se jistá podobnost mezi nástupem moderny a postmoderny. V obou případech je řeč o revoluci a v obou případech se zkoumá, jaké sociální důsledky má umění. Ti, kteří mají dost síly a nové téma zdvihnou a vysloví, najdou skrze vyslovené téma nový jazyk k vyjádření sebe sama. V případě Living Theatre je v květnu 1968 tématem obraz revoluce a transformace sil, zatímco v období po válce je okruh Vilarových témat modelovaný otázkou společenské spravedlnosti.

V obou případech se prostřednictvím umění prosazuje nové sociální paradigma. V padesátých letech se díky Vilarovi a řadě dalších hlasatelů a vyznavačů „umění pro lid“ stává téma chudých, slabých a téma práce a uzavřených společenských vrstev součástí hlavního proudu. Stává se něčím, co se ví, o čem se hovoří, co přechází do každodennosti, a stává se politickým tématem. Poté, co se nové téma opakovaně vysloví na scéně, poté, co se určitá témata začlení a stanou se součástí mainstreamu, mění umělecká tvorba společenské paradigma. Ale ve chvíli, kdy je společenské a umělecké paradigma změněné, stává se pro umění překážkou, protože je ho všude plno, přestává být klíčem k tomu, co není vidět, co není zřejmé, přestává ukazovat jinou možnost, a s tím i to, co *nemusí* být.

## Oslava práce a zrod Avignonského festivalu

Historie festivalu v Avignonu začíná koncem roku 1946. Jean Vilar dostane nabídku účasti na festivalu moderního umění v Avignonu, který hostí za války zakázané autory, špičky soudobé malby. Výstava byla umístěna v gotickém Paláci papežů (Palais des Papes), a z toho vyplývalo, že by se divadlo mělo hrát na jeho rozlehlém dvoře. Vilar se vypravil do Avignonu se scénografem Leonem Gischiou, aby si palác se dvorem prohlédli. První dojem nebyl dobrý.

„Když sem poprvé vstoupíme, je dvůr beztvary... ne kvůli zdem, ale kvůli slunci. Technicky není možné hrát tu divadlo. A prostor je nešťastný také proto, že je zde tolik cítit historie. Historie je tu tolik přítomná.“<sup>32</sup> Jean Vilar si s Leonem Gischiou lehli na zem mezi kameny a vyčkávali, co se bude dít. „Dlouho jsme tak leželi a nakonec... nás ten palác... ten... dvůr přijal“<sup>33</sup>.

Bylo rozhodnuto. Podmínky, ve kterých festival vznikal, však byly velmi tvrdé. Navzdory podpoře z nejrůznějších míst festival začíná téměř bez peněz. První ročníky proběhly jen díky práci dobrovolníků, vojska a podpoře bývalých odbojářů a komunistů. Herci cestovali do Avignonu vlakem 3. třídy a bydleli, kde se dalo. Zkoušky začínaly ve 4 hodiny ráno, protože v 11 hodin bylo už nesnesitelné vedro. Celý den chodili zabalení do svetrů, aby se chránili před sluncem, větrem a světem okolo. Vilar mluví o smrtelné únavě, „všem se podlamovala kolena“<sup>34</sup>. Budo-  
vatelský zápal prvních ročníků festivalu byl spojený s euforií konce války, obnovení svobody a života<sup>35</sup>. Mýtus festivalu se tak zrodil z myšlenky práce. *Umění je vydobyté na úkor přírody, nedostatku peněz a času.*

Ve slavných inscenacích z padesátých let se v Avignonu objevili tehdy známí herci z Comédie-Française, Alain Cuny, Silvia Monfort, Germain Montero, Béatrix Dussane, vedle v té době téměř neznámých hereček jako Jeanne Moreau a Maria Casares. Vilarovi velcí herci pracovali jako elektrikáři, stavěči dekorací, vyráběči kostýmů a scénografie, kteří v jakémsi horečnatém spěchu dělali všechno, co se zrovna dělat dalo. Styl práce na divadle odpovídal politickému smýšlení Jeana Vilara, který chtěl,

32 Antoine de Baecque – Emmanuelle Loyer. *Histoire du Festival d Avignon*. Gallimard, 2016, s. 38.

33 U poslední věty se nepovedlo najít zdroj citace. Zůstala v textu, protože koresponduje s Vilarovým sklonem k mysticismu.

34 Antoine de Baecque – Emmanuelle Loyer. *Histoire du Festival d Avignon*. Gallimard, 2016, s. 40.

35 *Ibid.*

aby jeho divadlo fungovalo jako výrobní podnik, ve kterém si mají všichni „být rovni v práci“. V roce 1951 získal Vilar ke spolupráci herce Gérarda Philipa, který do Vila-rova divadla TNP přivedl masy lidových diváků a udělal mýtus velkého umění pro lid skutečností.

Významnou podporu získal festival hlavně u avignonských komunistů, bývalých odbojářů, kteří drželi moc na radnici. Avignonský festival neměl až do 80. let právní status, takže byl za festival odpovědný starosta, a v roce 1968 měl být festival nejen uměleckou přehlídkou, ale také cestou k získání vzdělanějších a liberálních voličů. Francouzští komunisté byli od začátku 30. let propagátory kultury, oprostili se od témat dělnické třídy a třídního boje, obrátili pozornost k boji proti fašismu a k obecně humanistickým tématům<sup>36</sup>. Umělecká avantgarda ve Francii bývá tradičně spojovaná s levicovým politickým názorem.

Klíčovou postavou festivalu byl komunista Paul Puaux, učitel a bývalý odbojář, který od roku 1966 zastupoval Jeana Vilara a po jeho smrti v 1971 převzal řízení festivalu. Další klíčovou postavou začátků festivalu byl dr. Pons, starosta Avignonu, odbojář a komunist, který chtěl mít z festivalu atrakci pro „lepší turisty“, myslel při tom „na Orange“, kde v antickém amfiteátru od 19. století probíhaly operní festivaly pod širým nebem.

Festival by zřejmě nevznikl bez podpory pravicových gaullistů, na něž zapůsobilo charisma André Malrauxa, který zařadil Avignonský festival do svých plánů na obnovu poválečné Francie prostřednictvím politiky kulturní decentralizace. Kultura se měla stát nástrojem k nastolení jednoty státu. Francie byla rozvrácená, polovina země formálně kolaborovala s nacisty, tisíce lidí po válce zemřely v důsledků různých vyřizování účtů.

36 Vincent Dubois. Lowbrow culture and French cultural policy: the socio-political logics of a changing and paradoxical relationship. *International Journal of Cultural Policy*. Vol. 17, No. 4, September 2011, 394–404. s. 398. „Briefly, left-wing cultural populism has always failed in French cultural policies, for diverse reasons. In the mid-1930s, the Communist Party quickly abandoned the implementation of the class struggle model in favour of the promotion of humanism and national cultural heritage opposed to fascism (Péru 1991, Ory 1994). Workerism did not totally disappear, but there was not much social realism in France and communist cultural policies implemented by the Party and municipalities have followed the classical pattern of providing high culture to the people rather than replacing high culture by working class culture.“

## Realistický styl jako cesta ke skutečnosti

Jak vypadaly Vilarovy režie z těch let a jeho způsob hraní? Jean Vilar byl „především neobyčejný herec... a velký šéf“, píše Bernard Dort<sup>37</sup>, a proto byla základem jeho režie práce s hercem.

V postavách, které vytvářel nebo ukazoval na scéně nebylo „*nic naturalistické-ho, žádná sentimentalita ani psychologizování!*“ Vilarův scénický jazyk měl blízko k Atelieru Charlese Dullina a ke Starému holubníku Jacquesa Copeaua (Théâtre du Vieux-Colombier), vzdáleněji se inspiroval také idejemi André Antoina.

Jean Vilar vytvářel průhledy tichem do vnitřního života postav, ticho uprostřed dění se mělo stát znakem odhalujícím přítomnost skutečnosti a výrazem její *pravdy*<sup>38</sup>. Ticho na scéně je prosté, vyjadřuje odpor k hlučným hereckým manýrám sólistů z Comédie-Française, stejně jako nechuť k umělému dekoru. Živé tělo herce bylo vržené do fyzického prostoru. Hra herců stejně jako hmota na scéně měla být skutečná, prostor čistý a otevřený, aby umožnil zachytit křehkou realitu slov a obrazů. Vilarovo divadlo na scéně Paláce papežů mělo mít ceremoniální, liturgický účinek, který prohlubovalo jednoduché, efektní svícení, rozehrávající tance stínů na kameni a vlající praporece ve dvoraně gotického paláce<sup>39</sup>.

Ve slavných inscenacích z padesátých let vystupoval Jean Vilar jako režisér i jako herec. Jeho inscenační styl nejde tak docela oddělit od způsobu, kterým přistupoval ke svým postavám. Jednou z úspěšných rolí v inscenaci, kterou Jean Vilar sám režíroval, a jejíž podoba se zachovala na filmovém záznamu, byla počátkem 50. let role Harpagona z Moliérova *Lakomce* (l'Avare 1952)<sup>40</sup>.

S odstupem času, a zpoza zrcadla černobílého záznamu, vyniká práce s prostorem a způsob jeho pojednání hereckou akcí. Scénický prostor ve Vilarově režii

37 „Vilar a été un acteur exceptionnel.“ Debeuvas, Sonia – Delcampe – Armand – Dort, Bernard – Roy, Claude. *Jean Vilar. Théâtre et utopie*, Colloque international, Venice 16-17 novembre 1985, Cahiers théâtre Louvain 56, 57, Louvain-la-Neuve, 1986. s. 33.

38 Melly Puaux – Paul Puaux – Claude Mossé. *L'Aventure du théâtre populaire. d'Epidaure à Avignon*. Monaco: Éditions du Rocher, 1996. s. 170. Autoři knihy uvádějí na tomto místě Vilarovy scénické postupy do souvislosti s tvorbou André Antoina.

39 Régis Debray vzpomíná o padesát let později: „*on ressentait le vertige d'un air soudain purifié, et chaque soirée nous laissai un goût de terre, de ciel et d'histoire. Trompettes, flambeaux, oriflammes, tambours : le styl TNP s'ouvrait dans la nuit, à l'air libre, comme une fleur japonaise...*“ Régis Debray. *Sur le pont d'Avignon*. Flammarion, 2005, s. 18.

40 *Les Grandes heures du TNP. Édition Spéciale Limitée. Compilation*. Rym Musique 2005. Kompilace obsahuje knihy, 5 CD, 2 DVD s videozáznamy. Réžie: Jean Vilar; hudba Maurice Jarre; scéna & kostýmy Léon Gischia; hraje soubor Théâtre national populaire; Jean Vilar (Harpagon), Jean Négroni (Cléante), Lucienne Le Marchand (Frosine)...[atd.]



je kompaktní, sevřený a členitý, plný segmentů, schodů, dveří a praktikáblů, které umožňovaly rozehrávat mizanscénu v *akcích*. Scénografie byla složena z reálných objektů, vytvářejících prostor pro rozvržení hry do množství realistických detailů. Zákoutí a plošiny, stolečky a ozdobné sloupky skýtaly možnost rozehrávat hustou síť drobných situací, které se rozvíjejí samostatně i prostřednictvím paralelních plánů, mezi nimiž Vilar přeskakoval v rychlém střihu s momentem překvapení.

Vilar jako režisér vytváří na scéně řadu překážek vyžadujících různorodé akce a formy pohybu, které umožňují rozvinout bohatou hru konvencí a nabízejí rozmanité možnosti jednání „ve skutečném prostoru“. Pohyb rytmizovaný uspořádáním prostoru vnáší do hry pocit *skutečnosti*. Členitý prostor je fyzický a objektivní, je to „skutečnost“ a současně je „hřištěm“ imaginace, kde se hraje podle různých pravidel. Konflikt pravidel a nepřiměřenost akcí se stává zdrojem komičnosti situací, která vyjevuje pravdu postav. Pravda vykukuje zpoza slov prostřednictvím nepřiměřených tělesných projevů, gest a mimoděčných jednání.

Ze záznamu inscenace je vidět, že se Jean Vilar v roli Harpagona pohybuje obratně a lehce, rychle střídá emocionální polohy, je roztomilý a podivně odporný. Vilarova hra je plná zvrátů, plastických gest a expresivních výrazů. Zůstává při tom „plně ve službách skutečnosti“ toho, co je divák v polovině padesátých let zvyklý vídat na filmovém plátně. Harpagon je z detailů vystavěný obraz násilnické, bizarní kreatury, která je však také dojemná, protože působí autenticky. Vyjadřuje nepravděpodobnou kombinaci každodenních detailů, odpozorovaných ze skutečnosti. Harpagon není mýtická figura, ale monstrum každodennosti.

Jean Vilar sám sebe označoval za „režiséra z nutnosti“, cítil se jako herec a úspěšnost jeho divadla závisela na dobrých hercích. Největší hvězdou Vilarova souboru byl Gérard Philipe, který odehrál na Avignonském festivalu čtyři velké role, Prince Homburského (*Le prince de Hombourg* 1951), Lorenzaccia (*Lorenzaccio* 1952), Richarda II. (*La tragédie du roi Richard II* – premiéra proběhla roku 1953 s Jeanem Vilarem v titulní roli, Gérard Philipe převzal Richarda v roce 1954), a poslední velkou rolí byl Ruy Blas (1954).

Vilar si po premiéře *Ruy Blas* poznamenal, že Gérard Philipe „hrál jakoby napůl a napůl ukazoval. Nezdálo se, že by někdy hledal emoce (...) hrál poslušen hlubokého zpěvu básně, aniž by se jím dal někdy strhnout a ztratil při tom sám sebe. Neustále osvětlující, ukazující myšlenku, nebo téma toho kterého verše, beze spěchu, bez falešných efektů (ó díky), zachovávající tak – věděl to? – nenucený styl básníka, který



odlétá a vrací se zpět ke skutečnostem.“<sup>41</sup> Po uvedení *Ruy Blas* řekl Philippe Vilarovi, že s ním už nic dalšího dělat nebude.

Vztah mezi velkým hercem a režisérem, který byl také herec, nebyl jednoduchý. Philippe Vilara nejdřív odmítl, pak viděl jeho režie, a nabídku přijal. Byl to však Gérard Philippe, kdo rozhodoval, že bude hrát u Vilara a ne naopak. Jean Vilar musel zkousnout ponížení, když kvůli provozu předával svoji postavu Richarda II. Philipovi. V denících Vilar popisuje pocity obdivu spojené s pocitem zmaru a potupy. Philippe uměl celý text od první zkoušky a s sebou přinesl i vlastní výklad, který byl dost odlišný od Vilarova. Philippe na scénu přivádí postavu, která jako by se v ničem nepodobala Vilarově obrazu „trpícího krále“ („roi des douleurs“), „tam, kde se nyní směje, nechával jsem se strhnout bolestí“<sup>42</sup>, píše Jean Vilar do svého deníku.

Gérard Philippe měl krásný, silný hlas, skvělý cit pro pohyb a vnímavost prostoru<sup>43</sup>. Těmito schopnostmi skvěle zapadal do Vilarovy představy hraní pro velké publikum na otevřených scénách pod širým nebem. Philippe dovedl svou přítomností a hlasem naplnit prostor dvora Papežského paláce se 2000 diváky, aniž by se přitom viditelně namáhal. Herecká inteligence Gérarda Philipa spočívala především ve schopnosti přizpůsobit hru detailu filmové kamery, stejně jako otevřenému prostoru dvora pod širým nebem v Avignonu.

Jean Vilar vytvářel na velkých scénách inscenace, které byly realistické, ale vzdálené od popisnosti naturalismu. Vilar sám žije a svoje herce spolu s diváky uvádí do rozlehlého vnitřního světa, kterému vládne středověká mystika. Obdivuje umění, „které bylo plně ve službě myšlenky – a myšlenka byla obrazem řádu světa“<sup>44</sup>. Domníval se, že člověk jeho doby je blíže středověku „než renesanci nebo klasicismu, dokonce blíže než k roku 1900 (s autory jako Porto-Riche, Curel, Bataille)“. O gotice píše jako „o umění, vyjadřujícím znepokojení času, které se rozlévá do mnoha forem, a jejichž kontradikčnost má k senzitivě naší generace blíže, než díla mnohem současnější“<sup>45</sup>.

41 Jean Vilar. *Mémento*. s. 72.

42 Jean Vilar. *Mémento: du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*, Armand Delcampe (ed.), Gallimard, 1981, s. 53–54.

43 To je vidět i dnes např. v jeho plastickém, akčním ztvárnění legendárního Fanfána Tulipána („*Fanfan la Tulipe*“, z roku 1952 r.: Christian-Jacques)

44 Jean Vilar. *Le théâtre, service public*, Gallimard, 1975, s. 46.

45 *Ibid.*

Tato představa krásně rezonuje s prostorem dvora Paláce papežů, do něhož promítá svoji vizi divadla.

V roce 1954 uvedlo TNP premiéru Molièrovu hru *Médecin malgré lui* (Lékařem proti své vůli) v režii „mladého Darrase“ (pozn. Jean-Pierre Darras 1927–1999), jehož nepovedené inscenaci Vilar vyčítá nedostatek realismu způsobený tím, že režisér „nebere Molièra dost vážně“. Scény se jenom „ukazují“, ale *nehrají ve skutečnosti*. Herci v postavách nevnímají jeden druhého, živě na sebe nereagují, a tím se vyvlékají ze situací. Molièrova komedie odehraná v uvolněném komediálním stylu je chyba, poznamená si Vilar. Komické se rodí z reálného. *Lékařem proti své vůli* je sice velká komedie, není to však bufonáda, píše Vilar. Herci mají být „při věci“, Sagaranelo neprojevuje při lékařské prohlídce ani trochu znepokojení, „není to dialog – scéna je příliš frivolní a příliš uvolněná“. Místo hraní situací se herci ukrývají za uvolněnou komediální manýru, „neúčinný balet“. „Ale kurva, jistěže to nesmí být „suché“ a bez nápadů. Ale především – a vždycky – realita, realita, realita. Realitou je ale také přítomnost věcí a existence postav-herců, kteří s vámi hrají na scéně. Nikdy nejsme dostatečně citliví vůči této přítomnosti a vůči této existenci.“<sup>46</sup>

Vážnost a styl, který hledá Jean Vilar v inscenacích, je cestou ke skutečnosti. Skutečnost je v kontextu divadla nahlížena jako pravda. A v kontextu Vilarova vnitřního života, který se napájel v křesťanském náboženství, je nejvyšší pravdou Bůh. A tak je Vilarovo divadlo zároveň jakousi duchovní službou veřejnosti.

Spirituální orientace a talent Jeana Vilara předurčily potřebám svojí doby. Úspěch a rodící se popularita Avignonského festivalu uchvátily Jeane Laurent (1902–1989), bývalou odbojáčku a vysokou úřednici na Ministerstvu školství (ministère de l'Éducation nationale), pod které spadala sekce živého umění (Arts et Lettres) a vizionářku Čtvrté republiky. Laurent zastávala úřad správy divadel od roku 1946 a zasadila se o uskutečnění projektu kulturní decentralizace, který byl zaměřený na budování regionální sítě divadel, kulturních domů a podporu festivalů.

Jeanne Laurent nabídla v roce 1951 Jeanu Vilarovi koncesi na provozování divadla v pařížském Paláci Chaillot, který se nachází na místě meziválečné scény „Théâtre National Populaire“ Firmina Gémiera v Paláci Trocadéro. Palác Trocadéro byl zbouraný

46 Jean Vilar. *Mémento*. s. 68.

a na jeho místě v roce 1937 vyrostl rozměrný Palác Chaillot. Jean Vilar dostal za úkol přivést budovu divadla v centru Paříže s kapacitou sálu 1500 míst k životu a naplnit ho masami diváků, které budou chodit do divadla pro zábavu a vzdělání, v souladu s ideály výchovy lidu, „éducation populaire“. Vilar souhlasil. Byl to člověk moderní doby. Chtěl hrát divadlo pro početné publikum a pedagogický model divadla odpovídal trendům poválečné doby.

## Cesty ven za diváky

V roce 1951 získal Jean Vilar koncesi a oficiální status, ale ne budovu divadla. Palác Chaillot využívala do roku 1952 Organizace spojených národů. Vilar našel volnou scénu v Suresens (dnes Divadlo Gérarda Philipa), daleko „za branami Paříže“, kde se nacházelo divadlo se stejnou kapacitou, které bylo postavené ve stejné době jako Chaillot a bylo mu i vzhledově podobné. Začátek sezóny v exilu ohlásil Jean Vilar poetickým manifestem:

*„Paříž není jenom centrum /.../ město mezi Montmartrem a Montparnassem /.../ hrady už dávno nestojí. Paříž je i Suresenes... Zahradní město...“<sup>47</sup>*

Myšlenka cestovat za diváky na okraji Paříže a na venkov má ve Francii mytologickou příchut, táhnoucí se až k Molièrovi. Tuto tradici mezi válkami oživoval Maurice Pottecher (1867–1960) se skupinou Comédiens Routiers, kde krátce působil i Jean Vilar. Prostředí hospodských sálů a pouličních představení ovlivnilo koncept lidového divadla a mělo vliv i na utváření Avignonského festivalu.

Pottecher byl hlasatelem sociální spravedlnosti a divadlo považoval za „výraz lásky k lidem“<sup>48</sup>. Podobné postoje zastával také Léon Chancerel, křesťan a skaut, který hledal cesty ke „katolíkům, evangelíkům a socialistům...“, které dohromady považoval za živoucí vrstvy společnosti. Chancerel ve třicátých letech vyhlásil program „éducation populaire“, založený na vzdělávání lidí cestou divadla, her a bálů, kterými chtěl konkurovat „vulgární zábavě“ divadel z pařížských bulvárů, která jako jediná mezi válkami objížděla venkov<sup>49</sup>.

47 Jean Vilar. *Le théâtre, service public*. s. 146.

48 Melly Puaux – Paul Puaux – Claude Mossé. *L'Aventure du théâtre populaire. d'Epidaure à Avignon*. Monaco: Éditions du Rocher, 1996. s. 174.

49 *Ibid.* s. 231.

Na zahájení sezóny 15. listopadu 1951 uspořádal Jean Vilar víkendový festival, aby divadlo otevřel široké veřejnosti. Vilar měl rád tradice, rituály a symbolické události, byl to člověk trvání a repríz, a tak se z „Week-endu v Suresens“ mělo stát tradiční zahajování sezóny TNP. Na programu prvního „Week-endu“ byl ještě koncert Maurice Chevaliera, společná večere herců s diváky a pařížská premiéra Vilarovy inscenace *Cid* s Gérardem Philipem v titulní roli. V neděli ráno proběhla debata s diváky, později dopoledne odehrálo TNP *Mère Courage*, (Brechtovu Matku Kuráž) a víkend skončil tancovačkou.

Zahájení sezóny v Suresens potvrdilo Jeanu Vilarovi, že divadlo může k novému, lidovému publiku i v poválečné éře přistupovat cestou slavností, jež spojují lidi. Jean Vilar si později do svého deníku poznamená, že „*divadlo s rampou a semišovými sedadly je mrtvé, protože rozděluje*“<sup>50</sup>.

Sociální rozdělení však bylo vepsané nejen v dispozici divadelních sálů, ale také v jejich urbanismu. Koncentrace divadel v Paříži nahrávala privilegovaným vrstvám, které obývají čtvrti blízko centra. Vilar díky Suresens pochopí, že chce objevovat divadelní prostory i na perifériích, aby se dostal blíže k „pracujícím lidem“. „*Je třeba jít za diváky a postavit divadla uprostřed sídlišť – stavět divadla, která diváky sjednocují a nerozdělují. Pryč se sufity, rampou, rámem a oponou.*“ Mluví o výletech diváků z Paříže do Suresens a obráceně o cestách z periférie do centra, do Paláce Chaillot, jako o „*turistických výpravách za divadlem*“. Ceny lístků jsou sice vysoké, ale „*musíme si počínat tak, aby se divadlo stalo opět vášní*“, pak diváci zaplatí i to vysoké vstupné „*jako na býčí zápasy*“, protože „*divadlo nevzniklo přes noc v kavárně, zrodilo se na fóru nebo v sakristii.*“<sup>51</sup> Na jiném místě Vilar píše „*chceme promlouvat k té části naší společnosti, k těm mužům a těm ženám, které vykonávají nevděčné úkoly, těžce pracují, chceme jim nabídnout umění, které tady nebylo od doby mystérií a katedrál...*“<sup>52</sup>

První tři roky TNP v Paláci Chaillot a v Suresens představují kritické období Vilarova života. Palác Chaillot je příliš velký a příliš drahý<sup>53</sup>. Vilar má také politické

50 Jean Vilar. *Le théâtre, service public*. s. 146.

51 *Ibid.* s. 93.

52 *Ibid.* s. 147.

53 Sonia Debeuvis – Armand Delcampe – Bernard Dort – Clause Roy. *Jean Vilar. Théâtre et utopie*. Colloque international, Venice 16-17 novembre 1985, Cahiers théâtre Louvain 56, 57, Louvain-la-Neuve, 1986. s. 34.

problémy kvůli svému spojení s komunisty. O jeho hlavu usiluje přímo na půdě parlamentu senátor Debû-Bridel<sup>54</sup>. Podle původní smlouvy je Jean Vilar odpovědný za hospodaření s nárokem na dotaci, který je uplatnitelný až po třech letech zpětně. Vilar musí podle smlouvy udržet divadlo tři roky prakticky jenom ze vstupného. Jeanne Laurent nabídla Vilarovi v roce 1951 nevýhodnou smlouvu, která se měla časem změnit. Bylo to z taktických důvodů, aby se podařilo Vilara prosadit do čela Paláce Chaillot. Laurent však v roce 1952 přišla o místo a smlouva zůstala nezměněna.

Začátkem roku 1952 se Vilarův soubor oficiálně stěhuje do Paláce Chaillot, ale TNP musí vyrazit na cesty na venkov a do zahraničí, protože náklady na provoz divadla jsou obrovské a Vilar není schopen zajistit, aby byl sál paláce stále plný.

S příchodem do Paláce Chaillot začíná zoufalý boj o peníze a diváky. Vilar se vrhá do víru událostí a pokouší se zvládnout vše od administrativy, přes denní provoz divadla, dramaturgii, režírování inscenací i hraní hlavních rolí v inscenacích, které sám režíruje. Soubor tráví podstatnou část roku na cestách po venkově a na festivalech. Vilar bojuje o peníze a praskají mu žaludeční vředy.

Do svého deníku si poznamená několik otřesných zážitků ze setkání s opravdovým lidovým publikem na venkově. TNP hraje v Normandii u zámku Château de Beaumesnil. Lidé přicházejí po tisících do hustého deště, „obětovali nejen peníze a čas“, ale také sebe.

Ve svých pláštích sedí v dešti nehybní a čekají, až se začne hrát. Vilar je rozhodnutý představení zrušit kvůli hercům, nebezpečí úrazu, kvůli parukám a kostýmům, technice a elektrickým světlům. Vystoupí, aby oznámil, že se představení ruší, ale není schopen vydat ze sebe jediné slovo. „*Upíralo na mě oči sedm tisíc vesničanů, kteří se sjeli z okolí zámku na představení a hodinu čekali v hustém dešti*“ /.../. „*Herci a technici mysleli, že jsem se zbláznil*“, píše Vilar, když po chvíli ticha do hustého deště oznámí přihlížejícím, že herci začnou hned, jak trochu přestane pršet. Urazí jen pár desítek metrů k zámku a světla se rozsvítí. Vilarovo divadlo je služba a poslání, ale je to také otroctví. Při hraní na venkovských štacích musí Vilar „*opouštět své dobré zásady, které chrání lidi a věci*“. Dochází k poznání, že nenávidí herce a podobnou „*sortu lidí od umění*“. Touží po klidu, touží mít „*svůj dům*“, kde by si mohl odpočinout. Celkový pocit z té doby shrne do lapidárních slov, „*žiju svůj život jako somnambul*“<sup>55</sup>.

54 Jean Vilar. *Mémento*. Lettre ouverte. s. 277–280.

55 Jean Vilar. *Mémento*. s. 133–134.

Od roku 1954 se ve Vilarových poznámkách objevují také zmínky o problémech se srdcem. Potíže vrcholí v roce 1956, kdy má nazkoušet pro festival roli Macbetha ve vlastní režii. Pro množství zdravotních problémů nemá vůbec čas na divadlo. Maria Casares nazkouší roli Lady Macbeth s ostatními herci sama. Vilar se naučí jen konce dialogů.

Při premiéře chodí po scéně v horečce s textem v ruce a vynechá scénu tří vrahů. Později označí své hraní onoho večera za „*kontrolovanou hypnózu*“. Kritiky jsou zdrucující. „*Přítel – dramatik – mě obvinil, že jsem zneuctil francouzské divadlo – četl jsem však tato slova bez pocitu ponížení*“, nedalo se nic dělat<sup>56</sup>. Jean Vilar byl odhodlaný podstoupit cokoli, jakékoli ponížení, aby mohl hrát a neohrozil festival. Myšlenka, že „*nehrát znamená konec*“, byla uložena hluboko v jeho mozku a procitla s novou intenzitou v roce 1968, kdy se jednalo o to, zda má význam a je lepší na protest hrát nebo nehrát.

## **Jak vyprodat divadlo?**

Jean Vilar potřeboval mít kvůli nevýhodné smlouvě stále vyprodané divadlo. Bylo třeba hledat cesty ne k jednotlivým divákům, ale k novým *skupinám* diváků. Vilar začíná tím, že sníží ceny vstupenek. Zatímco v Comédii-Française lístky prodávali za 400 – 1200 F, v TNP měly stát 100–400 F. Vilar chtěl mít raději prodaných „*tisíc lístků za 100 F než tři sta lístků za 400 F*“. Divadlo v Paříži začínalo v padesátých letech hrát až kolem desáté, protože v týdnu se nehrálo pro pracující střední vrstvu. Vilar posunul začátky představení na osmou hodinu a brány divadla nechal otevřít hodinu a půl před začátkem, aby se diváci, kteří jdou z práce, mohli najíst v bufetu, zatímco v divadle hrál orchestr.

Se svými diváky začal Vilar také soustavně komunikovat, zavedl diskuze po představení, prodeje programů s textem a fotografiemi, a zahájil vydávání časopisu „Bref“ s dramaturgickými úvody a informacemi o hrách. To všechno bylo v té době nové a vše zajišťovalo jenom pár lidí. Vilar kdysi údajně uposlechl radu, kterou mu dal Le Corbusier. Množství problémů se spolupracovníky v divadle zredukuje nejlépe redukcí počtu spolupracovníků<sup>57</sup>.

56 *Ibid.* s. 136–139.

57 Jean Vilar. *Memento*. s. 91

V roce 1953 najme Jean Vilar Sonju Debeauvais, později klíčovou postavu Avignonského festivalu, která se stane duší jeho administrativy. Tato inteligentní žena dostane za úkol sama vytvořit síť předplatitelů. Debeauvais rozšíří možnosti rezervace lístků, osloví odbory, profesní svazy, dělníky v Renaultových závodech, umělecké spolky mládeže, jako např. Juenesses Musicales de France<sup>58</sup>. Vedle toho komunikuje se zájmovými spolky předplatitelů, které slouží pro nákupy levnějších lístků. Každá z předplatitelských skupin má vedoucího, kterému poštou chodí hromadné dopisy z divadla, další marketingová novinka padesátých let. Postupně se tak utváří „rodina TNP“ a z Jeana Vilara, herce a režiséra, se stává především umělecký manažer a ředitel festivalu.

Přes obrovské úsilí několika lidí z Vilarova okruhu je však nakonec tím, kdo v padesátých letech plní Vilarovo divadlo Gérard Philipe. Jean Vilar nazkouší s Philipem jen čtyři velké inscenace, přesto se po jeho odchodu ukáže, jak velký stín svým tělem zakrýval. Smrtí Gérarda Philipa v roce 1959 končí slavná éra TNP. Rok 1960 přinese propad celé sezóny, diváci hromadně odhlašují abonmá. Obrovské finanční ztráty (až 48 miliónů franků staré měny) v sezóně 1959–1960 se už nepodaří dohnat. V té době Jean Vilar zkouší pracovat s publikem ještě intenzivněji. Před každým představením distribuuje malou anketu s údaji o povolání, vzdělání, místě bydliště, ale také o počtu pracovních hodin. Shromažďuje a vyhodnocuje data, aby získal informace o „svých divácích“, a aby mohl mířit přímo na jejich sociologický profil, hledá ideální podobu svého „lidového diváka a publika“. Nakonec se však ukáže, že ten mýtický lidový divák není dělník, ale student. Ve chvíli, kdy Vilar pochopí, že TNP hraje hlavně pro studenty a mladé diváky, vymyslí nový program a uspořádá v divadle dvakrát do týdne studentská matiné. Začátkem 60. let začíná být Vilarovi jasné, že jeho éra symbolicky skončila smrtí Gérarda Philipa. V čele TNP stál od roku 1951 do roku 1963, poté předává řízení divadla herci a režiséru Georgesu Wilsonovi.

Sám se vrhne do jiné práce. Buduje Avignonský festival jako umělecký manažer, režíruje opery v Itálii, toulá se po Středním východě a promýšlí plán na přestavbu pařížské opery, kterým ho pověří ministr Malraux. Otázky z padesátých let jsou pro něj stále otevřené. V polovině 60. let uspořádá Jean Vilar rozsáhlý sběr dat v rámci ankety na téma kulturní politiky sedmi měst na jihu Francie, s jejíž pomocí hledá

58 Sonia Debeauvais – Armand Delcampe – Bernard Dort – Clause Roy. *Jean Vilar. Théâtre et utopie*. Colloque international, Venice 16-17 novembre 1985, Cahiers théâtre Louvain 56, 57, Louvain-la-Neuve, 1986. s. 11.



odpovědi na otázku, kam došla kulturní decentralizace. Výsledky ankety a její rozborů slouží jako podklad k diskusím v rámci debat během Avignonského festivalu. Stále výrazněji se Vilarovi ukazuje, že stát musí více podporovat kulturu a také to, že dochází k proměnám demografie publika. Na scénu přicházejí silné poválečné ročníky.

## Julian Beck a divadlo jako cesta z Domu otroctví

Pro Juliana Becka, který přijede do Evropy v roce 1964, nezní klíčová otázka, jak naplnit divadlo, ale jak z divadla vyjít ven, jak opustit svět divadelní magie, divadelních kouzel, svět lidí od divadla a svět úspěšných inscenací, svět bezútěšné, devastující práce na divadle.

Idea umění jako institucionalizovaná *služba veřejnosti*, jež má ospravedlnit požadavek státní podpory, která by měla zajišťovat nezávislost umělců, se v průběhu 60. let stává v rukou divadelních manažerů jakousi mašinou na generování peněz z veřejných rozpočtů a současně zadními vrátky, kterými stát prostřednictvím svojí „decentralizované administrativy“ určuje trendy na poli umění a kultury.

Jean Jourdheil napíše počátkem 70. let v knize „*Le théâtre l'artiste l'état*“: „*demokratizace kultury má svoji rubovou stranu /.../ 'demokratizací myslí mnozí přístup k penězům z veřejných rozpočtů, usilují přitom získat 'privilegovaný status /.../ 'Státní umělec, tím však dochází k zestátnění, nikoli k demokratizaci kultury*“<sup>59</sup>.

*Brecht, nebo kdokoli jiný, se stal obecně přijatelným ve chvíli, kdy konstelace otázek, na které mohl svým dílem odpovídat, přestala být aktuální. To mi připomíná jednu vlastnost, charakteristickou pro politiku 'manažerů : je to politika zpoždění, politika globální nostalgie, neproduktivní kultura vedená úředníky je konzervativní, opatrná, opakuje už vyzkoušené postupy a vytváří umělecká ghetta. Oslovuje konzervativní diváky a ospravedlňuje se návštěvností.*“<sup>60</sup>

Julian Beck a Judith Malinová z Living Theatre měli až do odchodu ze Spojených států příležitost poznat zákony divadelního provozu, peněz a *práce na divadle*. Soubor měl v té době za sebou už celou řadu pracovních zkušeností v tom úzkém smyslu intenzivní práce na inscenaci, zkoušení a drilování akcí na scéně. V roce

59 Jean Jourdheil. *Le théâtre, l'artiste, l'état*. Paris: Hachette, 1979. s. 19.

60 *Ibid.* s. 21.



1963 vytvořil Living Theatre inscenaci *The Brig* (Lapák), která vznikala s *ohromným úsilím*. Inscenace vycházela z textu, který vznikl podle příručky americké námořní pěchoty. Smyslem hry bylo ukázat nesmyslnost fašizující, vojenské pracovní morálky kapitalismu a vytvořit paralelu státu a vězení. Podoba inscenace, a především nasazení herců vyvolává otázky spojené s užitím scénického jazyka, který se vymezuje vůči něčemu prostředky, které to, vůči čemu se vymezují, vlastně jen s větší intenzitou *opakuji*, a tím v důsledku prohlubují a společensky posilují problematický jev. Kritika uvádí, že herci byli vytrénovaní a vycepovaní jako družstvo mariňáků – „*což trochu drhlo, protože soubor tím vlastně vytvářel provozní paralelu výkonnostně zaměřeného kapitalismu*“. Diváci byli postaveni před otázku, zda ta nejvyšší kvalita inscenace nespočívala právě ve výkonu perfektně vytrénovaných herců. Jaký myšlenkový obsah toto formou Living Theatre ve skutečnosti prezentoval? Bylo to odstrašující zobrazení kapitalistické společnosti zaměřené na výkon, nebo *uskutečnění jejich výkonnostních ideálů* formou divadla? Melly Puaux<sup>61</sup> začínala svoji producentskou kariéru ve skupině s Chéreauem a Vincentem. Vzpomíná na *The Brig*, uvedený v polovině 60. let v Odéonu, který zapůsobil na mladé režiséry jako hozený granát. Když odcházeli z divadla, prohlašovali, že mají chuť „*vzít kulomet a rozstřílet je všechny na hromadu*“<sup>62</sup>.

Julian Beck se této formě tvorby založené na drilu, úmorné inscenační práci, která zrcadlí svět kapitalismu prostředky intenzivního fyzického úsilí, pokouší vyhnout a hledá cestu ven. „*Jak ale vyjít z domu otroctví?*“, píše v *Meditacích*. Jak vytvořit výpověď, která bude svobodná a bude mluvit o svobodě, bude otevřená a současně strukturovaná? Jak se zbavit zatěžující námahy a zároveň se neztratit v moři bez břehů?

Návod poskytla inscenace *Mysteries and Smaller Pieces*, která vznikla náhodou, původně nebyla zamýšlena jako inscenace a nepočítalo se s tím, že se bude hrát někdy znovu.

61 Melly Puaux byla zaměstnaná u Jeana Vilara v administrativě Avignonského festivalu, manželka Paula Puaux, pozdějšího ředitele festivalu.

62 Émeline Jouve. *Avignon 1968*. s 60.

# Experimenty se svobodným divadlem

## Mysteries and Smaller Pieces

Premiéra se odehrála v Paříži 26. října 1964.

V Paříži se soubor Living Theatre ocitl náhodou, Beck hledal prostor ke zkoušení dvou Genetovských inscenací *Balkónu* a *Služek*. Dostal nabídku zkoušet v sále Centre des Étudiants Américains (American Center for Students and Artists) na bulváru Raspail, kde v šedesátých letech vystupovala řada avantgardních tvůrců z obou částí amerického kontinentu. Výměnou Beck centru nabídne, že Living Theatre uspořádá volné soirée jako ukázkou cvičební metody souboru.

Na základě improvizací a různých cvičení se zrodilo původně jednorázové představení, které se odehrálo 26. října 1964. Kreace vzbudila ohromný ohlas a zůstala na repertoáru Living Theatre pod názvem *Mysteries and Smaller Pieces*. Podoba mystérií se měnila a v době, kdy Living Theatre pracoval v Avignonu na projektu *Paradise NOW*, existovala už třetí verze této inscenace, která byla uváděna někdy také jako jeho předehra.

Smyslem této scénické kreace bylo ověřit, zda lze žít a tvořit svobodně a *bez námahy*. Základem inscenace byly dvě myšlenky – politická utopie je možná, pokud se promění jedinec, a cestou k proměně jedince je proměna jeho způsobu vnímání.

Tvorbu Living Theatre však nelze dost dobře pochopit bez souvislostí s americkou drogovou kulturou 60. let. V tomto světle dávají některé šílené a naivní výroky, utopické představy, volné asociace a krátká spojení smysl. Drogy konzumovali herci i někteří diváci, proto byly jejich reakce někdy nepřiměřené, euforické nebo agresivní. To neznamena, že by herci a diváci museli být vždycky zcela pod vlivem drog. Nicméně drogy ve spojení s dalšími prostředky a manipulacemi podněcovaly určitý druh prohloubené pozornosti, zvláštní estetiku, a také provokovaly vyhocenou utopičnost některých proklamací<sup>63</sup>.

Formální podoba inscenace je volně seřazený proud *obrazů* rámovaných prostřednictvím rituálně *mysterijní situace*. Inspiruje se v představě o Eleuzínských mystériích (Biner uvádí souvislost názvu *Mysteries and Smaller Pieces*, který přinesla

63 Tytell uvádí, že kouření marihuany představovalo každodenní rituál Living Theatre. např. Tytell. s. 103 a dále.

Judith Malinová, s praxí Eleuzínských mystérií<sup>64</sup>), která měla zprostředkovat účastníkům zvláštní druh poznání zasahující rovinu jejich „nejhlubšího bytí“ s cílem „proměnit je“.

Inscenace *Mysteries and Smaller Pieces* měla divákům nabídnout zkušenost „povznesených stavů“, které je osvobodí (na chvíli) a ukážou jim (napořád), že lze chtít i něco jiného, než co člověku nabízí každodenní zápas.

První verze v Paříži se objevila „přirozeně a bez námahy“, píše Julian Beck ve svojí knize *The Life of Theatre*. Mystéria díky této náhodě (pozdání něco vytvořit) měla vyznačit nový směr práce, svobodné, přirozené, organické, zbavené drilu a odcizující námahy. Beck hovoří o tajemném zdroji tvorby, který spí umlčen pod tíhou „přílišné námahy a záměrného úsilí“. Inspirace se objevuje nečekaně jako Duch, který vane, kam se mu zachce, ve chvílích hluboce zakoušené svobody. Beck napsal, že *Mysteries and Smaller Pieces* představují první inscenaci, která vznikla formou svobodné „kolektivní kreace, aniž by v té době někdo z účastníků věděl, co to je“. Beck hovoří o tajemném zdroji tvorby, který spí umlčen pod tíhou „přílišné námahy a záměrného úsilí“ a jeho otevření samo o sobě představuje *revoluční akt*, vykoupení ze světa otroctví a práce.

Každá ze scén trvala mezi 5 až 15 minutami, celá inscenace trvala přibližně hodinu.

*Mysteries and Smaller Pieces* začínají scénou pojmenovanou *Konfrontace a fuga* (Confrontation and Fuga s podtitulem „The Brig Dollar“)

Téma první scény je smrt následkem strnulosti (rigidité), hledání protiváhy v podobě receptivního postoje, hledání vnímavosti těla. Na scéně stojí muž v pozoru, je celý ztuhlý – ve světle bodového reflektoru, nasvícený z boku. Nic jiného kromě „strnulosti“ se na scéně neděje. Muž stojí nehnutě šest až osm minut. Na scéně Amerického centra vystoupil jako „muž zbavený pohybu“ Henry Howard, který hrál jednoho z mariňáků v inscenaci *The Brig*.

Scéna *zbavená dynamiky* měla prohloubit vnímavost diváků a jejich prožitek zakoušení přítomnosti<sup>65</sup>. Akce byla inspirovaná Johnem Cagem, který sdílel s Living Theatre prostor v *The Living Theatre Playhouse* a patřil do stejného kulturního prostředí jako Beck a Malinová.

64 Biner. s. 91.

65 Biner. s. 83.

Netečná „mrtvolnost“ herce vyvolává u diváků negativní reakci. Cílem je „přivést diváky k poznání“, že za negativní emoce je zodpovědný negativní divák, nikoli netečný herec, který je „obsahově prázdný“ a slouží jenom jako projekční plátno pro diváka. Aronson poznamenává, že „*je jasné, že v té póze bude stát hrozně dlouho, celou noc, možná napořád. To samozřejmě nejde, ale třeba jsou dost šílení na to, aby se o to pokusili*“.<sup>66</sup>

Beck a Malinová o tématu „prázdného času“ v rozhovoru s Richardem Schechnerem prohlásí, že délka času, kdy se nic neděje, je velmi důležitá, protože umožní rozvinout zvláštní proces mentální výměny mezi hercem a diváky<sup>67</sup>. Pokud herci potkají vyložené protivníky, předpojaté diváky s nenáviselným postojem, přetrvává i potom možnost, že se stane něco nečekaného a dojde „*k nějaké výměně*“.

Prostor se postupně naplňuje interakcí, šepotem, otázkami, někdy konfrontací. Herec na scéně působí dál jako „*projekční plátno*“ diváků, ale z publika se nenápadně přidávají další herci, kteří podněcují jakoukoli interakci. Čím nenávislivější reakce publika, tím dramatičtější průběh vyvolává hercova nečinnost na scéně.

Přibližně po sedmi minutách vtrhnou na scénu další herci, celkem devět lidí, kteří se střídají v roli „kaprála“ (caporal), rozdávají si imaginární pracovní nástroje a imitují aktivity vězňů námořní pěchoty (z inscenace *The Brig*), vydávají nesrozumitelné povely, na které ostatní odpovídají výkřikem „Yes! Sir!“. Pohyby a gesta herci vykonávají mechanicky jako automaty, pracují ve zrychleném tempu a provádějí zbytečné přesuny a neúčinné akce kontrastující s nehybností „vojáka v pozoru“. Podle Biner měla horečnatá aktivita na scéně působit jako alegorie „*života současníků*“<sup>68</sup>. Ostatní (v Paříži byli čtyři) herci vystoupí v zadní části prostoru a přednášejí báseň, fugu Johna Harrimanna (básníka a příležitostného člena Living Theatre), obsahující všechna slova vytištěná na dolarové bankovce. Báseň měla v sobě jakýsi humor, ale ve spojení se zběsilou a bezúčelnou fyzickou akcí na scéně měla ilustrovat také myšlenku, že „*peníze jsou motor veškerého bláznovství světa*“<sup>69</sup>.

66 Aronson. s. 69.

67 Stéphanette Vendeville. *Le Living Theatre: De la toile à la scène 1945-1985 (Univers théâtral)*, Paris: L'Harmattan, 2007. s 127., cituje v poznámce: TDR 13 – 3 spring 69.

68 Biner. s. 82.

69 *Ibid.*

Na závěr imaginárními hadry vydrhnou podlahu scény až pod nohy diváků.

*Druhé mystérium* je nazvané *Rága* – (La Raga, alternativně *Écoute* – *Mystérium* slyšení)

Scéna se ponoří do tmy. Rozhostí se ticho a otevře se prostor k rozjímání. Z balkónu, vedlejší místnosti, nebo odněkud z *jiného prostoru*, zní hinduistická rága, zpěv Nony Howard doprovázený hrou na kytaru. Píseň je vždy improvizovaná. V kontextu inscenace má představovat protipól chaotického světa násilí a příkazů. Vendeville uvádí, že Nona Howard zpívala svoji rágu vždycky, když zavládlo v souboru nějaké neřešitelné napětí, píseň sloužila uvnitř skupiny jako nástroj ke „zmírňování konfliktů“<sup>70</sup>.

*Třetí část* nazvaná *Mystérium vůně* (Odorant)

Scéna zůstává ve tmě a po stranách se rozsvítí deset světelných bodů. Herci drží v rukou vonné tyčky, ze kterých stoupá dým s vůní bylin a dřeva. Sál se pomalu rozsvěcí, herci v řadě vycházejí vstříc divákům a při tom naplňují prostor dýmem a vůněmi. Tuto scénu „inspiroval“ známý off-broadwayský osvětlovač Nikola Cenro- vich, který během jednoho happeningu Living Theatre procházel uličkou divadla s vonnými tyčkami, které magicky osvětlovaly jeho tvář a zčásti ji zahalovaly oblakem vonného dýmu.

*Čtvrté mystérium* nese označení *Zpěvy ulice* (Street Songs – Chants de Rue)

Herci zhasnou vonné tyčinky a rozptýlí se mezi diváky. Na scéně hoří svíce. Julian Beck usedne sám uprostřed scény, osvětlený svrchu reflektorem, a oznámí „báseň Jacksona MacLowa“ – *Písně ulice*

„*Zastavte válku ve Vietnamu / Zakažte bombu / Osvobodte se teď / Změňte svět / Udělejte to hned (NOW) / Pomozte tomu na svět / Nakrmte chudé / Amnestie...*“

Beck opakuje každou větu v povznesené náladě, jako „*křesťanské litanie nebo hinduistickou mantru*“<sup>71</sup>, každé zvolání zaznívá několikrát, aby diváci pochopili, že se mohou přidat a opakovat slova jako „modlitbu“, a Beck pokaždé čeká na odpověď. Herci byli rozptýleni mezi diváky a pokoušeli se různými způsoby, intenzitou a hlasitostí animovat rytmus jejich odpovědí. Slova básně i pořadí „veršů“ se měnilo podle země a jazyka. Smyslem hry bylo navázat *bezprostřední spojení* a smyslem „liturgické recitace“ bylo uskutečnit utopii magickou *mocí slova*. V tom ohledu předznamenávají *Mysteries and*

70 Vendeville. s. 128.

71 Biner. s. 85.

*Smaller Pieces* události máje 68 s jejich přímočarostí i s magicko-rituálním aspektem politických projevů. Podobně může tato scéna ukazovat cestu k rituálním scénám s magickými invokacemi v *Paradise NOW*. Po skončení rituálu „básně“ jsou na scénu pozváni diváci.

*Páté mystérium* je nazvané *Chór* (Choir nebo Le Choeur).

Herci s diváky vytvoří kruh, který je nasvícený svrchu jedním reflektorem, jehož světlo kruh účastníků uzavírá a současně naplňuje. Akci zahájí jeden z herců, který vydá zvuk nebo tón, na nějž odpoví další po jeho boku. Účastníci mystéria *nejdříve poslouchají* a pak *vnímavě reagují*. Délka a intenzita zvuku vzniká díky souhře všech a jejím smyslem je vyjadřovat harmonii *celku*. *Mystérium* vychází z hereckého cvičení, které vytvořil Joseph Chaikin v Open Theatre a jehož účelem bylo prohloubení schopnosti poslouchat jeden druhého a živě reagovat na impulzy vznikající v souhře. Celý prostor se postupně naplní zvuky, které splývají v harmonické akordy.

Scéna měla skrze pocit jednoty a krásy v souzvuku ilustrovat politickou myšlenku, že změna společnosti je možná pouze prostřednictvím nových forem sdílené *ne-hierarchicky* uspořádané kultury, založené na vnímavosti a respektu jednoho vůči druhým.

Herci s diváky na závěr inkantují („jediným hlasem“) se zavřenýma očima mantru AUM.

*Následuje šesté mystérium*, nazvané *Dech* (Breath, le Soufle) nebo též *Lví cvičení* (Lion Excercise, L'exercice du lion), zaměřené na rozvíjení dechu a energie. Herci si nejdříve čistí nos a ústa do role toaletního papíru, která mezi nimi koluje, což vzbujuje v evropském divadle pozdvižení. Toaletní papír je ještě v polovině 60. let tabu. Intenzivní dýchání má „energeticky aktivovat“ tělo před jógovou ásanou *Lví cvičení*. Jógu začal jako první mezi herci praktikovat Steve Ben Israel, který naučil ostatní *Lví ásanu*.

Pohyb začíná v sedě na kolenou, cvičící se nejprve ohne dopředu tváří k zemi, zapře se rukama o kolena a s hlubokým nádechem se prohne v zádech. Při mohutném výdechu ústy se zapírá dlaněmi do kolen a roztahuje prsty jako lví drápy, vytřeští oči, vyplázne jazyk a s výdechem vydává zvuky připomínající „řvaní lva“ (aaaa – nebo zzzz – nebo dždždž), které mu rezonuje trupem a hlavou.

Lví cvičení uzavírá první část mystérií, zaměřenou na rozšířené vnímání reality prostřednictvím dojmů „jemnější kvality“. Herci a s nimi diváci zkoumají v první části inscenace dojmy, které působí *pohyb* i *nehybnost* a otevírají smysly vnímání „vnějšího světa“ skrze procítěný vjem – *naslouchání* – *čichu* – *mluvení* – *vjem hlasu* a *vjem souhry hlasů v chóru* a na závěr skrze prožitek sebe sama prostřednictvím *vlastního dechu*. Vnější vjem, prostředí, dech a tělo, se měly stát branou k vnitřnímu zážitku. Každý ze smyslů představuje bránu „zření“, každé mystérium představuje konfrontaci mezi „obyčejným“ a „neobyčejným“ nebo jemnějším, vnitřně naplněným vnímáním.

Mystéria se měla stát rámcem „nové situace“, do které mohla každá obyčejná věc, praxe nebo vjem vstoupit a být skrze ni proměněna prožitkem „přítomnosti“ a „pozornosti“ ve chvíli, kdy se pozorované stává divadlem. Drobné události, cvičení a akty se v tomto novém rituálním rámci povyšují na transformativní událost s přesahem zpět do každodenní reality. „Každý, kdo prožil *eleuzínská mystéria*, prožíval svůj život už *napořád jinak*.“<sup>72</sup>

To, co původně sloužilo k rozvoji dílčí schopnosti (jako hlas, pohyb, souhra) se v tomto *nově vytvořeném rámci* v uměleckém kontextu stává tématem samotným. Z myšlenky *rozvíjení* něčeho partikulárního se stává obecnější téma rozvoje a transformace lidského bytí skrze vnímání. Kontext umělecké události zceluje jednotlivé dílčí významy a skládá z nich vyšší plán „proměny sebe“ a otevírá otázky, které jsou s tím spojené.

Za jakých podmínek je možná transformace? Co je jejím smyslem? Prostřednictvím inscenace *Mysteries and Smaller Pieces* se ukazuje, že klíčem k transformaci lidského myšlení a bytí je právě proměna schopnosti vnímat (vidět, slyšet, cítit, spoluprožívat a být atd...) a cesta k jejímu dosažení vede *zjemňováním chutí* (dojmů) a nástrojů percepce, smyslů.

Prohloubené vnímání umožňuje rozšíření a rozvrstvení spektra dojmů, které otevírá brány k novému – širšímu a bohatšímu vnitřnímu životu, založenému na svobodě „vidět skutečnost“ takovou, jaká je, bohatou a plnou. A současně se ukazuje, že klíčem k tomuto novému vnímání je společenství – nové, anarchistické, rovnostářské

72 Yulia Ustinova: *TO LIVE IN JOY AND DIE WITH HOPE: EXPERIENTIAL ASPECTS OF ANCIENT GREEK MYSTERY RITES*. Ben-Gurion University of the Negev. Academia.edu.



společenství vyzrálých, vnitřně bohatých lidí, kteří budou tyto formy mystického „zření“ vnímat a společně sdílet.

Vedle tohoto obecného významu obsahuje první část *Mystérii* také jednu základní politickou myšlenku „Máje 68“ – požadavek, aby novou společnost iniciovala nová kultura a ne naopak, jak o tom byl v roce 1968 přesvědčen Jean Vilar. V dopise uloženém v archivu Avignonského festivalu je tato myšlenka, s níž se Living Theatre pouští do práce na inscenaci *Paradise NOW*, formulovaná jasně. „*Forma práce je založena na myšlence, že společnost se nezmění, pokud se nezmění podoba její kultury. Z toho důvodu hledáme nové způsoby bytí.*“<sup>73</sup>

Druhá část začíná sedmým mystériem *Živých obrazů* (*Les Tableaux Vivants*).

Na scéně jsou umístěny čtyři bedny připomínající otevřené rakve. Jediný scénografický prvek v inscenaci našli herci náhodou v zázemí Amerického centra. Bedny, které stály proti divákům v řadě, jsou nasvícené svrchu a zepředu tak, aby do nich bylo vidět.

Čtyři herci zaujímají v krabicích různé pozice a gesta vyjadřující duševní stavy a postoje, svlékají se nebo nedělají vůbec nic. Každý obraz trvá tři vteřiny, pak světlo zhasne a herci se ve tmě vymění. Tak se postupně všichni vystřídají.

Smyslem tohoto mystéria bylo ukázat lidská těla uvnitř rámu, který jim dává zvláštní „umělecký“ význam. Rám krabice jako rám obrazu ukazuje náhodné tělo jako *lidské tělo*, umělecký objekt, předmět uctívání, který ať už se nachází kdekoli a „*v jakékoli pozici, je nádherný a lidské oko v něm nachází přirozené zalíbení*“<sup>74</sup>. Vendeville uvádí, že během vystoupení v Terstu byla mystéria zakázána po prvním představení, když se v jedné z beden objevil nahý herec<sup>75</sup>.

*Osmé mystérium* bylo nazvané *Zvuky a pohyby* (*Son et Mouvement*) anebo také „Cvičení Lee“. Herci se je naučili od Lee Wormley, herečky Open Theatre Joe Chaikina, která Living Theatre doprovázela cestou do Paříže.

Herci se rozdělí do dvou řad proti sobě. Ten, který stojí na kraji, udělá nějaké gesto, osoba naproti ho má zopakovat a rozvinout. Gesto přebírá další a opět něco přidá. Postupně se k pohybům připojí i zvuky, takže poslední pár naproti sobě

73 Maison Jean Vilar, *Fonds Vilar, 4-JV-180* – Correspondance. „Le forme du travail – est basée sur la thèse que la société ne changera pas avant que ne change la forme de la culture. C'est pourquoi nous cherchons de nouveaux moyens d'être.“

74 Slova Juliana Becka cituje Biner. s. 88.

75 Vendeville. s. 130.



reprodukuje *projev* celé skupiny, který je složený z expresivních gest a složitých zvuků. Cvičení Lee mělo rozvíjet skupinovou vnímavost v duchu antického „chóru“ a bylo současně ukázkou herecké schopnosti improvizace.

Improvizace se dál plně rozvine ve „vrcholném čísle“ večera, kterým je mystérium *Mor* (La Peste), uváděné na památku Antonina Artauda.

Při pařížské premiéře v Americkém centru byla produkce *Mysteries and Smaller Pieces* zakončena tím, co Beck s Malinovou nazývali „session of The Free Theatre“ nebo „Théâtre Libre“. Poslední scéna začínala ve tmě za zvuků saxofonu. Reflektor osvětlil hráče, který rozehrál divoké sólo<sup>76</sup>, ostatní herci Living Theatre a hudebníci přitlačili piano, přinesli kontrabas, perkuse a baterie, drobné nástroje a rozjeli divokou free jazzovou session. Diváci byli pozvaní k jakékoli formě účasti. Závěrečná scéna se však hercům a pořadatelům vymkla z rukou, i vzhledem k tomu, že se představení zúčastnili někteří herci a řada lidí od divadla, kteří byli zvyklí se předvádět, a někteří z účastníků byli zřejmě pod vlivem drog. Diváci v průběhu session spontánně vytvořili na scéně vysokou haldu z židlí, jeden z účastníků vyšplhal na horu a začal křičet bez konce „I want to fuck your mother“. V rámci situace „free theatre“ s tím nešlo nic dělat. „*Nejde říct lidem, že můžou dělat cokoli je napadne a pak za nimi chodit a říkat jim, že to už je moc a přes čáru*“, uvedla později v rozhovoru Judith Malinová. Z volné improvizace zůstala nepříjemná pachuť a trvalo poměrně dlouho, než se Living Theatre odhodlal něco podobného zopakovat. Situace se také zkomplikovala odchodem jednoho z hudebníků. Nakonec po jednom krátkém pobytu ve vězení přišel Julian Beck s myšlenkou ukončit mystéria scénou moru, která byla inspirovaná Artaudovým popisem epidemie v Marseille roku 1720.

#### *Scéna moru (Plague Scene)*

V potmělém sále hrají varhany. Herci po dobu přibližně půl hodiny předvádějí před diváky umírání následkem moru. Tuhnou, křičí, svíjejí se a válí se po scéně v hysterické agónii. Scéna vyvolávala nejednoznačné reakce, někteří diváci byli otřeseni, někteří se hercům posmívali. Během amerického turné se našli také diváci, kteří docela propadli kouzlu iluze umírajících a pokoušeli se jim pomoci, utěšit je a zachránit. V této souvislosti není od věci si opět připomenout, že představení Living Theatre byla spojená s konzumací drog. Po dlouhé, předlouhé agónii se všichni herci sesunuli na zem. Pak se pomalu z „říše mrtvých“ oddělila malá

<sup>76</sup> *Ibid.* s. 132.

skupinka hrobníků, ti, kteří přežili svoji smrt, ale jsou stejně jako ostatní už dávno mrtví. Zvedají ze země ztuhlá těla a skládají je na velikou hromadu. Světlo se rozsvítí a pohasíná. Obraz strnulého vojáka ze začátku představení zrcadlí obraz hromady mrtvých těl na konci. Počáteční strnulost jednoho, která byla vertikální, vystřídá horizontální strnulost mnoha, všichni jsou jako mrtvolky.

## Otevřená forma jako sdělení

Pierre Biner uvádí, že „*Julian Beck a Judith Malinová (mozek divadla) strávili hodně času hledáním formy inscenace*“, hledáním smyslu. Herci trávili čas diskusí a přemýšlením. Ne drilováním scén a zkoušením, ale přípravou konceptu, abstraktního tvaru inscenace, programu a seřazení „molekul významu“, nechtěli však věnovat moc času samotnému zkoušení, „tomu, jak je co uděláno“. Nechtěli trávit čas zkoušením jednotlivých situací, ale trávili čas promýšlením a zkoušením toho, jak jsou jednotlivé komponenty inscenace propojené. Klíčem k novému typu performativní dramaturgie je posun od otázky, jak se „odvíjí význam v čase?“, k otázce, „jak je zkonstruované pole možných významů a co všechno se do něj vejde?“ Smyslem takové inscenační práce je nakonec předně tvorba rámce, který umožní nové vnímání a nové myšlení. Cestou k tomuto novému myšlení je realita samotná. Čekání na tuto realitu spočívá v čekání na to, aby se stalo něco nečekaného. Aby se *něco stalo* a realita mohla prázdným místem vtéci do díla a naplnit jej svým vlastním časem.

Ze schématu mysterií je možné dovodit následující myšlenku. Součástí změny paradigmatu jsou nejen ti, kdo mluví o nových tématech a představují nové myšlenky odhalující neznámé skutečnosti, ale také ti, kdo je poslouchají, kdo se dívají, diváci ochotní vidět stejné věci podobnou perspektivou. Nový jazyk scény potřebuje nové publikum, „čerstvé oko“, které se prostřednictvím scény zdokonaluje „ve schopnost vidět“. Schopnost jednou odhalená a osvojená v prostředí divadla, scény, v rámci umělecké situace, se stává novou výbavou diváků, kteří se stávají citlivějšími pro vnímání skutečnosti.

Schopnost nové, hlubší, živé percepce si musí diváci vydobýt, musí se naučit schopnosti „vidět“ (slyšet a vnímat), osvojit si přístup k živoucím a otevřeným smyslům a naučit se využívat nové perspektivy. Nové vnímání umožňuje osvojit si nové myšlení. Nové myšlení nelze rozvinout jen tak bezprostředně, lze je získat jako

dar prostřednictvím nových impresí, dojmů získaných skrze nové formy vnímání. Tato schopnost aktivně a nezávisle *myslet* osvobozuje jednání a představuje revoluční objev toho, že věci nejsou tak, jak mají být.

Co však vnáší do inscenace *Mysteries and Smaller Pieces* nejistotu, je právě role diváka, kterému se měla plně otevřít poslední část posledního mystéria. Ukázalo se, že divák dosud není schopen se zapojit. Tytell zmiňuje debaty v souboru o tom, zda a kdy je doba zralá na další pokus o nespoutanou improvizaci („*improvisation unchained*“). Mezi herci panovala obava, že to, co bylo očekáváno jako zázrak, posvátná výměna a obraz nové formy komunikace, se opět zvrhne do ohavného exhibování několika jedinců, kteří de facto zničí možnost volné improvizace všech ostatních. Smyslem jednotlivých mystérií bylo na toto plynutí diváka připravit, otevřít jeho vnitřní prostor pro žádoucí proměnu vnímání. Přestože tomuto účelu byla zasvěcena struktura celé inscenace, to podstatné mělo vstoupit dovnitř zvenku. Mělo to být něco nového a nečekaného, něco velkého, co „visí ve vzduchu“, duch utopie, nějaká nejasně tušená možnost. Nebylo však jasné, co přesně by to mělo být a jak to má vstoupit.

Jacques Rancière v knize *Emancipovaný divák* definuje zkušenost „disenzu“ jako osvobození od mimetické anebo etické adaptace uměleckých produkcí na společenské účely. Umění nejde definovat skrze něco jiného, tedy ani prostřednictvím nějaké politické nebo edukativní funkce. „*Estetická zkušenost si nárokuje jiný celistvější přístup*“ diváků, protože „*tu není místa, které tě nevidí. Musíš změnit život...*“ Umění otvírá propast, na jejímž okraji stojí divák, který musí touto propastí nahlédnout sám sebe. „*Je to umění, které se dívá na nás a které vznáší nároky*“, píše Rancière, a mluví o „*prostoru umění*“, který nemá nějak definovaný smysl. Při průhledu diváka propastí nesmyslu musí divák ze sebe vydat vše, aby na jejím dně mohl zahlédnout sám sebe. Při průhledu skutečností dochází ke „*srážce dvou režimů smyslové citlivosti*“ mezi tím, co je vidět a co není. Tato srážka poukazuje na převrácení vnuceného, slovy Rancière „*policejního*“ rozdělení kompetencí, které je možné vnímat v různých rovinách skutečnosti a napříč rozdílnými situacemi.

V tom spočívá skutečný politický a revoluční smysl umění. Skutečnost, na kterou Rancière odkazuje, je Platonovo rozdělení lidí uvnitř ideální obce. To, co definuje na jedné straně dělníky a řemeslníky s duší ze železa, pro které umění není určené, je čas určený prací. „*Zmocnit se otevřeného prostoru znamená definovat svoji přítomnost*

*jinde než tam, kde 'práce nepočká'*<sup>77</sup>. Zážitek umění znamená „zrušení dělby mezi těmi, kteří jsou nuceni manuálně pracovat, a těmi, kteří mají svobodu pohledu“. Tento rozpojený způsob vnímání reality je revoluční a osvobozuje „pracující třídu“, protože „nejde o to, aby dělníci získali vědomí nějaké situace, ale aby získali 'nadšení, které je pro tuto situaci neadekvátní' /.../ „Tento nový zápal nezprostředkuje to anebo ono dílo, ale formy pohledu...“<sup>78</sup>

Schopnost transformace smyslů je revoluční v tom, že otevírá novou možnost vnímání a jednání. Tato možnost je více než obsahem jednotlivých scén vlastním tématem inscenace *Mysteries and Smaller Pieces*.

*Revoluční inscenace* je revoluční víc právě způsobem, jakým se na ni lze dívat než tím, co v ní je bezprostředně vidět. Přípravě tohoto nového způsobu vnímání, vedoucího ke změně nálady diváků a probuzení jejich schopnosti vidět, odpovídá forma práce na inscenaci. Biner a Vendeville zmiňují převažující intelektuální práci na promýšlení uměleckého tvaru před jeho „zkoušením“. Nový přístup ke tvorbě vyvěrá z nového způsobu hledání, jehož rozvinutí zavazuje tvůrce *Mysteries and Smaller Pieces* k odhalování nových, svobodnějších forem výpovědi. Podoba inscenace *Mysteries and Smaller Pieces* byla strukturovaná ne-hierarchicky, protože upřednostňovala hledání přístupu k novým druhům dojmů před sdělováním dojmů již známých a objevených. Nelze říct, o čem *Mysteries and Smaller Pieces* přesně je, není „o něčem“. Nemá jednoznačně definovatelné téma, pokud se takové téma hledá mimo inscenaci samu a mimo její vlastní strukturu, která je současně jejím sdělením.

Vedle osobní roviny objevů a prožitků bytí má však inscenace *Mysteries and Smaller Pieces* také sociální a politický rozměr. Způsob uchopení inscenace složené z rovnocenných, volně spojených a uspořádaných scén, odpovídal politickým principům „nenásilného anarchismu“. Forma *Mysteries and Smaller Pieces* se má stát základem „anarchistické revoluční formy“ divadla, kterou soubor Living Theatre rozvine v inscenaci *Paradise NOW*. Nová cesta inscenování objevená v *Mysteries and Smaller Pieces* je současně „decentralizovaná“ i „vytvářená podle plánu“. Inscenace se skládá z otevřeného a současně vymezeného pole významů. Tato forma otevřené inscenace bude východiskem k projektu *Paradise NOW*. Nová decentralizovaná forma divadla se prostřednictvím událostí

77 Výše uvedené citace in: Jacquese Rancière. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. s. 56-59.

78 Tedy existence oddělené od bezprostředního účelu a jednoznačného významu, *Ibid.*

května 1968 a v souvislosti s jejich tematizací v pozdějším projektu inscenace *Paradise NOW* stane formálním zobrazením revoluce, stane se jazykem nové radikální estetiky divadla. Okupace Odéonu a zkušenost anarchistické revoluce je přesně tím zážitkem, na který může roznítit potenciál improvizace ukrytý v mystériích. Je signálem, na který Julian Beck a Judith Malinová čekají, a stane se pobídkou k dalšímu kroku v podobě *inscenování revoluce* v *Paradise NOW*.

## Revoluce v ulicích („Mai 68“)

Společenský kontext ve Francii byl ještě začátkem roku 1968 magnetizovaný osobností generála de Gaulla, který se veřejnosti představoval jako *le Général*, jako válečný hrdina s téměř absolutní mocí, jíž získal za ne zcela jasných okolností v roce 1959. Genocida v Alžírsku, kterou v padesátých letech spáchali Francouzi, se stává noční můrou celé generace. Velení armády po sérii katastrof ve 20. století zoufale touží napravit si reputaci a neztratit africké kolonie<sup>79</sup>. Mluví se o puči, objevují se různé konspirační teorie.

Pod hrozbou občanské války se de Gaulle, v té době už na odpočinku, ohlásí do služby jako „jediný muž ve Francii“, schopný odvrátit povstání generálů. Má jedinou podmínku, musí se změnit ústava. Situace je vážná a národ, který do té doby vedou socialisté, předá otěže vlády svému generálovi.

Generál de Gaulle dokáže vyvést zemi ze složité situace, zabrání občanské válce, a v roce 1962 ukončí angažmá Francie v Alžírsku. Francie začne pod jeho vedením postupně rozpouštět koloniální panství v Africe a vymaňovat se z mezinárodních struktur. De Gaulle přežije neuvěřitelný počet atentátů, výbušniny na cestách i palbu z kulometu. Generál má skvělý neprůstřelný vůz, který může jezdit i s prostřílenými pneumatikami. Pod jeho vedením země vystoupí z NATO a zahájí svůj vlastní jaderný program.

Jenomže Pierre Viansson-Ponté napíše článek o tom, jak moc se Francie nudí, protože de Gaullova vodíková bomba je asi tím posledním, co by vzbuzovalo nadšení u mladých lidí v roce 1968. Francie se nudila a mládež se nudila ze všeho nejvíc<sup>80</sup>. Poučení o tom, „co by se dalo dělat“, přichází v té době z Itálie, z Německa, a především ze Spojených států amerických, kde od poloviny šedesátých let roste nové

79 Mark Kurlansky. 1968. *The Year That Rocked The World*. s. 208–237.

80 Pierre Viansson-Ponté, Quand la France s'ennuie... in: *Le Monde* 15.3.1968.

hnutí revoltující mládeže, která touží žít jinak než generace jejích otců. Názory na to, jak by to „jinak“ mělo vypadat, se různily, příliš se však nerůznily v tom, jak by měla vypadat *cesta ke změnám*. Měla to být anarchistická revoluce, která bude mít na rozdíl od těch předchozích revolucí vtip a sex-appeal.

Události máje 68 ve Francii odstartovala řada drobných, zdánlivě nevinných nebo jinak zamýšlených incidentů. Začátkem roku 1968 proběhlo nečekané setkání Daniela „Danyho“ Cohn-Bendita s ministrem školství Missoffem během slavnostní návštěvy „za účelem podpory sportu“ v nově otevřeném bazénu uvnitř univerzitního kampusu v Nanterre. Plánované setkání doprovázel recesistický leták s pozvánkou na sexuální orgie s ministrem v bazénu. Po skončení ceremonie mají studenti prostor k otázkám na ministra. Anarchista s červenou hlavou, přezdívaný „Rudý Dany“, vstane, dojde až ke stolu, u kterého sedí ministr vedle děkana Grapina, a s milým úsměvem poprosí děkana, aby mu dal oheň. Grapin je liberální učitel a starý odbojář, a tak v areálu plaveckého bazénu připálí rudohlavému studentovi cigaretu. „Dany“ vypustí dým a zeptá se ministra, proč v jeho knize o mladých není na téměř třech stovkách stran ani slovo o sexu. Ministr poradí „Danymu“, aby si šel zaplavat do bazénu, potápění na tyto problémy dobře zabírá. Cohn-Bendit odpoví ministrovi školství, že by podobnou odpověď čekal spíš od Hitlerova ministra propagandy. Setkání s ministrem je u konce. Někteří účastníci později prohlásí, že Cohn-Bendit začal na ministra hajlovat <sup>81</sup>.

Zanedlouho po incidentu u plaveckého bazénu je anarchista Daniel Cohn-Bendit vyšetřovaný policií pro podezření z přípravy teroristického útoku. Některý ze studentů zapojených do znepřátelené neofašistické skupiny l'Occident nahlásí policii připravovaný „molotovový večírek“. Na propagačním letáku je popsána výroba „*Le cocktail Dany (inefficace)*“<sup>82</sup>. Později se ukáže, že šlo tak trochu o hloupý vtip, protože na pozvánce otištěný návod k výrobě Molotovova koktejlu „by určitě nefungoval“<sup>83</sup>. V symbolické rovině ale zafungoval dobře. „*Vůdce Rozhněvaných (Enragés) zatčen*“, pod tímto titulkem vyjde zpráva ve France-Soir<sup>84</sup>. Díky policejnímu obvinění

81 Wilfried Loth. *Der Mai 68 in Frankreich*. s. 20.

82 Loth. s. 29.

83 *Ibid.*

84 *Ibid.* 30.

a novinovému článku získá revolucionář „Rudý Dany“ status a identitu, stane se oficiálním „vůdcem“ teroristů. Daniel Cohn-Bendit byl policií zatčen, vyšetřován a posléze propuštěn jako vůdce studentského revolučního gangu, kterým v té době nebyl. Po návratu od policie prohlásí na setkáních do té doby rozdrobených anarchistických skupin s ironií, ale trochu vážně, že od teď je vůdce a začíná budovat svůj kult osobnosti.

Kdo byl Daniel Cohn-Bendit? Cohn-Bendit byl v květnu 1968 třiaadvacetiletý student sociologie na univerzitě v Nanterre, který pocházel z německo-francouzské židovské rodiny. Před válkou a před Hitlerem jeho rodiče utíkají do Francie, aby po válce zjistili, že už nemají domov, protože do Francie nepatří a v Německu jsou cizí. Rodinné trauma z fašismu a pocit bezdomovectví, spojený s pocitem přetékající touhy vzepřít se jakékoli formě útlaku a hierarchie, zakládající se na řádu a uplatňující násilí vůči těm, kteří tento řád nerespektují, se vepsaly do srdce bezhlavého anarchisty s rudou hlavou.

„Drobnosti“ – zákaz návštěv v dívčí části kolejí, omezená možnost setkávání a také regulace sexu – byly na jaře 68 rozbuškou, která odpálila mosty mezi generací starých veteránů a mladých radikálů a která vehnala davy z nejrůznějších jiných důvodů frustrovaných mladých lidí do ulic. Problémy francouzských studentů v roce 1968 měly svůj zdroj v masovém rozvoji vysokého školství, v nárůstu počtu studentů a v zahlcení jeho kapacit. Počty studentů na univerzitách se od roku 1958 ztrojnásobily. V roce 1968 studovalo ve Francii 530 000 vysokoškoláků, což bylo jednou tolik než ve Velké Británii, a jenom systém pařížských univerzit registroval 160 000 studentů<sup>85</sup>.

Francie se chystala na přechod od industrialismu k terciální sféře, která pojme zástupy vysokoškoláků. Zatím však počtu absolventů zdaleka neodpovídalo množství volných pracovních míst, a kapacity škol zase neodpovídaly potřebám studentů. Studijní obory neodpovídaly tomu, co studenty zajímalo, a to, co zajímalo studenty, nezajímalo trh práce. Systém byl těžkopádný, přísně hierarchicky střežený a neprostupný. Studenti studovali bez jasné představy o budoucím zaměstnání a stát jim místo prostoru k debatě nabízel jenom nové metody selekce.

V té době se zavádí moderní forma testování, využívající dotazníky s možností odpovědi „ano – ne“ na sto otázek, které byly vyhodnocované pomocí počítače.

85 Kurlansky. s. 217.



Propast mezi vyučujícími a jejich studenty to nezmenšilo. Studenti vnímali s nelibostí, že nový typ zkoušení rozvíjí nejméně uplatnitelný typ inteligence a jako metoda neslouží k rozvoji studentů, ale pouze k jejich selekci a snižování počtu. Na jedné straně byl požadavek po větší demokratizaci studia, studenti chtěli sami rozhodovat o tom, co budou studovat. Na druhé straně byl požadavek po větší uplatnitelnosti absolventů, a tyto dvě roviny požadavků se hlavně v oblasti humanitních a sociálních věd příliš nepotkávaly<sup>86</sup>.

Žhavou otázkou doby bylo také, kdo má reformovat školský systém, odkud má přijít iniciativa. Zmocnění prosazovat nové metody měl ministr François Missoffe, typický gaullista<sup>87</sup>, který se obklopoval skupinami expertů, a hledal inovativní metody v systému mentalitou setrvávajícím ve středověku.

Od studentů se očekávalo, že budou zodpovědní za svoji budoucnost a současně měli být drženi zkrátka, protože nikdo přesně nevěděl, jak a za co mají být zodpovědní, a jakou míru svobody vlastně potřebují. Tento zmatek se projevil například v tom, že v rámci univerzitních kampusů sice chlapci nesměli navštěvovat dívky na kolejích, ale směli se potkávat v učebnách v rámci volnočasových anarchistických debatních kroužků, ze kterých se později vygenerovalo tvrdé jádro bojovníků v ulicích Paříže. Velmi aktivní byla v tom ohledu zejména skupina militantních maoistů, která se zformovala kolem *École normale supérieure*<sup>88</sup>.

V té době už populární teorie Wilhelma Reicha, které si Julian Beck a Judith Malinová berou za jedno z východisek projektu *Paradise NOW*, dostávají až demonstrativně za pravdu. Deprivace přirozeného sexuálního života mladých lidí vede k pancéřování těla, projevům neurotismu a násilného, agresivního chování, tvrdí Reich ve svých knihách o funkci orgasmu, které vycházejí v polovině 40. let v Amerika a odtud pozvolna zaplavují celý západní svět<sup>89</sup>.

Začátkem roku 1968 působilo na vysokých školách několik levicově a anarchisticky orientovaných skupin, trockisté, maoisté, socialisté a různé další

86 V archivu Avignonského festivalu je soubor dokumentů, označený *Maison Jean Vilar, Fonds Vilar, 4 - JV - 181*. Materiály uložené v archivním fondu zřejmě sloužily Jeanu Vilarovi pro orientaci. Soubor obsahuje denní tisk a zprávy zahraničních zpravodajů.

87 François Missoffe: Archetypal Gaullist minister who bore the brunt of an early clash with the student revolutionaries of 1968 <https://www.theguardian.com/news/2003/sep/01/guardianobituaries.france> (přístup 31.7.2021)

88 Loth. s. 50.

89 Wilhelm Reich. *Funkce orgasmu*. Praha: Concordia, 1993.



anarchistické spolky, které spolu příliš nekomunikovaly, některé mezi sebou i soupeřily, ale spojovala je nenávisť „vůči systému“, vůči kapitalismu a vůči francouzským nacionalistům. Na druhé straně politické scény byla konzervativní nacionalistická mládež sdružovaná ve skupině l'Occident (Západ), která hájila „proevropské“ a „proamerické“ hodnoty, její členové podporovali válku ve Vietnamu a rádi používali rétoriku násilí a neměli k němu daleko. Překvapivě to však byla skupina l'Occident, která se stala obětí bezprecedentního násilí ze strany anarchistů.

Členové vysokoškolských anarchistických skupin byli hluboce pobouřeni, že uvnitř Latinské čtvrti, kde sídlí univerzity, se v soukromé galerii koná výstava o hrdinství jihovietnamských bojovníků, pořádaná skupinou l'Occident. Tvrdé jádro pařížských maoistů zaútočilo na galerii s nečekanou brutalitou a bezohledností. Početná skupina bojovníků ozbrojená obušky a železnými tyčemi zdevastovala během chvíle galerii a zbila dvacítku členů l'Occident, včetně vůdce spolku Rogera Holeindra. Od tohoto okamžiku „vítězství“ však začíná nerovný boj se stínem odplaty a s neviditelnými bojovníky. Členové fašistického bratrstva slíbí „bolchos“ krutou pomstu<sup>90</sup>, a členové různých anarchistických seskupení musí být od této chvíle ve střehu.

Na dlouho plánovanou akci levicových skupin na dvoře Sorbonny 3.května přichází asi tři sta radikálních anarchistů, kteří očekávají pomstu ze strany fašistického spolku. Mají s sebou motorkářské helmy, koše na kameny apod. Této akci s velkou nelibostí přihlíží z okna svojí kanceláře devětašedesátiletý rektor Sorbonny Roche, který už před tím několikrát žádal policejní komisariát, aby zabránil shromáždění na dvoře školy. Vedení policie však odmítá jakkoli vyhrocovat situaci s ohledem na události, které už probíhaly v Itálii, v Německu a ve Spojených státech. Policie nicméně na oficiální žádost rektorátu podepsanou rektorem a dvěma děkany obsadí přístupové cesty k Sorbonně. Během vystoupení jednotlivých řečníků se zdá, že protestní hnutí mezi studenty ztrácí na síle a pomalu se ocitá v izolaci. Anarchismus začíná nudit stejně jako všechno ostatní tou dobou.

Na meetingu kdosi přečte článek ze socialistického plátku *L'Humanité*, ve kterém se starší komunistické kádry distancují od mladých anarchistů. Mezi řečníky vystoupí také Daniel Cohn-Bendit, který prohlásí, že studenti musí bojovat nejen proti kapitalismu, ale také proti starému institucionalizovanému komunismu,

90 Loth. s. 31.

který obětoval dělníky ve prospěch kariérních politiků a zajištění svých pozic na úřadech, slouží potřebám kapitalismu a kolaboruje se státem.

Přítomní se shodli na tom, že akce se pomalu chýlí ke konci, když přijde zpráva, že „už jdou“, blíží se tvrdé jádro skupiny l'Occident. Na dvoře vypukne panika.

Členové „pořádkových sil“ anarchistických spolků začnou rozmontovávat stolky, sbírat kameny a chystat se na krvavý boj.

Rektor Roche, který celé akci přihlíží z okna svojí kanceláře, dostane opravdový vztek. Volá na policejní prefekturu, aby jednotky policie okamžitě vyklidily dvůr.

Mezi tím členové l'Occident, zřejmě narazili (pokud opravdu přicházeli) na stovky policistů s plnou výzbrojí a trestnou akci ukončí. Na dvoře to však nikdo netuší a frenetické přípravy pokračují dál. Rektor v obavě, že by se studenti mohli zabarikádovat v učebnách budovy jako několik dní před tím v Nanterre, vydá pokyn ukončit výuku a zamknout posluchárny. To je kritická chyba. Studenti vycházejí z výuky na dvůr, kde se promíchají s anarchisty, v důsledku čehož vzroste celkový počet lidí na dvoře Sorbonny asi na tisíc. Venku mezitím dostává zásahový oddíl povel vyklidit dvůr. Policejní jednotky vyráží do akce a na dvoře se rozlehne další křik „už jdou!“ Anarchisté se chopí tyčí, odšroubovaných nožek od stolů, a všeho, co je po ruce, připraví si koše s kamením a nasadí motorkářské helmy.

K překvapení všech se na dvoře Sorbonny neobjeví Roger Holeindre v čele obávané stovky militantů ze skupiny l'Occident, ale několik stovek vycvičených a vyzbrojených policistů<sup>91</sup>. Studentští vůdcové se rychle zorientují v situaci a vyrazí jednat. Dopředu se prodere Alain Krivine, militant ze skupiny trockistů JCR (*Jeunesse communiste révolutionnaire*), Stéphane Berg z konkurenční skupiny FER (*Fédération des étudiants révolutionnaires*) a Jacques Sauvageot z UNEF (*Union Nationale des étudiants de France*), aby veliteli zákroku vysvětlili, že jde o veliký omyl. Vůdcové anarchistů oznámí, že akce je stejně u konce a všichni se v klidu rozejdou. Policisté souhlasí a udělají na dvoře špalír, kterým studenti procházejí ven z budovy. V čele zástupu vyrazí Daniel Cohn-Bendit, který se tak opět pasuje do role studentského vůdce.

Před budovou školy čekají policejní vozy, které mají organizátory odvést k rutinní kontrole dokladů. V podstatě o nic nešlo, ale studentům to před tím nikdo neřekl. Ve chvíli, kdy odjíždí první auto s Cohn-Benditem, vypukne před budovou

91 Loth. s. 41.

opět panika. Policejní auta vzhledem k zástupu lidí, kteří se najednou vyhnuli na ulici, nemají kudy odjet, a někteří studenti se začínají bránit. Ulicí se ozývají výkřiky „fachos“, skandující studenti se policii staví na odpor. Někteří radikálové se pokusí převrátit těžké policejní vozy. Strážníci zákona ve snaze zjednat autům volný průjezd použijí granáty se slzným plynem. V ten okamžik přiletí první těžký kámen, který trefí jednoho z účastníků zákroku přímo do hlavy. Strážník se svalí k zemi v bezvědomí a je odtažen stranou. Ulicí proběhne zpráva, že je po něm. Situace se vymkne z rukou. Strážníci vyrazí bezhlavě do útoku, aby rozehnali zástupy studentů. Na druhé straně ulice už čeká tvrdé jádro anarchistů, které se pustí do boje s nečekanou brutalitou. Vzduchem létají dlažební kostky, granáty se slzným plynem a na ulici vzplanou ohně.

Jeden strážník později prohlásí, že ještě neviděl, aby někdo takhle vítězil nad policejní zásahovkou. Plexisklové štíty neposkytovaly strážníkům dostatečnou ochranu před dlažebními kostkami a zápalnými lahvemi. Někteří policisté ztrácí nad sebou kontrolu a z frustrace začnou mlátit do všeho, co se ocitne na dosah obušku. Někteří hodí granáty se slzným plynem do zahrádek kaváren a restaurací v Latinské čtvrti, později nahází granáty i do kinosálů, za bílého dne mlátí lidi, kteří se vrací domů z práce a vystupují z metra<sup>92</sup>. Zatýkají lidi na ulici, náhodné kolemjdoucí, jenom proto, že u sebe nemají doklady.

Cohn-Bendit, který odjel s prvním vozem, prožije na policejní vyšetřovně velice zvláštní noc. Později prohlásí, že se nikdy tolik nebál. Policejní vyšetřovatelé mu řeknou, co se stalo, když odjeli, a oznámí mu, že je zodpovědný za smrt policisty a čeká ho kriminál. Přečká dlouhou noc plnou výslechů. Nakonec je ale propuštěn na svobodu, protože odjel už v tom prvním autě, a tak se nestihl dopustit vůbec ničeho. Druhý den se vrátí ke svým „spolubojovníkům“ opět jako vítěz, hrdina a vůdce rebelů.

Disciplinární komise univerzity zasedá 6. května a následující večer se koná mohutná demonstrace. Univerzitní hnutí postupně nabírá na síle, připojující se mladí dělníci, protest se neobrací jen proti školám, ale čím dál zřetelněji i proti vládě prezidenta de Gaulla. Kritická noc nastane z 10. na 11. května po demonstraci, do níž se zapojí asi 40 000 lidí, studentů a mladých dělníků.

92 *Ibid.* s. 45.

Dav směřující z Latinské čtvrti na Pravý břeh Seiny k sídlu ORTF (*Office de Radio-diffusion Télévision Française*) je zastavený policií. Protestující začnou budovat barikády, proti kterým nastoupí ve 2.00 hodiny ráno 11. května jednotky CRS, policie a těžkooděnci. Po divoké noci skončí v celách policejních vyšetřoven asi 500 lidí a v nemocnicích je několik stovek zraněných, včetně asi 250 policistů. V následujících dnech se studentům a odborářským předákům podaří přesvědčit ke stávce dělníky z Renaultových závodů, ke kterým se přidávají další továrny. Tlak na vládu roste. V průběhu května se do stávky zapojí přes 10 miliónů lidí, zkolabuje veřejná doprava, v Paříži přestane téct voda a utichnou továrny. Latinská čtvrť v centru Paříže se ponoří do měsíc dlouhé hysterie utopického snění.

Po městě se tou dobou prochází také Julian Beck, který má asi pocit, že teď nadešel ten správný čas. To, co vidí kolem sebe, působí jako surrealistický obraz, neuskutečnitelná utopie se stává skutečností a nikdo, policie ani stát, proti ní nic nezmůže. Anarchistická revoluce je organizovaná ze dne na den, uvádí se do pohybu zevnitř sama sebou. Představuje plynutí. Je to improvizace. Alespoň tak se to může na povrchu zdát.

Současně muselo být fascinující vidět, že po všem tom násilí nevyjíždí do ulic tanky, že nikdo nevystřelil, nikdo neumírá a nikdo se nepokouší na nikoho spáchat atentát. Přestože událostem v březnu předcházely výbuchy plastických trhavin před budovami amerických bank v Paříži, nikdo nezahynul, a celé hnutí působilo jako forma odporu, která je násilná, ale dodržuje určitá pravidla zabraňující krveprolití. Tento sebeorganizující princip doprovázený pocitem všeobecné improvizace musel v Beckovi a Malinové vzbuzovat dojem, že už je to tady, společnost dozrála k tomu, aby jí Living Theatre předal svojí nespoutanou improvizaci (*„improvisation unchained“*), do které by se mohli zapojit všichni revoluční náři, všichni zúčastnění, aby společnými silami pronikli někam, kde ještě nikdo nebyl.

Divadlo se pod dojmem revoluce mělo proměnit z umělecké vertikály, která otevírá brány určitého poznání skrze velké umělecké dílo, v otevřenou možnost, v horizontálu, ve které jedinou vertikálou bude společně sdílený čas přítomného okamžiku, naplněný dotykem, komunikací a poznáváním. Nový, revoluční model kultury má opustit *myšlenku*, sdělení významů, předávání něčeho známého, a nahradit ji společným *zakoušením neznámého*. To sice neznamená, že by ve způsobu hraní např.

Gérarda Philipa na dvoře Papežského paláce nebylo žádné tajemství. Jeho způsob hry byl slovy Jeana Vilara „*neustále osvětlující – ukazující myšlenku, nebo téma toho kterého verše – beze spěchu, bez falešných efektů (ó díky)*“, jako by tam ten smysl byl už předem a čekal na svoje odhalení.

Nové *revoluční divadlo*, o němž snili Julian Beck a Judith Malinová v hořících ulicích noční Paříže, bylo performativní divadlo, které hledá odpovědi uprostřed *akce*, tam, kde žádné odpovědi nejsou. Místo odpovědí je pohyb, gesto, akce a prázdný čas, který se valí jako řeka středem všech zúčastněných a odnáší s sebou všechno, co je příliš pevné, příliš tuhé a mrtvé.

Začátkem května se v Paříži vedle Juliana Becka a Judith Malinové pohybují také někteří další členové Living Theatre, Steve Ben Isreal, Gianfranco Mantegna, Jim Anderson, Petra Voigt a Carl Einhorn, kteří nasávají atmosféru města a jeho pohybu. Herci Living Theatre se označovali za nenásilné („*non-violent*“) anarchisty, výjimku tvořil Carl Einhorn, který se asi tak neoznačoval, protože na začátku 70. let spojil síly s militantní skupinou Black Panthers, která byla v Americe zodpovědná i za teroristické útoky.

## **Revoluce uvnitř divadla (Odéon)**

V srdci pařížské Latinské čtvrti se nachází Odéon a v bezprostřední blízkosti divadla se odehrávají boje, staví barikády a hoří auta. Místo návštěvy divadla míří večer 14. května herci Living Theatre přímo do středu dění na Sorbonnu.

Ten stejný večer má v Odéonu proběhnout evropská premiéra představení renomovaného souboru OFF-Broadwayského tanečníka a choreografa Paula Taylora. Mezi Taylorovými spolupracovníky byl např. Nicola Cernovich, newyorský osvětlovač, který dostal v padesátých letech prestižní cenu Obie (v kategorii, ve které se tehdy vůbec neudělovala), a který v té době dost intenzivně spolupracoval s mladým Living Theatre. Byl to mimochodem právě on, kdo inspiroval mysterijní scénu vůní („*Odorant*“).

Odéon hostil před tím dvakrát také Living Theatre. Poprvé v rámci festivalu Divadlo národů s inscenací *The Brig*, podruhé s *Mysteries and Smaller Pieces*. Barrault vnímal herce z Ameriky jako bojovníky levicové avantgardy, ke které se také hlásil. Během turné v roce 1966, těsně před nástupem trestu v Americe, při tiskové

konferenci Barrault hercům dokonce sám překládal. Moc se mu líbila inscenace *The Brig*, kterou považoval za naplnění Artaudových myšlenek. Byl však skeptický k uvádění divadelních rituálů jako v *Mysteries and Smaller Pieces*. Během diskuse zřejmě došlo k ostřejší výměně názorů s herci Living Theatre a Barrault prohlásí o mystériích, že „je to jako když jedete autem, uvolní se vám kolo a jede si dál svojí cestou“<sup>93</sup>.

Podobně se uvolnilo kolo jménem Living Theatre a uhánělo si dál svou cestou v Paříži. Julian Beck se ocitá na obsazené Sorbonně a v průběhu schůzce anarchistů pronese památnou větu:

„Co může udělat umělec v rámci svého *métier*, aby přispěl k revoluci?“ a odpoví si, „naším revolučním cílem je toto: chceme-li, aby dělníci obsadili továrny, pak jim my, umělci, musíme jít příkladem. To znamená obsadit galerie, muzea, divadla.“ Na to se někdo zeptal: „Myslíš, že bychom měli zabrat Odéon?“<sup>94</sup>

Schůzky se účastní také jeden herec, který ještě v noci volá Barraultovi, že studenti chtějí obsadit Odéon. Barrault telefonuje lidem z ministerstva kultury s dotazem, co má dělat. Pokyn zní jasně: „Nedělat nic, pustit studenty dovnitř a pokusit se o dialog.“ Barrault tedy vyčkává, obchází divadlo, ale nic se neděje. Studenti nepřijdou. Druhý den v 17.00 hodin je stále klid, na ulici před divadlem nejsou žádné známky násilí. Barrault se rozhodne pokračovat v řadě představení. V noci se vrací domů, vzápětí zvoní telefon. Protestující obsadili Odéon. Anarchisté si počkali, až budou diváci vycházet, a otevřenými branami vstoupili dovnitř. Barrault se hned vrací k divadlu společně se svojí ženou, herečkou Madeline Renaud. Nad divadlem už vlají trikolóry a černé s rudými prapory.

Odhady se různí, Odéon obsadilo něco mezi 2500 – 4000 demonstranty<sup>95</sup>, počty lidí uvnitř divadla byly nestálé. Na scéně řeční Cohn-Bendit, který dva roky před tím hájil v Odéonu Genetovy Paravány vlastním tělem proti útokům nacionalistů. Jean-Louis Barrault přichází na jeviště přeplněného divadla.

„Je tu takové množství lidí, že máme obavy, jestli to podlaha scény vůbec vydrží. Pod podlahou je prázdnota a nedovedu si představit, co by se stalo, kdyby se dvě nebo tři sta osob propadlo do hloubky nějakých dvaceti metrů. Nepopsatelná vřava. Ujímám se slova. Odvolávám se na mezinárodní ráz Divadla národů. Nikdo neposlouchá. Všichni

93 John Tytell. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. London: Methuen Drama, 1997. s. 215.

94 Jaroslav Kořán – Petr Oslzlý (edd.), *Living Theatre*, Jazzová sekce, 1982, s. 41.

95 Barrault uvádí 2500, Loth 4000.

*hovoří jeden přes druhého... Poznávám v tom shluku lidí Juliana Becka z Living Theatre, mladé režiséry a spřátelené spisovatele... S jakým úmyslem sem přišli – nevím...*<sup>96</sup>

Barrault zamíří k Julianu Beckovi a přátelsky ho pozdraví: „*Salut, Julian! Wonderful happening, merveilleux happening, n'est-ce pas? Julian!*“<sup>97</sup>. Cohn-Bendit vystupuje jako profesionální revolucionář, Barrault vstoupí na scénu a chopí se slova. Následující událost je rozepsaná a zaznamenaná v revue *Le Théâtre* jako divadelní scénář<sup>98</sup>.

Barrault se pokouší vysvětlit protestujícím, že v těchto dnech probíhá festival *Divadlo národů*, dnešek nepatří Odéonu. Kdyby patřil, nevadilo by, že tu jsou. Vysvětluje lidem v sále, co je to balet Paula Taylora, a naléhá na protestující, aby nechali celý festival v klidu proběhnout. „*Všechno je pod vaší kontrolou... Představení se odehrají s vaším dovolením...*“ prohlásí. Na scéně se střídají další řečníci, vystoupí Barraultova žena, Madeline Renaud, která prohlásí, že dělá divadlo už čtyřicet let a souhlasí se vším, co se tu říká. „*Přišli jste obsadit Théâtre de France a proč? Protože je to divadlo subvencované státem. Ale takových je tu víc. Všechny byste je měli obsadit.*“

V sále se ozvou souhlasné výkřiky. Renaud pokračuje, „*a já, jako obyčejný měšťák, vám chci upřímně poděkovat, že jste mě tu nechali hrát Geneta, Becketta a Ionesca. Moc takových divadel není, kde by nám tohle dopřáli, tak vám pěkně děkuji za vaše pochopení.*“

Julian Beck zapíše později svou odpověď Madeline Renaudové do knihy *The Life of Theatre*. „*Každé umění, které establishment podporuje, je již nakažené. Tak virulentní jsou zárodky hnilyby. Bojujeme proti moru. Obsazení Odéonu představovalo pokus obsadit jeden z nástrojů koopce.*“ A dále vysvětluje „*Bylo důležité obsadit Odéon právě proto, že to je místo... kde vláda dala Společnosti Barraulta a Renaudové příležitost uvádět Becketta a Adamova a Ionesca a Jeana Geneta.*“<sup>99</sup>

Na to někdo ze sálu zavolá „*chcete hrát Ionesca, Geneta a všechny tyhle chlápky v továrnách? To nejde! Ti se musejí hrát tady,*

96 Jaroslav Kořán – Petr Oslzlý (edd.), *Living Theatre*. s. 41.

97 Émeline Jouve (ed.), *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*. Montpellier: Deuxieme époque, 2018, s. 19.

98 Dialogizovaná reportáž o obsazení Odéonu vychází v revue *le Theatre* pod názvem „*Les Deux moments cruciaux*“ In: *Le Théâtre*. 1969/1. Christian Bourgois éditeur. s. 153 – 159.

99 Jaroslav Kořán – Petr Oslzlý (edd.), *Living Theatre*. s. 148.



*protože tohle je měšťácké divadlo.*“ Během rozvášněné debaty vystoupí Raymond Rouleau, hvězda Barraultova souboru, a se vší autoritou se postaví na stranu protestujících<sup>100</sup>. Barrault zamává směrem ke Cohn-Benditovi a prohlásí, že „*Barrault se nestará o dějiny. Barrault už není ředitel Odéonu a zůstává jeho hercem spolu s ostatními. Barrault je mrtev.*“ Následuje potlesk, ve kterém zaniknou další Barraultova slova, „*ale máte před sebou pořád živého člověka*“, (v podtextu zní, tak co bude dál?)<sup>101</sup>. Protestující se ale už s Barraultem bavit nechtějí.

Nad divadlem přebírá kontrolu *La Comité d'action révolutionnaire* (C.A.R.). Barrault a další z divadla v jejím složení rozpoznají řadu herců, někteří byli tou dobou bez práce. V tiskovém prohlášení komise se uvádí, že Odéon přestává být divadlem „na dobu neurčitou“. Někdejší Odéon Théâtre de France se stává „*místem setkávání mezi dělníky a studenty, místem permanentní revoluce a nepřetržitých setkání.*“ V svolání revolučního výboru stojí psáno, že „*akce není namířena proti konkrétní osobě, ani proti repertoáru, ale proti celku měšťácké kultury a jejímu divadelnímu zobrazení.*“

Holandský novinář Cees Nooteboom popisuje situaci v divadle o dva týdny později s nadšením. Píše, že byl svědkem dění, které popsal jako „*velkolepý zážitek*“. „*Z krásných zlatých lóží mluvili jeden přes druhého. Nakonec už se znuděné tváře tam dole ani neobraceli směrem k řečníkům. Argumenty sršely sem a tam sprádané v nejděším proslovu světa, který trvá už celé dny.*“ A k otázce „*lidského kontaktu*“ v moderní odcizené společnosti poznamenává Nooteboom, že „*ho tady máte, dnem i nocí, mezi mladými a starými, studenty a pracujícími, mezi muži a ženami, ekonomy a sociology, občas je nesmyslný, většinou artikulovaný a podložený.*“<sup>102</sup> Beck napíše, že „*každý strašný proslov, který půl hodiny nudil ostatní, byl významnější v historii našich nesmrtelných duší a smrtelných těl než skvěle proslavené tirády Racina a Corneille. Tato dramata byla zapsána do Knihy Života. Amen.*“ *Meditace č. 91*<sup>103</sup>

Barrault je v Odéonu přítomen stále a sleduje ten živý, často nesmyslný dialog. V průběhu několika dní však zpozoruje odliv studentů a příliv profesionálních

100 Loth. 153.

101 *Ibid.* 154.

102 *Ibid.* (Nooteboom – Werke VII, S. 668f.)

103 Jaroslav Kořán – Petr Oslzlý (edd.), *Living Theatre*. s. 148.



revolucionářů, agitátorů, provokatérů, anarchistů a militantů. Ve svých memoárech popisuje nejistotu ohledně policie, která jako by přestala existovat. A přesto se zdá, že divadlo je plné policejních špehů. Peter Brook popisuje svůj pocit z návštěvy obsazeného Odéonu v *Nitkách času* podobně.

Tohle však Julian Beck asi nevnímá. Jeho pohled je upřený k utopii za hranice-mi času. Pouhé dva dny po obsazení Odéonu vychází tiskem leták revoluční komise, která obsadila Odéon, v jehož titulku zazní heslo májové revoluce, dodávající událostem v Paříži poetický půvab: „*l’Imagination au pouvoir*“. Judith Malinová přeloží tento slogan do angličtiny slovy „*Imagination is taking over*“, i když v češtině zní heslo úderněji: „*Všechnu moc imaginaci*“. Smyslem provolání zdaleka není jen agitace a politika, ale také poezie, která se měla stát součástí nové „*kreativnější*“ reality.

Protestující řečníci a studentští vůdcové jako Daniel Cohn-Bendit, Alain Geismar, Jacques Sauvageot nebo Jean-Jacques Lebel, vnímají sami sebe jako řečníky a umělce, kteří přišli zrušit staré divadlo, aby ho nahradili novou formou umění, jež bude všude a pro všechny. Svůj nárok při tom legitimují novou senzitivitou, která odpovídá požadavkům doby na všudypřítomnou kreativitu. Émeline Jouve vyzdvihuje poetickou dimenzi a performativní ráz pařížských událostí v květnu 1968<sup>104</sup>.

Studentské protesty měly kořeny i ve výtvarném happeningu a v literárním surrealismu. Květnové události v Paříži by se prostřednictvím „*imaginace, která se ujala vlády*“, daly číst také jako velký umělecký happening, ve kterém spodní proud kolektivního nevědomí proniká do skutečnosti, aby proměnil a obrodil organismus společnosti.

V pařížských ulicích proběhla „*revoluce emcionality*“, jak píše Debray, která se postavila proti rozumu a hájila svoje práva nárokem na intuici a autenticitu.

„*Rebelové prostřednictvím megalomanských proslovů svoji revoluci nejenom podnikovali, ale doslova ji dělali. Slova jednou vyřčená byla vzápětí překládána do akcí a uskutečňována*“ v podobě velkých gest, jako bylo obsazení Sorbonny nebo Odéonu. „*Děláním revoluce*“ znamenalo „*vyslovit nahlas novou skutečnost a tím ji i vytvořit*“<sup>105</sup>.

104 Émeline Jouve odkazuje na Austinovu teorii (How to do things with Words) a upozorňuje na knihu Andrewa Feenberga a Jima Freedmana: *When Poetry Ruled the Streets*, která popisuje. *The Living Theatre and the French 1968 Revolution: Of Political and Theatrical Crises. E – rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone*. Převzato z Academia.edu (31. 7. 2021) ([https://www.academia.edu/37128624/The\\_Living\\_Theatre\\_and\\_the\\_French\\_1968\\_Revolution\\_Of\\_Political\\_and\\_Theatrical\\_Crises](https://www.academia.edu/37128624/The_Living_Theatre_and_the_French_1968_Revolution_Of_Political_and_Theatrical_Crises))

105 *Ibid.*

Řečnění na scéně Odéonu obsahovalo v sobě skrytý aspekt „magického času“, kdy je možné cokoli. Akt řeči je posílený sdílenou „tělesnou přítomností“, zasazenou v neuvěřitelném kontextu obsazeného divadla. Nejde už tolik o význam slov, ale o tělesnou přítomnost, která dává slovům život.

Politický projev, který je symbolem revoluce v máji 68, se může stát novým druhem umění, „verbální performancí“, vyjadřující mnohem víc než „pouhý“ obsah slov, vyjadřující fascinaci mocí slova, přivádějící neexistující a neskutečné k uskutečnění, vyjadřující okouzlení vzdušnou lehkostí a prázdnotou politického projevu. Okouzlení verbalismem je opakovaně uváděné jako základní pocit nebo připomínka studentské revoluce v květnu 1968.

Čím však bylo protestní hnutí nejvíce životaschopné? Dovedlo komunikovat *jazykem přítomnosti*. Co to bylo za univerzální jazyk? Byl to jazyk generace, která se hlásí o slovo, ale neví ještě, co chce říct, a nedokáže svoje myšlenky tak úplně vyjádřit slovy. Slovo, které zní, ztrácí bezprostřední obsah, neztrácí však docela svůj význam a současně se stává něčím více jen slovem. Slovo vyslovené jako *akt řeči* se stává novou sofistikovanejší formou projevu bytí samotného. Slova, která hustě přšela během setkání a demonstrací, měla být ztělesněním *řeči o revoluci* samé, slova se měla stát obrazem revoluce i revolucí, sama o sobě byla akcí. Politický proslov se během okupace divadla stává technikou reprodukování revoluce, litaní a modlitbou za novou revoluci, stává se také hraniční uměleckou formou a přetvářejícím gestem odporu. Scéna Odéonu je dílnou revoluce a současně zrcadlem marného hledání její vize.

Pier Paolo Pasolini si později povzdechne, že „*v letech 1968–1970 se mluvilo hodně, až moc, skoro bychom se bez toho obešli. Tehdy byly položeny základy mnohomluvnosti a verbalismus se stal novým ars retorica revoluce (levičáctví je verbální nemocí marxismu!*).“<sup>106</sup>

Pier Paolo Passolini ale napíše do Korzářských spisů<sup>107</sup> také zprávu o náhodném setkání s dvojicí zarostlých mladých hippie v hotelovém lobby v Praze roku 1968. Tito mladí lidé sdělovali odpor vůči konzumní společnosti jazykem své tělesné přítomnosti a dlouhých vlasů. „*Buržoové dělají dobře, hledí-li na nás s odporem a nesnášenlivostí, neboť délka našich vlasů je jednoznačným protestem proti nim. Ať nás však nemají*

106 Pier Paolo Pasolini. *Zuřivý vzdor*. s. 16.

107 *Scritti corsari*, česky vyšlo in: Pier Paolo Pasolini: *Zuřivý vzdor*. Praha: Fra 2011.

za divochy a nevychovence: jsme si plně vědomi své odpovědnosti... Tento jazyk beze slov, gramatiky a syntaxe si mohl člověk okamžitě osvojit také proto, že sémiologicky řečeno nebyl ničím jiným než formou „jazyka fyzické přítomnosti“, k němuž jsou lidé vždy s to se uchýlit...“<sup>108</sup>

Později roku 1968 je spisovatelka a novinářka Renfreu Neff přítomná v odbavovací hale v newyorském přístavišti, když se Living Theatre vrací do Ameriky. Neff popisuje pocity závratě z fyzické přítomnosti Juliana Becka, Judith Malinové a několika dalších herců. Beck a Malinová působí na spisovatelku dojemem pozorné vnímavosti, která je skoro hmatatelná. Living Theatre je kmen moderních nomádů, který je doma po celém světě, a který hovoří především tímto jazykem tělesné přítomnosti, jež nekončí u dlouhých vlasů. Neff píše, že viděla lidi oblečené do „nejfantastičtějších kostýmů, jejichž společný vzhled přiváděl jednoho k domněnce, že bleší trhy celého světa byly vypleněny“<sup>109</sup>.

Passolini pokračuje dál ve svojí meditaci nad zjevem zarostlých „indiánů“. „Pochopil jsem to a pocítil k těm dvěma okamžitou antipatii. Následně jsem však musel svoji antipatii potlačit a vlasatce bránit proti útokům policie a fašistů. Je přirozené, že jsem byl z principu na straně Living Theatre, Beats atd. A tento princip byl principem přísně demokratickým.“

Verbalismus revoltujících „levičáků“ vnitřně souvisí s „nevyslovitelností protestu“, s nevyslovitelností „holé přítomnosti“. Tento dvojí aspekt přetékajících slov a nevyslovitelnosti tělesné přítomnosti a bytí představuje zásadní milník v uvažování o formálních východiscích k inscenaci *Paradise NOW*. *Verbální performance* se v inscenacích Living Theatre stává součástí nové jednotné skutečnosti, události, ve které se slovo stává tělem.

Na scéně Odéonu neschopnost najít v rámci „performance řeči“ jiný sjednocující prvek, než řeč samu vedla k postupné degeneraci obrazu revoluce, který se vyčerpal v nekonečných tirádách zapálených řečníků. Řečníci řekli, co uměli a co vyslovit šlo. Vše, co mohlo skutečně podnítit nějakou imaginaci a z ní vyvěrající akci, bylo vyřčeno a uskutečněno. Pak už mlýnky běžely naprázdno. Imaginace slov se oddělila od možnosti něco změnit a idea revoluce ztratila kontakt se skutečností.

108 *Ibid.* s. 14.

109 Renfreu Neff. *The Living Theatre: USA*. s. 21–23.

Zatímco na jedné straně slova přetékají, na druhé se jich nedostává. Jean-Louis Barrault se vytrvale pokouší zastihnout ministra kultury André Malrauxa, který se obrní mlčením. Ministr k sobě Barraulta nepustí. Nástroje koopce byly umlčeny a vláda mlčí také. Obsazené divadlo ale nemlčí. Každý den Barrault s obavami sleduje dění v budově. Rozdělí svoje lidi, hlídá sklady rekvizit a techniku. Zaměstnanci se pokoušejí udržovat v divadle pořádek, ale nejde to. Barrault zuří, že ministr, který ho roku 1959 uváděl do funkce a který s ním udržoval dlouhá léta velmi blízké vztahy, není schopen umožnit jemu jako řediteli Odéonu schůzku. Potřeboval dostat vysvětlení, aby pochopil, co se po něm vlastně chce.

Z ministerstva přichází po několika dnech pokyn okamžitě opustit divadlo. Barrault uposlechne, ale ten samý večer se „hnán panickým strachem“ vrací zpátky do divadla. Z ministerstva přichází další pokyn, tentokrát přímo od ministra, aby „na svoji vlastní zodpovědnost“ nechal divadlo ostříhnout od elektřiny a telefonu. Na vlastní zodpovědnost, ptá se Barrault. Ministr mlčí. Odpovídá do telefonu, že to nikdy na vlastní zodpovědnost neudělá. Protestující se ve tmě buď pobijí nebo zapálí divadlo. Následující den vychází v novinách článek odsuzující Barraultovo jednání vůči ministerstvu. Malraux se od ředitele Francouzského divadla Odéon oficiální cestou distancuje. Druhý den vychází ve stejných novinách Barraultova odpověď. Barrault ministrovi vzkáže, že je sice služebníkem státu, ale ne jeho domovníkem: „*Serviteur oui, valet, non*“<sup>110</sup>.

A opět čeká na odpověď. Barrault očekává, že ho ministr buď zachrání, anebo se ho zbaví. Buď jedno nebo druhé. Ani jedno ani druhé se však nestane. Ministr Malraux, hrdina občanské války ve Španělsku, legendární velitel brigády partyzánů z Alsaska, přítel surrealistů a spisovatel, znalec umění, otec decentralizace a kulturní demokratizace, gigant francouzské kultury mlčí, zůstává nehybný. Nestane se vůbec nic. Barrault zuří, když pochopí, že administrativa divadla, jeho vlastní podřízení, přijímají pokyny přímo z ministerstva, tajně, tak, aby o tom nevěděl. Provoz divadla jede dál, nehraje se, ale všichni dostávají plat, a divadlo čeká až ho vyklidí policie.

Představitelé státu zatím zmizeli, vláda jako by vyklidila na několik dní pozice a tajně, pokradmu, sbírá ztracenou reputaci a pomalu se připravuje na volby, které měly proběhnout začátkem léta. Policie měla už tak dost špatnou pověst

110 *Le Figaro*. 24. květen 1968.

a vládní představitelé byli zřejmě rádi, jak si domýšlel Barrault, že si protestující vybrali právě Odéon a ne zrovna budovu Senátu nebo televize. Odéon byl, alespoň očima Barraulta, obětován. Stal se tribunou, ze které prýštila slova a v jejich záplavě se měl revoluční pohyb zpomalit, vyčerpat a odumřít.

Zatímco na jedné straně barikády vládne napjaté ticho, stát sbírá hlasy nespokojených voličů, Odéon klesá stále hlouběji. Situace v divadle, bezpečnost a hygiena je katastrofální. Slova, která přetékala z galerií a scény se obtisknou i do stěn, nyní pokrytých grafitti. Většina studentů odešla z divadla po několika dnech. V divadle se pohybují podivně organizované jednotky trockistů a maoistů, které se neustále v divném spěchu přesouvají z místa na místo. Ve sklepě jsou uloženy zbraně a zápalné lahve.

Měsíc po obsazení divadla, 15. června, dostane policie konečně pokyn, aby vyklidila divadlo a vyvedla všechny, kdo tam nemají co dělat. Barraultovi podřízení jsou informováni, Barrault však nikoli. Divadlo je vyklizeno za úsvitu a Jean-Louis Barrault, který jde jako každý den do své kanceláře, potká před divadlem policejního prefekta. Prefekt ho zdvořile pozdraví a v doprovodu dvou úředníků z ministerstva vrátí Barraultovi moc nad divadlem.

Ředitel divadla vstoupí do prázdného sálu divadla a hořce se rozpláče. Mrtvý sál, mrtvé divadlo, počmáraný, posprejovaný Odéon s poničenými závěsy, kanceláře a šatny vydávají svědectví o přespávajících anarchistech. Sklepy jsou plné Molotovových koktejlů, na stěně divadla napsal kdosi vzkaz, „*dávejte si pozor na převlečený fízly*“. Ve sklepení Odéonu čeká na Barraulta další překvapení, deset let divadla leží na jedné hromadě, kostýmy rozervané a plné výkalů. Ve skladu rekvizit někdo s gustem rozlámal halapartny, rozbil přílby a rozmlátil dekorace. Všechno je pryč. Barrault musí ve svých osmapadesáti začínat znovu.

# Antigone pro Avignon 68

## Přípravy na XXII. ročník Avignonského festivalu

Jean Vilar napíše v květnu 1968 dva dopisy. Jeden je adresovaný studentům Sorbonny, ve kterém zve k účasti na Avignonském festivalu. Festival se má stát místem debaty o podobách utopie v současném světě. V otevřeném dopise<sup>111</sup> Vilar studentům vzkazuje, že vnímá povahu současné revolty, která je zaměřena proti stáří a proti dospělým, ale také vysvětluje studentům, že mezi starými mají mnoho spojenců, kteří „nějakých dvacet nebo třicet let dělají totéž“. Jedním dechem však Vilar odmítá násilný charakter revolty, píše „uskutečňovali jsme to samé, ale jinými prostředky“. Druhý je adresovaný Malrauxovi. Jean Vilar napíše po projevu generála de Gaulla 30. května, že rezignuje na dlouho připravovaný plán reorganizace opery. S generálem a s jeho ministrem kultury už nechce mít nic společného.

XXII. ročník festivalu roku 1968, který má být velkolepý, se připravuje v napjaté atmosféře. Henry Duffaut, socialistický starosta Avignonu, chtěl vybudovat z festivalu předvolební tribunu, proto vyčlení 30 mil. F z rozpočtu města a ponechá Vilarovi volnou ruku s volbou programu. Kvůli generální stávce byl na jaře 1968 zrušený festival v Cannes a část filmových premiér se má přesunout do Avignonu, kde proběhla už o rok dříve světová premiéra Godardova filmu *Číňanka*. Součástí filmové sekce pro XXII. ročník festivalu bylo asi 100 filmů, na které podle pozdějších statistik přijede až 14 000 diváků. Od roku 1966 prezentoval Avignonský festival také současnou hudbu v rámci programu *Musique de notre temps*, a v roce 1968 hostil např. Iannise Xentakise nebo Pierra Bouleze.

V roce 1967 uspořádal Vilar v Avignonu sociologický průzkum, který ukázal, že festival patří mladším třicátníkům. Podle zveřejněných výsledků dotazníkového šetření socioložky Jeanine Larrue bylo 64 % účastníků festivalu mladších než 30 let, většinou však bylo skoro třicet a čtvrtina diváků byli profesně učitelé, téměř třetinu tvořili studenti a žáci. Šlo tedy většinou o mladší vzdělané publikum. Dělníků, lidového publika, ke kterým se festival obracel na začátku padesátých let, bylo na festivalu jenom 1 %.

111 Maison Jean Vilar, *Fond JV-4-180*, 4 Sorbonne Mai 68.

Na základě statistiky a avignonských debat mezi umělci a intelektuály identifikuje Jean Vilar nové trendy v oblasti rodící se performativní estetiky a také nové sociální trendy v umění a v divadle. Jean Vilar si uvědomuje, že musí festival obrodit, aby neztratil „generaci třicátníků“ a současně pociťuje jisté znechucení, že se z Avignonského festivalu stává prestižní záležitost stárnoucího TNP, které ztrácí jiskru, a proto otevírá brány Avignonu mladým, kterým však „příliš nerozumí“.

Zásadní přestavba festivalu probíhá už od roku 1966. Jean Vilar otevírá nové, menší, avignonské scény, aby poskytl prostor právě umělcům z generace třicátníků, Rogeru Planchonovi (1931), Jorge Lavellimu (1932), Antoinu Bourseillerovi (1930). Na scéně dvorany Papežského paláce se usadí Maurice Béjart se svým tanečním souborem Ballet du XXe siècle a postupně přebírá úlohu Jeana Vilara jako neoficiální „umělecký šéf“ nebo garant festivalu.

Festival udržuje nízké ceny lístků a Jean Vilar ovládá schopnost komunikovat v médiích, využívá také svoje vazby na mládežnické organizace (jako CEMEA). Pro studenty a mládež má připravené levné ubytování (např. v areálech škol, které byly přes léto prázdné) a nabízí skupinové slevy s řadou doprovodných akcí. Klíčovým partnerem festivalu se stává organizace CEAI (*Cercle d'échanges artistiques internationaux*), která vznikala na základě myšlenky o bratrství mezi národy, prostřednictvím umění. Myšlenka internacionalizace sahá až do počátků padesátých let a kombinuje křesťanské hodnoty a umírněný, humanistický socialismus, prosazující mír a spolupráci. Velké mezinárodní festivaly hudby, divadla a filmu měly symbolicky nastoupit tam, kde před válkou selhala Společnost národů. Právě mezinárodní mládežnická organizace CEAI měla v roce 1968 zaštitit účast Living Theatre na programu festivalu.

Během přípravy začátkem června proběhnou schůzky s mladými režiséry Antoinem Bourseillerem, Georgesem Wilsonem a Jorgem Lavellim, kteří se měli zapojit do festivalu, ale vzhledem ke svojí účasti na stávkách se po dohodě s Vilarem rozhodli odstoupit. Vilar nechce zrušit festival úplně, ponechá v programu tanec Maurice Béjarta a Living Theatre, hodlá však zrušit účast francouzských souborů a nahradit ji novým formátem otevřených diskusí. Zamýšlí tím posílit symbolický význam festivalu jako líhně nových myšlenek. Antoine Bourseiller je nadšený představou, že se z Avignonského festivalu v roce 1968 stane jakási „université critique“, nastavující zrcadlo soudobé společnosti.



Michel Debeauvais, který měl na starosti debaty mezi umělci a intelektuály, ohlásí během tiskové konference 21. června změnu tradičních moderovaných setkání „Rencontres“ (Setkání) v novou formu otevřených debat nazvanou „Assises“ (Posezení). Ohlásí, že „*tento rok bude klíčovou rolí na festivalu hrát protest. My sami protestujeme s vámi*“<sup>112</sup>. A Vilar dodá, že v letošním roce se má protest stát organickou součástí festivalu. Avignonský festival projde etapou živé reflexe a konfrontace<sup>113</sup>.

Formou otevřené výzvy nabídne Jean Vilar studentům otevřený prostor a formu moderování, která umožní, aby se nové ideje přivedly na svět pomocí dialogu. Současně dopředu ohlašuje, že se v rámci debat vzdává privilegovaného postavení, a chce být společně s ostatními přítomen v roli účastníka, který bude „v naprosté rovnosti“ naslouchat požadavkům studentů.

Julian Beck před svojí cestou na festival vyzve protestující („Contestateurs“) a rozhněvané („Enragés“) účastníky okupace Odéonu, aby přijeli do Avignonu podpořit Living Theatre v jeho úsilí o „*divadelní příspěvek k revoluci*“. Z několika desítek protestujících a militantních radikálů, označovaných také jako *katangais*, kteří uposlechnou Beckovu výzvu, vznikne později v Avignonu tvrdé diskusní jádro, které doslova rozmetá Vilarův otevřený prostor debaty „*rétorikou revoluce*“. O padesát let později prohlásí Jean-Jacques Lebel během telefonního rozhovoru do knihy Émeline Jouve, že se mu tenkrát zvedal žaludek už při zaznění slova „*národ*“ ve spojení s „*kulturou*“ nebo s „*názvem divadla*“ (Théâtre National Populaire)<sup>114</sup>. Vilar ještě v červnu netuší, jak odlišné jsou představy těch, které pozval na festival, ode všeho, na co byl on a jeho spolupracovníci do té doby zvyklý.

## **Zrození Antigony (dveře festivalu otevřené)**

Cesta na Avignonský festival se pro Living Theatre otevře, poté co soubor uvede v Paříži inscenaci *Antigone*.

„*Šlo o to*“, prohlásí Judith Malinová o Antigone během amerického turné Living Theatre, „*aby diváci pochopili, že stát, který používá násilí proti svým nepřátelům, nezaváhá použít ho i proti vlastním občanům*“. Julian Beck o inscenaci prohlásí:

112 „*Cette année, nous avons donné la place centrale à la contestation. Nous nous sommes contestés nous-mêmes.*“

113 „*Nous apporterons la contestation au sein même de l'organisme du Festival /.../ Nos assises feront état d'une revendication d'esprit. Avignon sera une étape de réflexion vivante et de confrontation.*“ Viz pozn. 102 in: Antoine Baecque – Emmanuelle Loyer. *Histoire du Festival d'Avignon*. Gallimard, 2016. s. 247.

114 Émeline Jouve. *Avignon 1968*. s. 105.



„Zajímal nás okamžik, kdy člověk občan přestoupí přes určitou mez tolerance a občanské poslušnosti a odepře státu, co mu patří“<sup>115</sup>.

Premiéra inscenace *Antigone* proběhne v Německu a první reprízy se odehrají v Římě, kde Living Theatre sklídí ovace a herci se setkávají s Pierem Paolo Pasolinim, který nabízí Julianu Beckovi roli Theresia ve filmu *Oidipus Rex*. Beck odjíždí natáčet do Maroka a nechává svoji těhotnou Judith Malinovou v Evropě. Před odjezdem stihne ještě potkat Grotowského na střeše hotelu, kde spolu dlouho do noci debatují o tom, co znamená „struktura“. Grotowský má dojem, že hercům Living Theatre chybí řád<sup>116</sup>. Další cestu s *Antigonou* na festival BITEF do Bělehradu absoluuje Judith Malinová už s novorozenou Isha Manou. Bělehradský festival odstartuje první ročník právě Grotowského inscenací *Vytrvalého prince*, *Antigone* Living Theatre a mezi dalšími se objeví také inscenace *Tři sestry* Otomara Krejčí a *Proces* Jana Grossmana. Během krátké doby si BITEF a jeho umělecký vedoucí, Jovan Ćirilov, manažer s výjimečnou intuicí, vybudoval renomé ohlašovatele budoucích trendů evropského divadla.

Světové renomé Living Theatre od roku 1967 vzroste, soubor se objeví na titulní straně prestižního časopisu *Times*. Living Theatre je v článku nazvaném „Anarchists of the Anti-Word“ představen jako „jediný soubor světového významu, který hraje stálý repertoár, a přitom není podporován žádným státem, ani podobnou institucí, a který žije pouze z toho, co si vydělá sám“ a herci prý si vystačí se čtyřmi dolary na den<sup>117</sup>.

V anotaci, kterou Living Theatre poslal Avignonskému festivalu se uvádí, že *Antigone* je provokace akademické teorie o neslučitelnosti Artauda a Brechta, uskutečňovaná pomocí nového tělesného jazyka, ve kterém slova a těla působí jednotně. „*Touto cestou jsme chtěli ukázat, že i jiné formy syntézy a spojení zdánlivě neslučitelných východisek ve společnosti jsou možné*“<sup>118</sup>. Sergej Machonin píše, že klíčem k volbě Brechtova zpracování *Antigony* byla touha prostřednictvím slova získat přístup do duše moderního diváka a zasáhnout ho „naplno“<sup>119</sup>.

115 John Tytell. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. London: Methuen Drama, 1997. s. 221.

116 *Ibid.* s. 224.

117 Theater: REPERTORY. In: *Times*. Friday, Dec. 01, 1967. (web: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,712030,00.html> – staženo 12. srpna 2021)

118 Maison Jean Vilar, Fonds Vilar, 4 - JV - 180-5, Living Theatre.

119 Sergej Machonin. *Šance divadla*. Divadelní ústav, Praha 2005. s. 94.

Inscenace Brechtovy hry vychází z původního anglického překladu Judith Malinové. Brecht ve svém přepracování používal verše z Hölderlinova romantického překladu Sofoklovy tragédie<sup>120</sup>. Myšlenka pracovat s touto hrou se objevila na Festivalu v Athénách během prvního evropského turné Living Theatre v roce 1961. V zapadlém knihkupectví Beckovi objevili starý výtisk Brechtovy „Modelbuch“ Antigony<sup>121</sup>. Sebraný text obsahoval režijní poznámky, fotografie ze dvou uvedení a také autorovo doporučení, aby se tvůrci nenechali spoutat díly klasiků<sup>122</sup>, což perfektně vyhovovalo anarchickému smýšlení Living Theatre.

Judith Malinová přeložila Brechtův text z němčiny do angličtiny a dále ho rozšířila o „herecké vsuvky“, odvozené z popisů pod fotografiemi v „Modelbuch“. Kousky textů sloužily původně hercům, kteří jimi nahrazovali původní texty v průběhu zkoušek, takže např. dopředu popisovali jednání svých postav, aby se vyvarovali iluzivní manýře. Tyto části textu Malinová zapracovala do scénáře k inscenaci a bývaly pronášeny v jazyce země, v níž se představení hrálo, a to způsobem, který měl být co nejvíc jasný a didakticky popisný.

Inscenace textu měla být dále obohacena o expresivní prvky tzv. Artaudovských „znamení“ (signes), gest a výkřiků, tělesných konstelací a „živých soch“, které se měly pohybovat biomechanickým způsobem.

Living Theatre se vyhýbá formálním východiskům Bertolta Brechta, ale bere si Brechtův textový materiál a základní ideu jeho hry. Brecht vidí podstatu Sofoklovy tragédie v tom, že Antigona „není ani hrdinkou ani revolucionářem, je tím, kdo vykoná správnou věc, ale příliš pozdě – měla otevřít oči dřív a ostatní také...“ Brechtova Antigona je tragédie typu „příliš pozdě“<sup>123</sup>. Zatímco u Hölderlina a Sofokla je pohled postav zaměřený na „to, co je božské“, u Brechta se perspektiva obrací směrem k politické a sociální rovině, v níž je „osudem člověka zase jenom člověk“. Od Brechta si Beck a Malinová berou tuto touhu probudit diváky k akci a rozvinout politický boj, ale formální „Brechtovský odstup“ jako hlavní nástroj

120 Hölderlinův předklad akcentoval především spirituální vertikálu Sofoklovy tragédie – Brecht naopak její morálně politickou rovinu, která je spiritualitou Hölderlinova textu skrytě proscycena prostřednictvím slov a jejich širších významů. (srov. Biner s. 150–151).

121 Původní název: „Materialen zu Stücken Bertolt Brechts. Die Antigone des Sophokles (Zusammengestellt u. red. Von Werner Hecht)“. Pierre Biner uvádí, že Judith Malinová měla k dispozici reedici textu z roku 1954 –(Biner s. 154-155).

122 Vendeville. s. 153.

123 Biner. s. 153.

„politického uvědomění“ je jim naprosto cizí a chtějí tento odstup nahradit „s pomocí Artauda“ zapojením výrazné tělesné akce, která doslova „mění teplotu těla diváků“.

První verze textu *Antigone* Judith Malinové vznikala v době krátkého uvěznění Becka a Malinové po legendárním „procesu s Living Theatre“. Událost uzavření divadla a uvěznění protagonistů se samozřejmě měly propsat do myšlenkového podhoubí a éthosu inscenace. Samotná skutečnost uvěznění byla důsledkem neplacení daní, obsazení úředně zapečetěného divadla a sebe-inscenování Becka a Malinové během soudního procesu. Brustein popisuje agresivní a současně sebepojednané, teatrální vystupování Becka a Malinové během soudního procesu před soudem, který byl docela přátelský<sup>124</sup>.

Průběh události byl zaznamenán a později i divadelně inscenovaný. Brustein uvádí, že šlo o *inscenování revoluce* ve skutečnosti. On a další současníci<sup>125</sup> se shodují na tom, že Beck a Malinová neměli před soudem nikdy stanout. Na druhou stranu to, že stanuli před soudem, nebylo nedopatřením, ale důsledkem vědomého neplacení daní. Daně platili všichni, jak píše Aronson, a neplnění veřejných povinností k podobným koncům muselo vést nevyhnutelně. A jelikož ostatní alternativní soubory daně platily a Living Theatre daně neplatil, nevzbudilo nakonec zas tak velké pohoršení, že se Beck a Malinová ocitli před soudem a byli odsouzeni k trestu, který byl víceméně symbolický. Zatímco Julian Beck měl ve vězení čas promýšlet scénografii Genetových Služek (v obsazení dvou mužů, ve kterém měl i sám hrát), Malinová měla během výkonu trestu k dispozici „svoje knihy, Brechta, Sofokla v řečtině a různých překladech do angličtiny, Hölderlina, německé, řecké a anglické slovníky a další texty, které se jí hodily pro překládání“<sup>126</sup>. Malinová však možná až příliš idylicky popisuje spoluúčast šesti dalších žen, které byly zavřené na cele spolu s ní a které se tak staly „prvními posluchačkami textů“ chystané inscenace.

Represivní zásah policie a pobyt ve vězení však pro Becka a Malinovou představoval zásadní rozchod s americkou kulturou, společností a s jejím divadlem

124 Robert Brustein. *Making Scenes: A Personal History of The Turbulent Years at Yale, 1966-1979*. New York: Random House, 1981, s. 79.

125 Arnold Aronson. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: NAMU, 2011, s. 68 - 69.

126 Stéphanette Vendeville. *Le Living Theatre: De la toile à la scène 1945-1985 (Univers théâtral)*. s. 123.

a bezprostředně naznačoval, co znamená „*dostat se až k bodu, kdy stát nemůže dál tolerovat umělce*“. Kdy se umělec postaví do situace, ve které nedá státu šanci, aby ho toleroval. Umělec je v této situaci jakési svědomí světa, v němž se musí za všechno platit penězi a poslušností. Neposlušnost otevírá dveře z toho světa ven „*k tomu, aby se stalo něco nečekaného*“, aby se něco stalo jinak.

Následující popis vychází ze záznamu inscenace, který byl natočený na počátku osmdesátých let, jednalo se o pozměněnou verzi inscenace, která se hrála v Avignonu v roce 1968<sup>127</sup>. Text je doplněn o podrobný popis Pierra Binaera z knihy *Le Living Theatre*, která vyšla ve dvou vydáních v roce 1968 a (o rok později byla doplněna o část věnovanou *Paradise NOW*) a komentuje původní verzi *Antigone*. Další vrstvu popisu tvoří zápisy v knize Stépanette Vendeville, která doplňuje text podobně jako Biner o další svědectví z období vzniku inscenace. Z popisů a na základě záznamu je obtížné určit, které části se změnilo. Popsaná inscenace je tedy spíš ideální tvar nebo představa složená z různých verzí a časových vrstev.

## **Popis inscenace Antigone (1967 resp. 1981)**

Inscenace byla umístěna na prázdné scéně, bez dekorací, kostýmů, divadelních světel. Herci vystupovali ve svém civilním oblečení, většinou to byla černá trička a tmavé džíny, někteří hráli bosí. Veškeré scénické dekorace a zvukové efekty vytvářeli herci ze svých těl bezprostředně před diváky. Mezi scénou a hledištěm byla úzká rampa, která fyzicky propojovala scénický prostor a prostor sálu. Scénování tímto způsobem mělo akcentovat tělesnou realitu, přítomnost herců na scéně, a probíhající skutečnost přítomné chvíle.

Inscenace *Antigone* měla být co nejvíce fyzická a gesticky obrazivá. Jednotlivé motivy vycházely z obrazového materiálu antiky, z vyobrazení na starých vázách, ale také z egyptských basreliéfů s funerální tematikou. V inscenaci se objevují též inspirace římskou „válečnickou“ antikou v podobě imitací vítězných oblouků, které jsou zde složené z lidských těl, jež mají „*demonstrovat pomíjivost vojenských vítězství*“, jsou tu a vzápětí tu nic není.

127 The Living Theatre: *Antigone*. Premiéra 1967. Záznam 1981/1982 Bari, Itálie. <https://www.youtube.com/watch?v=v91pfmkvK4Q> (6. srpen 2021).

Hrací prostor měl významově odpovídat „Thébám“, sál představoval „Argos“ a diváci v hledišti byli „Argejští“, tedy z pohledu herců nepřátelé. Toto rozvržení vytváří zvláštní vztah mezi scénou a hledištěm. Herec není ten, který se pokouší vlichotit divákům, není ani jejich přítelem nebo průvodcem, je tím, kdo se snaží diváka přemoci. Scéna byla osvětlena jasným světlem bez světelných přechodů s výjimkou rozsvíceného a zhasnutého sálu.

Diváci se usadí na svých místech, na scéně i v sále je světlo. Úvodní scéna začíná dlouhým tichem, ve kterém přicházejí herci nejdříve jeden po druhém, později přichází ve trojicích, pohybují se společně. Pomalu společně přecházejí po scéně v trojčlenných konstelacích. Uprostřed jedné skupinky je Julian Beck. Symetrie zdůrazňuje řád, spojení těl v řadě posiluje vjem tělesnosti, tři těla vedle sebe jsou „jednotka tělesnosti“, jedno trojnásobné tělo. Zastavují, hledí upřeně do sálu a naslouchají. Na scénu přicházejí další trojice a scéna se zaplňuje k sobě připoutanými lidmi.

Herci stojí čelem k divákům a hledí dlouho tvrdým, nenávisným pohledem. Dívají se jako Thébané na Argejské. Herci jsou „obyvatelé města“ a diváci, aniž by to tušili, představují jejich nepřátele, kteří je chtějí o tento domov připravit. Atmosféra v sále se prudce „ochladí“, ve vzduchu je cítit napětí. Herci mezi sebou občas prohodí pár slov, ale s diváky nekomunikují.

Scénu boje zahájí lusknutí prstů, po kterém se ozve zvuk sirén, nálety a padání bomb. Všechny zvuky vytvářejí herci přímo na scéně, svými těly, ústy a hlasivkami. Jeden z herců padne tváří k zemi a začne otevřeným, vysokým hlasem imitovat zvuk sirény, ostatní po něm vydávají vysoké kvílivé zvuky letících bomb a padají tváří k zemi vedle něj v předpisové poloze (pro případ náletu nebo výbuch atomové bomby) s hlavou mezi kolena zakrytou rukama. První herec ječí dál, ostatní kňourají, kníkají a povykují (jako lesní zvěř), zvuk náletu se vzdaluje nebo proměňuje v něco jiného, co připomíná archaický les, rituál. Kreon<sup>128</sup> (Julian Beck) se prochází po scéně a naslouchá obklopený dvěma strážci. Přichází Isména (Jenny Hecht) s Antigou (Judith Malinová).

Thébští vojáci pochodují po úzké lávce, která vede do sálu mezi diváky proti Argejským, ale nedaří se jim a padají tváří k zemi. Vystupuje Kreon, aby spasil svůj lid, zvedá padlé ze země a dělá z lidí vojáky, mává s jejich těly jako hadrovými panáky,

128 Anglické označení postav Antigone, Ismene, Creon, Haemon, nahrazuje v textu český způsob psaní Antigona, Eteokles, Haimón, Isména, Kreon, Polyneikos.

učí je výpady a křičí do nepřítelů kníkání, hučení a kvílení ostatních – do zvuků války a náletu. Vybírá jednotlivé muže, které posílá po lánce na smrt. Vojáci mávají rukama, dělají karatistické výpady a padají k zemi. Válka se odehrává mezi diváky. Za kvílení „chóru“ padne Eteokles (což lze vtušit jen z kontextu).

Kreon vytvoří z těl svých vojáků spektakulární válečný stroj s mnoha rukama a nohama, který se doslova převalí přes Polyneika („Echnaton“), jehož tělo je vzápětí pohozeno na volném prostranství scény. Kňouravé zvuky hlasů v pozadí se promění v cosi, co připomíná mantry tibetských mnichů. Zvuky chóru ukončí první slova Judith Malinové, které pronese jako Antígona v jazyce té země, v níž se hraje. „Co budeme dělat?“ ptá se nad tělem Polyneika Antígona svojí sestry Isméný.

(Světlo zhasne a rozsvítí se.)

Antígona klečí u těla svého bratra, nabírá stylizovaně „prach země“, který si bere do úst a vydává kvílivé vzdechy, nabere s nádechem („Aáá“) a pojímá do sebe s výdechem („Eéé“).

Mrtví vojáci vytvoří ze svých těl sousoší jako „pomník hrdinů“. Na scéně zůstává ležet jenom nepohřbený Polyneikos. Antígona táhne k tělu mrtvého Isménu a přinutí ji obejmout tělo „zabitého bratra“. Obě sestry zvedají tuhé tělo, kladou je na sebe, zápasí s jeho nepoddajností, válí se přes něj, nechávají ho na sobě „spocínout“ a nakonec ho objímají jako milence.

Chór zabitých vojáků se promění v ptáky, tři herci komicky předvádějí krkavce, které Antígona zoufale odhání od těla. Ptáci se promění ve spáče a pak ve tři hloupé opice (které nevidí zlo, neslyší zlo, necítí zlo). Chór ostatních přihlížejících jsou „občané“, kteří dělají jako by nic neviděli, jako by neviděli potupu nepohřbeného těla a okázale si navzájem zavírají oči. Falešní spáči jsou obrazem thébských občanů, poslušných vůči Kreontovi a svatokrádežnému zakazu pohřbít Polyneika. Obec, kterou zastupuje chór, je na začátku zobrazena v geometrických pohybech trojic. V průběhu představení se roztéká a ztrácí konzistenci. Thébský lid představuje mnohotvárný obraz zotročujícího obcování s tyranem, při němž se svobodou platí za bezpečí. Chór představuje také sbor starců, kteří se nechají vykastrovat, aby je už nic neodvádělo od služby svému pánu.

Gesta a jednání Antígony jsou naopak ve všech scénách konzistentní, rovné, přímé a jasné, rozehrané v čistých linkách. Fyzický výraz Antígony je obrazem zdravé mysli, kritického rozumu, jež vyjadřuje princip vzdoru, který má Antígona obsažený už ve

svém jméně. Pierre Biner upozorňuje na maskulinní, cerebrální princip postavy, který je zašifrovaný ve jméně Antigona – tedy „Anti-goné“ je „Anti-žena“ – je tou, která si cení víc „cti“ a „rodu“, a tím upřednostní mrtvého „bratra“ před „láskou“ (Haimónem) a touhou zachránit vlastní „život“<sup>129</sup>.

Proti mravní konzistenci Antigony, vyjádřené v pravoúhlých gestech a liniích, stojí různě poskládaná masa těl v podobě válečných strojů s „tisíci rukama a tisícem tváří“, nebo jako tyranův trůn, který je zároveň obrazem mnohahlavé saně, na níž Kreon (Julian Beck), sám křehký, pružný jako „kocour“, jede, nesený poddajnou masou otroků. Po bitvě s Argejskými se Kreon vrací jako král a ze svých vojáků udělá radu starších tím, že jim v symbolickém gestu urve genitálie. Kreon je nadčasový obraz monarchie, který je typicky podlézavý a násilnický zároveň, a jehož je proto těžké polapit<sup>130</sup>.

Tyrana nejde vyhnat, protože lid se stává jeho obrazem. Je zbabělý, podlý a nestálý, plazí se strachy a útočí ze zálohy. Chór v *Antigone* je pokroucený nejen fyzicky, ale také mentálně a morálně. Za zdeformovaným obrazem chóru se objevují dvě myšlenky inscenace, tyran nikdy nestojí sám, ale svou moc čerpá z dobrovolné poddajnosti lidu a především také, že *morální a fyzické gesto se navzájem zrcadlí* jako jedno a totéž.

Podobné bohatství významů naznačuje Antigonino gesto sypání prachu na tělo bratra Polyneika. Antigona jako ve snu sleduje vyprávění strážce a svým tělem ilustruje zázračnou neskutečnost jeho popisu místa, na němž někdo pokryl mrtvé tělo prachem a nemohlo to být zvíře ani člověk, protože na místě nezůstaly stopy. Jakoby „*bůh nějaký sestoupil s večerním vánkem...*“. Antigona vystoupí na nohy strážce, který jde jako oživlá socha, a tak ji zanechá na místě, kde leží tělo Polyneika. Antigona sestoupí jako ve snu s pusou a očima otevřenýma dokořán. Kreon však násilně ukončí tuto pohádku a zakřičí „stop that“, načež Antigona vyběhne jako dítě a tleská si rukou se strážemi a kouzlo je zrušeno<sup>131</sup>.

Antigona je obraz drobné ženy, která je vedena vnitřní silou k revoltě za spravedlnost a jejíž jedinou chybou je to, jak píše Binner, že přišla pozdě, „trop tard“. Stejně pozdě nakonec docházejí všechny postavy této hry poznání, které by je

129 Pierre Biner. *Le Living Theatre*. pozn. 7, s. 160.

130 *Ibid.* volně, s. 160.

131 *Ibid.* s. 165.



mohlo zachránit, kdyby k němu přišli o chvíli dřív. Fyzickým zobrazením a scénickou metaforou tohoto „příliš pozdě“ je mrtvé tělo Polyneika, který je zabit válečným soukolím na začátku a od té chvíle je už na všechno „pozdě“. Na pozadí všech přesunů a akcí kolem těla je umocněna vlastní nehybnost, je povýšena na obraz sebe sama, obraz nemožnosti pohybu, který je také zobrazením „nemožnosti návratu“. Bezvládné, tuhé tělo je postava smrti, prázdná přítomnost, umístěná na scéně po celou dobu představení, které trvá asi 2 hodiny. Nehybné tělo „váží“ v úhrnu stejně jako všechna ostatní těla dohromady, protože jeho nehybnost vyváží veškerý pohyb. Tichost a prázdnota těla je svědkem Kreontovy „chyby“.

Kreon však je naproti tomu mnohohlasý. Má v sobě kocouří nenucenost i úlisnou úskočnost populistů. Stříhem mění tempo svojí řeči jako ten, kdo ví, jak se co má správně říkat. Některé repliky slavnostně prozpěvuje jako litanie a jindy kňourá.

Tělo Polyneika a jeho tichost je obrazem akce, která byla na počátku, a tak všechny ostatní akce předchází, je před nimi napřed, takže ho všechny tyto akce musejí dobíhat. Mrtvé tělo je nástrojem, který uvádí do chodu „síly revoluce“, svojí *pasivitou* organizuje síly odporu proti tyranii mocných. Tělo na scéně je obrazem minulého času<sup>132</sup>, svědek něčeho, co bylo spácháno, co je dokonané a tím více přítomné, čím méně vykoupené. Je jako obraz minulosti, která promlouvá směrem k budoucímu vyrovnání účtů. Představuje neumlčitelnou připomínku Kreontova činu, takže má-li nastat sociální smír, musí se na konci mrtvé tělo Polyneika symbolicky „přehnat“, nesené Haimónem a Antigou, nad živým tělem Kreonta a přes něj do vykoupení a věčnosti Říše živých, zatímco Kreontovo tělo musí – poté, co přes něj přejde tělo Polyneika – odejít navždy do Říše mrtvých. Poté, co je poslední bitva skončena a celá scéna se opět, společně s Polyneikem, ponoří do ticha.

Dlouhá přítomnost Polyneikovy smrti, vyjádřená pomocí „nehybnosti“, vytváří obraz magického času, který uplynul, ale je stále tady jako „magnetický pól představení“. Polyneikos už tu není, a přesto. Obrací k sobě pozornost všech v sále, představuje sjednocující ohnisko postav, herců i diváků, tím vytváří formální osu představení i geometrickou osu uspořádání prostoru. Ilustruje obsah základní „situace“ hry Living Theatre, která se vznáší nad

132 *Ibid.* s. 165.



postavami a událostmi na scéně. Touto základní situací je nepřítomnost mrtvého těla v hrobě, kde být má, a přítomnost Polyneika mezi živými, kde už „příliš dlouho“ být nemá.

„Obscenní zobrazení“ na scéně vytváří pasivitou a současně svojí „intenzivní“ *tělesnou přítomností* performativní obraz smrti. Scénický princip pasivního nebo rezistentního těla naznačuje postupy přicházejícího konceptuálního, performativního nebo post-dramatického divadla.

V kontrastu s tělesnou přítomností mrtvého vyniká na scéně nepřítomnost živého lidu, který je fyzicky přítomen. Lid je od chvíle Kreontova vítězství „nepřítomen“<sup>133</sup>, jeho místo zabral dav. Daleko od něj, od chóru lidí, na druhé straně scény, klečí osamocená Antigona, která gestem nabírá imaginární prach země a sype ho na tělo Polyneika. Ve chvíli, kdy se objeví Kreon, obrací se chór k Antigoně zády. Když Antigona volá o pomoc, všichni se promění v mrzáky, všechny „bolí záda“, kulhají, nakonec padnou na zem a tři vepředu pokleknou s gestem „hloupých opiček“, které nevidí zlo, neslyší zlo..., ostatní tvrdě spí. Living Theatre vytváří pomocí schématických obrazů popis zrodu tyranie. Kreon vládne díky těm, kteří mlčí a odvracejí zrak<sup>134</sup>.

Antigona klečí před ležícím tělem bratra, Kreon sedí na trůnu složeném z mechanicky rozhýbaných lidských těl. Pohyby a gesta lidských automatů slouží jako metafora fungující lidské společnosti. Isména, která opakuje stejný pohyb s ostatními, se z této pohybové rutiny osvobodí tím, že ohlásí přání obětovat se také. Ostatní mezitím přecházejí po scéně a beze smyslu máchají rukama, Kreon dál prozpěvuje liturgickým hlasem svoje povely a vydává rozhodnutí...

Drama o poslušnosti a neposlušnosti se tímto gestickým jazykem rozvíjí mezi Kreontem Juliana Becka a spojeným úsilím Antigony a její sestry, Judith Malinové a Jenny Hecht (v původní verzi). Ostatní herci mají při tom fungovat jako „seismografy“ násilí a svobody, ilustrující tu jednu nebo druhou převažující kvalitu v inscenaci.

Biner ukazuje, jak obtížné je popsat smysl jednotlivých fyzických obrazů, které přetékají významem. Na příkladě vítězného oblouku uvádí, že je složen ze tří herců, kteří ztělesňovali Kreontovy odpůrce, proto byli zbaveni života a jejich

133 *Ibid.* s. 157.

134 *Ibid.* s. 158.

těla následně posloužila k vybudování monumentu tyranie.<sup>135</sup> Podobné skryté nebo podprahové významy jsou zašifrované například ve scéně, v níž Antigona sbírá odvalu pohřbít svého bratra a její tělo se hroutí slabostí. Čtveřice herců ji obklopuje, podpírá a zacpává si uši ve chvíli, kdy se Isména pokouší odvést Antigonu od jejích sebe záhubných záměrů.

Biner zmiňuje tuto skutečnost v souvislosti s představou „buňky“ revoluce<sup>136</sup>. Revoluční buňky, jak zazní později i v *Paradise NOW*, mají mít „podle Bakunina“ pět členů. Antigona je, řečeno v symbolickém jazyce inscenace, podpíraná revoluční buňkou „z budoucnosti“, která se jednou zformuje právě na základě její oběti, již musí proto sama přinést. A v tento moment vystupují herci Living Theatre sami ze svých „rolí“, opouštějí rámec chóru, aby bezprostředně sdělovali divákům svůj názor.

Herci vystupují z rolí a s rozpřaženými rukama přicházejí po rampě směrem k divákům jako „kmen“, národ svobodných lidí, kteří zpívají „andělskými hlasy“ (v nápodobě gregoriánského chorálu) o zvěrstvech člověka. Chór pohybem v zástupu vytvoří procesí, které symbolicky putuje směrem za hranice „času příběhu“, herci procesím vystupují z děje hry, vytvářejí varianci na Brechtovský „V Efekt“ a nechávají bezprostředně v písni zaznít svůj osobnostní postoj. Cílem této scénické akce bylo, slovy Judith Malinové, ukázat mnohovrstevný obraz, ze kterého bude jasné, že „*neposlušnost je velmi starý a dobrý nápad*“<sup>137</sup>.

Během soudu před Kreontem poté pronáší Antigona památnou větu: „*Everyone who uses violence against his enemies, in turn will use the violence also against his own people.*“

(„Každý, kdo používá násilí proti svým nepřítelům, nezaváhá použít násilí i proti svým lidem.“)

Vrcholným zobrazením marnosti „pouhého života“, který se proměnil v oslavu „přežívání“, je scéna tance bakchantek, který kontrastuje se smutkem Antigony odsouzené na smrt, ale „navždy“ živé. Proměna občanů v bakchantky začíná postupně. Na začátku čtyři herci klečí na zemi natočení z profilu, dva a dva proti sobě, uklánějí se v rituálním gestu a prozpěvují hrdelními zpěvy orientálně

135 Biner. s. 162. Tato scéna zdá se na videozáznamu z počátku 80. let chybí.

136 *Ibid.* s. 163.

137 Stéphanette Vendeville. *Le Living Theatre: De la toile à la scène 1945-1985 (Univers théâtral)*. s. 155.

pojatou „zádušní mši“. Představují současně truchlící i symbolický prostor hrobky. Ostatní členové chóru přihlížejí do chvíle než jim někdo, Kreon, gestem ruky „vezme“ smutek z tváří. A udělá to doslova, ruka zakrývá oči, „aby neviděly“, a trhnutí sundá masku pláče. Hluboké hrdelní alikvótní tóny (truchlících „mnichů z Tibetu“) vystřídá banálně smyslné mlaskání jazykem a rytmické plácání dlaněmi do stehen.

Tanec je oslavou vítězství „obyčejného života“ nad smrtí, v jehož opakování ztrácejí tanečníci „svoji tvář“<sup>138</sup>. Proměňují se v automaty a provádějí smyslné pohyby, které jsou zároveň „erotické i anti-erotické“, probíhají „bez vnitřní účasti“. Malinová uvádí jako zdroj inspirace „diskotéku“, představující „*druh tance, který je slepý k faktům (aveugle aux faits)*“<sup>139</sup>.

Tanec „vítězů“, kteří jsou už ve skutečnosti poražení (od Argejských „v publiku“, kteří je vidí), ale dospějí k tomu příliš pozdě, trvá tři čtvrtě hodiny a herci svá expresivně vypínavá gesta doprovázejí mlaskáním jazyka a plácáním dlaněmi do stehen, při tanci pokaždé s hlasitým výdechem vyletí ruce vzhůru, a pokračují s opakujícím se nápěvkem, rytmickým dupáním a tleskáním o své zadky. Chór se oddal veselí vítězů po nejistém a draze zaplaceném vítězství Kreonta. Uvnitř hrobky obklopená „čtyřmi sfingami“, klečícími postavami, chodí ubohá Antígona a lid venku pokračuje v tanci, aby nic neviděl, nic neslyšel a o ničem už nemusel přemýšlet. Thébští se radují, protože nechtějí vidět své zoufalství.

Stejnou repliku jako Antígona na začátku, „co budeme dělat“, pronese poslední chór po porážce od Argejských tváří v tvář totálnímu zničení. A tato poslední replika vyjadřuje opět myšlenku, že je „příliš pozdě“. Kreonta dohánějí lítice nebo Kerberos, mnohohlavá a mnoharuká saň, která se nad jeho ležícím tělem sklání jako monstrum posledního dne. Kreon se zmítá a kvílí vysokým hlasem. Vzápětí přichází herec, který nese zvěst o Megareově smrti, kterou zároveň i sám zahraje. Dva herci k němu ze stran přiskočí a zabijí ho výpadem. Zabitý Megareos padne do náručí ležícího otce a zatím vzadu stále pokračuje tanec bakchantek. Padlý se vypraví dopředu před diváky, kde leží Argos, a opakovaně předvádí smrt. Při tom spadne vedle otce, který bere jeho hlavu do náručí a ukládá se ke spánku.

138 Vendeville. s. 158.

139 *Ibid.*

Vrací se motiv hučení, kňourání a houkání, který se objevil na začátku jako obraz náletu, „*který má napovědět, vytvořit analogii s válkami současnosti.*“ Bakchantky v pozadí nic netuší o svojí zkáze a pořád tančí. Kreon jako oběť pýchy klečí sám zády k sálu před živým obrazem Antigony, Ponyneika a Haimóna, který se opakovaně, pořád dokola v symbolickém gestu zabíjí.

## **Antigone in Beograd (Sergej Machonin)**

Před cestou do Paříže absolvoval soubor Living Theatre s inscenací *Antigone* mezinárodní turné, spojené s účastí na bělehradském BITEFu, kde představení viděl Sergej Machonin, který napsal o Antigone na stránkách časopisu *Divadlo*<sup>140</sup>.

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

Machonina zaujal také tělesný herecký projev Judith Malinové: „*Zdalo se mi, že každé její slovo je jakási sebeprovokace. Že akt jeho fyziologického vzniku v dutině břišní, v hrudi, v hrdle, v hlasivkových vazech je záměrné sebedráždění, vyvolávající během monologu nejdříve vzrušené živočišné chvění a později nepředvídatelné, skoro erotické konvulze, záškuby, křeče, dlouhá napětí a uvolnění, fyzické zlomy a nová vzepětí. Smysl všech slov monologu jako by se redukoval...*“

Jasnozřivou recenzi uzavírá Sergej Machonin paralelou s mesianismem středověkých mystérií, který se opíral o duchovní svět lidí, kteří sdílejí víru v Boha a svět plný zázraků. Naproti tomu „*lidé blouznící svým životem i způsobem hraní divadla o biblické čistotě moderního světa v přesvědčení, že svým exaltovaným svědectvím o zkáze mravů zburcují duši věčného a strážlivého současného diváka k sebenápravě, jsou naivní a utopičtí snilkové.*“

To zásadní, co z Machoninova textu vyplývá, je zpráva o výlučné „*oddělenosti vnitřního, duchovního světa, ve kterém žijí*“ herci, od světů obyčejných lidí, běžných diváků. Cílem spojení Brechta a Artauda byl pokus „*měnit teplotu těla*“ diváků,

140 Sergej Machonin. *Antigone in Beograd* (in:) *Šance divadla*. Divadelní ústav, Praha 2005, s. 90-96.

jak uvádí Judith Malinová v rozhovoru. Herci chtěli „měnit teplotu těla diváků“ také prostřednictvím změny a střídání násilných a nebeských obrazů. K jakým cílům a k jaké podobě však chtěli herci svoje diváky měnit? Chtěli snad herci, aby diváci opustili své staré životy a vydali se na cestu s nimi dříve, než bude příliš pozdě?

Pro diváky mohla být *Antigone* naopak zajímavá především pro svoji přehlednou srozumitelnost, která kontrastovala s nesrozumitelností a „performativní“ jinakostí *Paradise NOW*. Novinářské zprávy, recenze a dojmy některých diváků dokládají fakt, že inscenace *Antigone* byla oceňovaná pro inovativní přístup ke klasické látce a díky svojí přehledné narativní struktuře, která názorně ukazovala tyranii a svobodu jako zlo a dobro.

Pro soubor Living Theatre byla *Antigone* klíčová a zásadní ze dvou důvodů. Jednak se stala „cvičební“ inscenací, která umožňovala integrovat nové členy souboru, jimž v ucelené formě předala fyzický jazyk souboru. Vedle toho inscenace otevřela cestu k novým formám inscenování revoluce.

## Inscenování revoluce

Inscenování revoluce probíhalo prostřednictvím *slov*, rétorikou revoluce, pomocí explicitních projevů jako „*Everyone who uses violence against his enemies, in turn will use the violence also against his own people.*“ (a s použitím Brechtových textových vsuvek, které jsou jazykově upravené), prostřednictvím „cerebrální“ agitace.

Prostřednictvím *fyzického projevu* herců, kteří způsobem fyzického, „viscerálního“ (Machonin) gesta názorně ukazovali „vnitřek postav“. Fyzické gesto a jednání dále ukazovalo *pravdu* jako dostředivou sílu Antigony a Ismény, jako konzistenci a schopnost být sám sebou v kontrastu s rozplizlou odstředivostí a tekutou nestálostí těch, kdo jsou poslušní, protože mají strach.

Prostřednictvím *třecích poloh kontrastů*, které se objevovaly na švu mezi „artaudovským stylem hraní“ a původním Sofoklovým – Hölderlinovým – Brechtovým textem. Z pohledu Living Theatre šlo o to, prostřednictvím šokové terapie a tělesného prožitku různých kontrastních poloh, probudit v divácích „touhu po revoluci“, vzpouru proti bezpráví.

Spojení Brechta s Artaudem mělo „změnit teplotu těla“<sup>141</sup> diváků, ve skutečnosti se však mohlo jednat spíše o rozpojení různých estetických a významových plánů, které se odehrávaly současně. Šlo o formu estetického disenzu, který umožňoval divákům zaujmout vlastní perspektivu a vstoupit do díla. Pomocí tělesných obrazů inscenace *Antigone* otevírala další hlubinnou, spirituální rovinu, která spočívala v inscenování (praktických) filozofických myšlenek (Východu). Především ukazovala *absenci* vnějšího pohybu, která se stává obrazem *bytí*. V kontextu této prázdnoty přestává být veškerý mnohotvárný pohyb na scéně projevem života, a stává se obrazem mechanického existování polo-lidských automatů. Akce je iniciovaná z nehybného „středu bytí“, který je prázdný, a proto představuje nejvyšší autoritu. Tu je třeba poslouchat s nasazením života, ostatní je třeba pominout.

Inscenace *Antigone* nepočítá na rozdíl od *Mysteries and Smaller Pieces* a *Paradise NOW* s bezprostředním zapojením diváků do scénické akce. Divák se měl zapojit tak, že se bude dívat. *Schopností pohledu* odkryje nové, nebo do té doby nezřetelné konstelace a lépe porozumí své aktuální situaci i tomu, co je třeba udělat teď, dokud je čas.

Revoluční otázkou inscenace zůstává, co se má udělat teď. Perspektivou diváka inscenace *Antigone* ukazuje základní myšlenky prostřednictvím dvojice protikladů toho, co je a toho, co není živé. Co je živé doopravdy a co je živé jenom zdánlivě. To, co je „pozitivní“, působí v kontextu inscenace jako zdánlivé, zdánlivý pohyb a zdánlivé akce. To, co není, to „negativní“, projevuje hlubší vnitřní obsah. Nehybnost Polyneika je negativním zobrazením tančícího chóru na oslavě vítězství. „Negativní“ obraz tady neznámá „záporný“, znamená ten, který je „prázdný“ a jehož nositel zaujímá „receptivní“ postoj.

Tento postoj vnímavosti a receptivity herci Living Theatre hledají a někdy i nacházejí také ve dvou dalších evropských projektech, v *Mysteries and Smaller Pieces*, který inscenaci *Antigone* předcházel, a v *Paradise NOW*, který ji následoval. V zakomponování negace do inscenačního tvaru spočívá paradoxní princip utopie. „Negativní“ postoj je obrazem „příliš pozdě“ a „už moc dlouho“. Je tady a odkazuje současně k jinému času, minulému i budoucímu.

Tělesná receptivita a pasivita se mění sama od sebe v něco jiného, v nový postoj k času, který neběží nikam, propadá se sám do sebe. Scénický obraz negace

141 Vendeville. s. 157.

obrací pozornost diváků k času dovnitř a k postoji, který může být označen jako postoj „duchovní“, založenému na principu ne-násilí, ale také *ne-úsilí*.

Poslední bod vyjadřuje novou citlivost, která měla potenciál vnitřně rezonovat v napjatém prostředí studentů uprostřed předdimenzovaných vysokých škol, u mladých lidí pociťujících vnější tlak doby stejně jako skutečnost, že se s nimi tak úplně nepočítá, že jejich hlas nemá sílu a není slyšet. Inscenace *Antigone* jako by vracela těmto mladým lidem naději v tom, že nejvíce slyšet je právě hlas, který zůstává tichý a jeho nositel, který, ač nehybný, probouzí v ostatních vnímavých účastnících touhu po revoluci.

Antigona však obraz revoluce současně problematizuje jako „promarněný akt“ (je příliš pozdě, „trop tard“). Předkládá chmurný pohled na otázku existence. Morální vítězové jsou existenciálně poražení. Co zbývá? Je třeba udělat revoluci včas, nebo pozdě a trpět? Promarněná revoluce je příležitostí k bytí. Idea revoluce se odpoutává z času, je pryč, ztracená, takže jediné místo, kde je nakonec možná, se nachází mimo čas, v nitru člověka, v jeho esenci, v jeho tajemství „nebytí“, které vystavuje účet veškerému bytí a zjevnosti. Právě tam, „v ne-bytí“ bez vítězů, může být tato revoluce „nenásilná“.

V tomto kontextu nabývá otázka, zda hrát nebo nehrát *Antigone* v létě 68 za dramatických okolností na Festivalu v Avignonu zcela zvláštní význam, tolik odlišný od významu, který otázce, zda hrát anebo nehrát na protest, příkládá Jean Vilar. Otázka, co je třeba dělat TEĎ, je vlastně jen rozvinutí otázky, odkud a z jakého středu, z jakého místa v člověku, vychází nejvyšší a svrchovaná autorita, a zda tento střed zůstává v klidu, nehybný, zda je prázdný, nebo plný věcí, myšlenek, starostí, podřízený aktuálním požadavkům doby a potřebám lidí.



# Program pro Avignonský festival v roce 1968

## Stávka umělců a Living Theatre

Inscenace *Antigone* byla uváděna v pařížském *Théâtre Alpha 347* na konci roku 1967, a stala se senzací v předvečer „revoluce v ulicích“. Díky tomu dostal Living Theatre pozvání na Avignonský festival v létě roku 1968. Hlavním důvodem, který stál za pozváním souboru na festival byla nová „revoluční estetika“, nikoli samotné a ve společnosti – i v té francouzské – stále silněji rezonující téma revoluce. Podmínkou účasti bylo nazkoušení nové inscenace. V roce 1967 vychází kultovní kniha R. D. Lainga *The Politics of Experience, The Bird of Paradise*<sup>142</sup>, která má na obálce vytištěnou reprodukci *Zahrady nebeských rozkoší* Hieronyma Bosche. Tato kniha i s reprodukcí na titulní straně se stane východiskem k projektu *Paradise NOW*.

Julian Beck navrhuje Jeanu Vilarovi projekt s názvem *Paradise NOW* – o proměně podmínek zakoušení světa skrze divadlo, které otevírá brány přechodu z „nevykoupeného světa“ do utopické „Zahrady v Edenu“. Současně s tím se Living Theatre zaváže odehrát starší inscenace „*Antigone*“ a „*Mysteries and Smaller Pieces*“.

Herci Living Theatre přijíždí do Avignonu postupně a oproti původní záměru většina už 13. května, v den, kdy ve Francii začíná generální stávka. Další skupina přijíždí 15. května, v den, kdy protestující obsadí Odéon. Příjezd Living Theatre se odehraje řadu týdnů před začátkem festivalu a způsobí administrativě festivalu velké problémy s ubytováním. Nakonec se herci usadí v opuštěné budově Lycée Mistral, kam za nimi později přijíždí Julian Beck a Judith Malinová, kteří zůstávají v Paříži až do června. Herci se v Lycée Mistral uzavrou do „klauzury“, do níž nepouštějí nikoho z radnice ani z festivalu a podle svých slov „intenzivně pracují“ na *Paradise NOW*. Co však v uzavřeném areálu školy herci dělají, nikdo neví.

Ve městě dochází k prvním konfliktům s místními. Jeden ze členů Living Theatre se ocitá před soudem, poté co vyběhl za dítětem na ulici jen ve spodním prádle. Avignonští po úvodním „etnografickém zájmu o americké hippies“ začnou nepoddajné členy (polonáboženské) komunity z Lycée Mistral nenávidět. Jejich

142 Ronald David Laing. *The Politics of Experience, and, The Bird of Paradise*. Harmondsworth, Penguin, 1967.  
zdroj: Internet Archive.org (<https://archive.org/details/politicsofexperi00lain/page/14/mode/2up>).



přítomnost v Avignonu začne postupně komplikovat život také starostovi Henry Duffautovi. Mezitím proběhnou 30. května celostátní volby, ve kterých zvítězí de Gaulle. V departementu Vaucluse se do výsledků promítne nevíтанá hippie komunita v Avignonu a starosta Duffaut prohraje zastupitelské křeslo v souboji s pravicovým kandidátem Jean-Pierrem Rouxem, lídrem gaullistické U.D.G. („*Union des démocrates pour la cinquième République*“), který udělá z „festivalu špinavosti“ politické téma. Starosta Duffaut ztratí svůj mandát v regionální vládě o 1900 hlasů, které zřejmě připadnou na vrub nespokojených voličů z Avignonu.

Událostem XXII. ročníku Avignonského festivalu předcházela v květnu 1968 uzavřená schůzka režisérů a intendantů kulturních domů a decentralizovaných divadel, během níž je 25. května 1968 v návaznosti na generální stávkou ve Francii vyhlášena Deklarace z Villeurbanne („*Déclaration de Villeurbanne*“). Divadelní režiséři a vedoucí subvencovaných kulturních domů se po boku stávkujících postaví proti bohaté a dobře zajištěné veřejné kultuře – proti mrtvolné a fetišizující *la culture*.

Deklaraci ve Villeurbanne podepíší nejen mladí režiséři jako Roger Planchon, Antoine Bourseiller, se kterými Jean Vilar od roku 1966 spolupracuje v Avignonu, ale také jejich vrstevníci jako Patrice Chéreau, Marcel Maréchal, Gabriel Garran, Pierre Debauche, a paradoxně také staří průkopníci decentralizace jako byl Hubert Gignoux, Jean Dasté, Maurice Sarrazin, nebo Georges Wilson, Vilarův nástupce v TNP. Byli to většinou lidé, které živila subvencovaná kultura. Umělci pocítili tep doby a připojili se jako milióny dalších ve Francii ke generální stávce.

Jean Vilar byl na konferenci do Villeurbanne pozván také, ale odmítl se zúčastnit a později vydá v novinách prohlášení, ve kterém zdůrazní, že je herec, který podepsal smlouvu s městem. „*Musíme hrát bez ohledu na to co je vlevo nebo vpravo*“<sup>143</sup>. Den po skončení stávky vychází v novinách zpráva, že Jean Vilar zrušil účast stávkujících souborů na festivalu<sup>144</sup>.

„*K naprostému překvapení představených divadla Théâtre Montparnasse oznámil Pan Vilar 7. června – den po ukončení stávky divadelníků – ve shodě se starostou Avignonu M. Henry Duffautem, svoje rozhodnutí stáhnout z programu Avignonského*

143 Původně Vilar napsal: „*Un comédien, à moins d'un ordre de grève de sa profession, doit jouer, quels que soient les événements publics.*“

144 Maison Jean Vilar. *Meridional du Mardi* 25. červen.

*festivalu šest domluvených představení, protože se mu zdálo nereálné, aby herci stihli dozkoušet nasmlouvané projekty.“*

*Tím způsobil Jean Vilar těmto hercům újmu v důsledku výpadku práce. Rozhodnutí vyvolalo v divadle rozhořčení, protože ani Vilar, ani avignonská radnice o něm zástupce divadla předem neinformovali, a ti se o něm dozvěděli nejdříve tiskem.“ Skutečnost, že začátkem června probíral Vilar s mladými režiséry stažení francouzské sekce z programu, zřejmě nebyla vedení divadla známa.*

Z pozvaných souborů zůstal jen BÉJARTŮV Ballet du XXe siècle (který měl sídlo v Belgii a stávky se nezúčastnil) na dvoře Papežského paláce a soubor Living Theatre, o němž Vilar téměř nic neví, a který se do stávky nezapojil, protože plánovanou inscenaci *Paradise NOW* herci vnímali jako svůj příspěvek k revoluci.

Na začátku července přijíždí „na pozvání Living Theatre“ a také Jeana Vilara, ke všemu trápení starosty Duffauta, několik desítek militantních protestujících, „katangais“, z Paříže, kteří dorazí vybaveni tiskařským lisem z fakulty výtvarných umění, aby město zanesli letáky s provokativním obsahem. Společně s nimi přijíždí také Jean-Jacques Lebel a další radikálové z Paříže, kteří se ubytují společně s Living Theatre v Lycée Mistral. Po večerech společně debatují o politice, konzumují drogy a alkohol. Pro poklidné jihofrancouzské město představují tito lidé velký problém, navíc avignonští občané nejsou schopni rozlišit, kdo patří k hercům a kdo přijel z Paříže jenom „provokovat“. Lebel vysvětluje, že *„časem bylo velmi obtížné Living ochránit /.../ protože se kolem nich motalo spoustu lidí, kteří vypadali jako oni, měli dlouhé vlasy a provokovali zjevnou homosexualitou“*. 30. května vyhraje de Gaulle volby a tou dobou ve městě zesílí také fašistická frakce SAC (*Le Service d'Action Civique*), která na tyto nepřizpůsobivé „vlasáče“ později pořádá hony<sup>145</sup>.

Obyvatele Avignonu dráždí Vilarova nová dramaturgie a festival je projekt města. Na druhou stranu množství lidí, kteří přijíždějí v létě do Avignonu strmě vzrůstá a s nimi také objem financí, které nechají ve městě. O Avignonu se mluví i v zahraničí. Vilar a Duffaut se pokoušejí místní dostat je na svou stranu, a proto mají velký zájem, aby festival probíhal navzdory všemu bez nehody. Pomoci v tom má především Maurice Béjart. Béjart patří k nejtalentovanějším tvůrcům svojí doby, který chápe

145 Jean-Jacques Lebel in: Émeline Jouve, *Avignon 1968 et Living Theatre*, s. 105.

mysl umělecké práce jako „práci“, není to rutinér, ale je řemeslník, člověk zběhlý v divadelním provozu, který smýšlí podobným způsobem jako Jean Vilar.

Vilara fascinují Bějartovy choreografie, které vnímá jako divadlo s bohatšími výrazovými prostředky, než jsou ty jeho. Bėjart vidí smysl svojí vlastní tvorby jako cestu k rozvoji jedinečné „taneční inteligence“ kultury tanečníků, pro které se schopnost „vnímat různé typy zvuků a hluku“, obsažené v mentálním prostoru soudobé hudby, stává nástrojem poznávání světa. Umění je pro něj podobně jako pro Living Theatre praxí lidského druhu, umožňující člověku proměnit smysly, prohloubit vnímání a nenásilnou cestou rozvíjet vnitřní kulturu ducha. Závazek umělce vůči společnosti pramení z povinnosti „předat“ něco z bohatství vnitřní kultury, kterou do sebe umělec vstřebal. Kultura v představě Maurice Bėjarta je vnitřní statek, bohatství ducha, pozitiv, něco, co je uvnitř a co chce ven. Toto něco má velkou hodnotu, kterou je třeba chránit, je to vlastnictví, které lze rozmnožovat podobně jako majetek. Je to současně něco, co je třeba pečlivě hledat, třídit a sbírat<sup>146</sup>.

## **Maurice Bėjart: Messe pour le temps présent**

Hlavní součástí programu na Avignonském festivalu v roce 1968 se měla stát inscenace Maurice Bėjarta *Messe pour le temps présent*, která byla uvedena na festivalu o rok dříve. Inscenace měla premiéru na velké scéně dvorany Paláce papežů, čímž navázala na tradici slavných Vilarových inscenací z padesátých let.

S odstupem času vynikají formální podobnosti s inscenací *Mysteries and Smaller Pieces* a s pozdější *Paradise NOW*.

Inscenace *Messe pour le temps présent* měla otevřenou strukturu složenou z devíti částí<sup>147</sup>, které odráží mytologickou cestu duše k sobě samé, představovanou jako „smrt a zmrtvýchvstání“. Je to „ceremoniální inscenace“, jejímž smyslem bylo představit „cyklus lidského života od prvního nádechu po smrt a znovuzrození“. Bėjart v rozhovoru pro *France Culture* uvádí, že jeho inscenace je „cérémonie liturgique,

146 „D'où pour la danseur un réel besoin de culture, une ouverture non seulement sur le monde de arts, mais sur le monde tout court, avec la petitesse peut-être du quotidien mais la grandeur surtout de ses nécessités.“ 1968 Vilar Bėjart Le Bazar, Une Lettre de Jean-Louis Barraul, *Les Cahiers de la Maison Jean Vilar*, s. 5.

147 Inscenace *Paradise NOW* měla podobně jako Bějartova *Messe* osm částí, které se odehrávaly v prostoru divadla a poslední devátou, která symbolicky završovala dílo, umístili její tvůrci do ulic města.

*cérémonie collective, cérémonie mystique*<sup>148</sup>. (Ceremonie liturgická, ceremonie kolektivní, ceremonie mystická).

Herci seděli od začátku na scéně a reprodukováný hlas (voice over) představil strukturu inscenace společně s citátem Friedricha Nietzscheho: „*Je ne pourrais croire dans un Dieu qui ne saurait danser*“ (Nemohl bych věřit v Boha, který by neuměl tančit). Tématem hry je tanec existence uchopený formou výstupu vzhůru. Mystický, rituální pohyb je od počátku zřejmý – přehledný a jasně pojmenovaný, určený trasou z bodu A do bodu B, a tím je vysvětlený.

Hlas z reproduktoru uvádí názvy částí a jejich podtituly: Dech („*Le Souffle*“), zrození člověka/ Tělo („*Le Corps*“), objev pohybu/ Svět („*Le Monde*“), absurdní, směšné, každodenní, náš svět; Tanec („*La Danse*“), radost, modlitba, povznesení (exaltace), tělesná extáze/ Pár („*Le Couple*“), hledání posvátného sjednocení/ „*Mein Kampf*“, všechny falešné mytologie neužitečných bojů, Noc („*La Nuit*“), samota, utrpení, potěšení, žízeň po nekonečnu; Ticho, čekání („*Le Silence, L'Attente*“), pochod k tomu jinde, k této naději, k této budoucnosti.

Slovo „*messe*“ (mše) v názvu inscenace upomíná na katolickou liturgii. Před Bějartem však otevírá širokou, postmoderní paletu významů. Mše je obřad, skrze který se člověk vztahuje k silám ukrytým za událostmi všedního dne a přítomného času – „*temps présent*“ – tedy 20. století. Užitím konvenčního slova mše provokuje Bějart očekávání účastníků. Místo katolické liturgie vystupují ze scény obrazy a zvuky současného světa i s jeho kulturním podhoubím, vedle veršů Friedricha Nietzscheho a Jana od Kříže zaznívá reprodukováný hlas Hitlera, zvuky náletů a bombardování, ticho je prokládané indickou rágou nebo bláznivou taneční session ve stylu „*Disco Jerk*“<sup>149</sup>.

Konkrétní hudba a zvuky nebo reprodukováný hlas odpovídají zjevnosti světa, pod níž se ukrývá ticho, které otevírá přístup k hlubinné přítomnosti v bytí. Součástí obrazu vnitřního duchovního světa Maurice Bějarta je klid, který se zjevuje za efemérními pohyby a formami. Jako téma se ticho otevírá v celé poslední scéně nazvané „Ticho, čekání“ („*Le Silence, L'Attente*“).

148 Melanie Schmidt. *Maurice Béjart. Balancen der Antithese. Körperbilder des Energetischen im Ballett des XX. Jahrhunderts*. Universitätsverlag WINTER Heidelberg : Memmingen 2008. s. 179. A dále.

149 *Ibid.* s. 15. *Aufführungsästhetik Béjart zwischen klassischem Ballett und animalischer Gebärde, indischem Bha/rata na/tyam und Disco-Jerk, zwischen Kraftakt und Meditation, Körper und Stimme - Oppositionen, die in Kontexte des ontologischen Menschenseins zwischen Eros und Thanatos gesetzt werden.*

Béjartovo mlčení je scénické. Nachází svůj obraz v centru choreografie v motivu ticha před akcí, které „*může nést také politický význam*“, „je to mrtvý čas – čas který umřel“ („*temps mort*“). Béjart hovoří přímo o ničivé prázdnotě („*vacance désolante*“) vřazené do souvislosti „konkrétního tance“ bez ornamentů, ozdob a kašírování. Zde je opět řeč o „konkrétním“ a skutečném tichu, na dotek skutečné reality, která je v tanci zobrazena zpětně. Tanec je obrazem proměněné, transformované a zvnitřnělé reality.

Ticho se vyskytuje v rámci celých scén, ale také analogicky v rámci jednotlivých obrazů a sekvencí, prostřednictvím zastavení uprostřed pohybu. V kontrastu mezi pohybem a zastavením je „*člověk, který tančí zasnouben věčností*“. Ticho a zastavení je prázdné, polyvalentní, nese zprávu o ničivosti smrti a také o čekání na další pohyb. Každý pohyb je nádoba, která se zevnitř naplňuje až k okamžiku projevení. Ticho a zastavení působí v celku tance jako nádech před výdechem, po kterém se všechno neodvratně rozvine. Nevratnost pohybu, kterým tanečník vstoupí do prázdnoty, je vzápětí zpochybněna dalším „nádechem“. Nádech a výdech – pohyb a klid – „*stasis*“ a „*kinesis*“. Obojí se doplňuje a prolíná v křehkém tanci reality, který je však dopředu vymyšlený, zrežírovaný a připravený do každého detailu.

Pohyb těžiště vytváří konkrétní představu o toku „energií“, které se stávají zjevnými na rozhraní statické a dynamické fáze pohybu a ukazují se jako fyzikální energie potenciální a kinetické. Zastavení v pohybu těsně před jeho vykonáním je metaforou myšlení, zviditelňující „průběh rozhodnutí“.

Hlavním tématem inscenace *Messe pour le temps présent* bylo velkoryse pojedené střídání cyklů života a smrti, pohybu a klidu, které se formálně odhaluje „v rituálu ceremoniálního-tance“<sup>150</sup> v kontrastních scénických obrazech „ticho-klid“ versus „hudba-pohyb“ (*statis* a *kinesis*) a prostřednictvím hermeticky pojaté symboliky čísel a konstelací symbolických obrazů.

Béjart ve své choreografii pracuje s obrazem kruhu a trojúhelníku. Kruh je obrazem usmíření protikladů v duši. Část kruhu vytváří diváci usazení podél elipticky vykrojené scény, druhou část vytvoří svým pohybem tanečníci. Kruh je uzavřen mezi všemi účastníky rituálu tance. Symetrie kruhu vyjadřuje myšlenku ztracené rovnováhy. Kruh je mandala, která představuje „*klid*“

150 *Ibid.* s. 21. Melanie Schmidt mluví o rituální „Tanz-Zeremonie“.

*uprostřed pohybu a pohyb v nehybnosti*“). Bėjart se myšlenkově vztahuje k dílu C. G. Junga o mandalách jako obrazech – prostřednicích při hledání duševní celistvosti. Zatímco kruh je obrazem duchovního prostoru a pohyb po kruhu je obrazem cesty dovnitř, trojúhelníkové kompozice představují obrazy země.

Abstraktní tvary, čísla a konstelace vyjadřují hluboké ukotvení Bėjartových choreografií v moderní filozofii. Otec Maurice Bėjarta byl francouzský filozof a intelektuál Gaston Berger. Tanec je Bėjartovi pokračováním filozofie, nabízí průhledy „do nitra“ a umožňuje prostřednictvím abstraktního pohybu uchopit „duchovní svět“, svět neviditelných sil a přírodních zákonitostí, které se stávají doménou záhadného, oblastí, ve kterých bydlí tajemství, a jehož zjevnost otevírá bohoslužba. Tři body vymezují fyzický prostor země, „trojice“ je však také základem kruhu. K transformaci „trojek“ do kruhu dochází pohybem v zadní části scény, kde jsou umístěna „barré“, horizontální tyče, které slouží k přípravě tanečníků v baletu. Transformace těla probíhá prostřednictvím „vzpřímeného“ pohybu podél tyčí, který symbolicky ukazuje disciplínu těla a duše.

K pochopení toho, o co Bėjartovi v tanci šlo, může posloužit také obraz Nietzscheho božského tanečníka Zarathustry. Idea nového vnímání těla, které je zaměřené dovnitř, vnitřní prožitek těla v pohybu, je umožněný *prací s tělesnou masou* a rozpohybováním *těžiště*. Prázdný bod v těžišti představuje bezprostřední smyslový vjem „rovnováhy“ a je také obrazem filozofického tématu. Pohyb těžiště je obrazem koncentrace a hledání rovnováhy v životě (a vyváženosti ve světě)<sup>151</sup>. Pohyb těžiště vychází z vyrovnaného držení těla, které je analogií i vlastní formou *držení ducha*. Bėjartův tanec vychází z klasické baletní průpravy, kterou chápe také jako mentální východisko tance. Forma organizované „přítomnosti“ v těle odpovídá postavení v ose („*axé*“), které je obrazem toho, „co je orientované“.

Harmonie a organizace je tím, co Bėjarta nejzřetelněji odlišuje od divadelních anarchistů z Living Theatre. Obecněji by se však dalo téma, které je rozděluje, nazvat *vztahem k práci*. Bėjartův přístup ke klasické formě, která představuje *výkon*, k němuž vede cesta skrze nutnou „dřinu“, se pro Living Theatre od uvedení *Mysteries and Smaller Pieces* stává obrazem mrtvolné a ohlupující kapitalistické morálky práce, udržující člověka v otroctví. Pro Bėjarta je

151 *Ibid.* s. 27.

nejdůležitější proces hledání tvaru a práce na inscenaci, je to čas spoutaný prostorem scény a přesným řádem choreografie, který má být významnější než čas probíhající tady a teď a rozvíjející se silou bezprostřední události mezi scénou a diváky. Bějartův styl založený „na práci“ vedl k artistním tanečním výkonům, především ve scénách s hraničním vypětím svalů, ve výdržích a tenzích, napjatých mezi krajními body scénického prostoru. Klíčem k estetice Bějartova divadla byl princip „očišťování materiálu těla“, který Bějart vyjádřil vzletnými slovy „*tout avantgarde commence par la barre.*“ (Veškerá avantgarda začíná u baletní tyče).

V *Dopisech mladému tanečnickovi*<sup>152</sup> vysvětluje, co tím myslel. Bějartova kniha začíná popisem scény setkání s mistrem hathajógy, které ovlivnilo jeho chápání tance jako duchovní disciplíny.

Drobný muž, mistr jógy, nesnadně nalezený kdesi v Indii, seděl usazený v zahradním altánku. Vyzval Bějarta, ať se představí a řekne mu, co chce. Bějart vysvětlil, že je tanečník, který každý den cvičí u tyče („barré“) a rád by se k tomu naučil cvičit jógu. Muž vyzval Bějarta, aby mu nejdříve předvedl svoje cvičení „u tyče“. Bějart si opře nohu o zábradlí altánku a začne s rutinní rozcvičkou. Za chvíli je celý mokrý, zapomněl na všechno, na jógu, na muže v altánu i na sebe sama. Když po tři čtvrtě hodině cvičení zbrocený potem procitne a zeptá se muže v altánu, jestli ho vezme do učení, mistr odpoví, že ne. Bějart nepotřebuje hathajógu, protože má jógu vlastní, které říká „barré“. Když cvičí, drží páteř vzpřímenou a správně u toho dýchá, ať tedy pracuje dál, jak umí. Mistr dodá na konec, že tanec je skvělý, protože i Shiva tančí.

Maurice Bějart, podobně jako před ním Jean Vilar, bere utíkající čas, prázdnotu smrti i vystupující zjevy tohoto času a přináší je na scénu v syntetické podobě inscenačního tvaru.

## Otázka proč hrát anebo nehrát Antigonu

17. července ohlásí Jean Vilar a Henry Duffaut na společné tiskové konferenci začátek festivalu. Odpoledne se koná demonstrace protestujících na place de l'Horloge, odkud se účastníci přesunou před Papežský palác, kde má proběhnout první představení Bějartovy taneční inscenace *Sacre du printemps*. Protestující

152 Maurice Bějart. *Lettres à un jeune danseur*, Arles: Actes sud, 2018. (2.vydání).



překonají zátaras, obsadí přístup do dvorany a pokřikují na přicházející diváky, že jsou „buržoazní konzumenti“, uléhají před vchodem tak, aby na ně diváci museli šlápnout a při tom pokřikují: „*Consommez!*“ (Konzumujte), nebo „*Bon appetit!*“.

Následujícího večera je plánované uvedení *Antigone* Living Theatre. Přes den se objeví první letáky protestujících s heslem „*Supermarché de la culture*“, které označují festival za kulturní supermarket.

18. července odpoledne vstoupí do zkoušky Living Theatre Gérard Gelas, mladý režisér a vedoucí divadelní skupiny *La Chêne Noire*, složené z avignonských amatérů a anarchistů, a oznámí zprávu o zákazu uvedení jeho inscenace *La Paillasse aux seins nus*, která se měla hrát ve Villeneuve-lès-Avignon mimo oficiální Avignonský festival. Pokus o narušení festivalu ze strany policie je evidentní. Proběhne schůzka, které se zúčastní Vilar, Puaux, Béjart a Beck s několika herci Living Theatre.

Villeneuve lès-Avignon se nachází na druhém břehu řeky Rhôny, na neexistujícím druhém konci Avignonského mostu (Pont st. Bénézet), sousedí s Avignonem, ale administrativně patří do departementu Gard, zatímco Avignon je součástí departementu Vaucluse. Avignonský festival měl na policejní prefektuře Vaucluse zajištěnou podporu. Bylo dohodnuto, že policie nic nepodnikne, aniž by dopředu neinformovala avignonského starostu Henry Duffauta a vedení festivalu. Policie na prefektuře Gard vysvětlí zákrok obavou z narušování veřejného pořádku. Zákrok policie byl však pravděpodobně motivován politicky a souvisel s rostoucím vlivem populistického vůdce Jeana Rouxe, který proti Avignonskému festivalu aktivně vystupoval. Zdánlivě bezvýznamná událost, zákaz amatérského představení v sousední obci, nabývá ve zjitřené atmosféře města a festivalu dramatický význam.

Maurice Béjart navrhuje přechíst na začátku svého představení odsuzující deklaraci. Julian Beck navrhuje uvolnit scénu *Antigone* skupině La Chêne Noire a nahradit svoje představení tím, které bylo zakázané. Vilar změnu programu kategoricky odmítne. Otázka hrát nebo nehrát podle plánu je pro něj kritická. Vysvětlí Beckovi, že by Living Theatre měl v této situaci každopádně *hrát* Antigonu, protože je to hra o svobodě vzepřít se kvůli mocným. Julian Beck však vidí věc jinak. Nechat zaznít hlas, který mocní tohoto světa umlčeli, považuje za akt hodný Antigony. Oznámí tedy své rozhodnutí ten večer na protest nehrát vůbec nic, protože „*hrát hru o ženě, která*



*obětuje svůj život pro pravdu, v rámci systému, který upírá jedincům právo svobodně se vyjadřovat, je zrada a podvod“.*

Večer policie nenásilně vyklidí place de l'Horloge, kde se dlouze debatuje o policejním zákazu. Dav se v deset večer srotí před zavřeným divadlem v Cloître des Carmes, v němž se na protest nehraje *Antigone*. Jean Vilar ve snaze předejít problémům s policií nechá otevřít brány divadla, které se záhy promění v diskusní fórum. Diskutující anarchisté se usadí společně s herci na scéně. Padnou návrhy, aby Jean Vilar jako projev solidarity rezignoval. Vilar to odmítne, přesto zůstává na místě a sleduje debatu. Kolem jedné ráno začnou technici postupně zhasínat světla, aby vypudili diskutující z divadla. Poslední hlasy se noří do tmy a debatěři odcházejí společně s herci Living Theatre do nočních ulic.

Odpoledne 19. července je Gelas zadržen policií a po několika hodinách je propuštěn na svobodu. Po tomto incidentu poprosí Jeana Vilara o svolení, zda by mohl na konci představení Bějartovy *Messe pour le temps présent* toho večera vystoupit na scéně a něco říct divákům. Dostane svolení.

## **Hledání přítomného času (NOW)**

Tím, co radikálně definuje novou estetiku divadla na konci 60. let, stejně jako její pracovní morálku, je čas, přístup k času a z něj vyplývající otevřenost vůči nestabilní proměnlivé přítomnosti, okamžiku „během“, ve kterém se může stát něco nečekaného.

Model práce a přístup k času, který ve svém díle prosazoval Maurice Bėjart je veden snahou eliminovat z díla veškerou náhodu. Když 14. července 1968 dorazí Bėjart na Festival v Avignonu obklopený novináři, dostane otázku, jak ovlivní květnové události jeho tvorbu. Bėjart odpovídá, že ovlivní, ale až napřesrok, „protože umělec si potřebuje dopřát čas, aby aktuální události pochopil“, aby je strávil („Car un artiste doit d'abord digérer l'événement.“<sup>153</sup>).

Před začátkem večerního představení ve dvoraně Papežského paláce se ohlásí u Maurice Bějarta Georges Lapassade, sociolog a zakladatel *Comité révolutionnaire d'action culturelle* (CRAC), a požádá o svolení provést v průběhu jeho představení uměleckou intervenci. Bėjart rozhodně odmítne a nechá Lapassada vyvést

153 *Ibid.*, s. 250.

z divadla. Krátce po začátku představení, během druhého obrazu nazvaného „Těla“ („*le Corps*“), vystoupí Saul Gottlieb, předseda *Radical Theatre Repertory*, který zajišťuje přípravu amerického turné Living Theatre, a který natáčí v Avignonu film o *Paradise NOW*. Sestoupí po elevacích až dolů na scénu, postaví se mezi tanečníky a zařve do hlediště: „Nehraj, Bėjarte... (*Ne joue pas, Bėjart!*)“ a položí se na scénu. Vzápětí je vyveden z divadla patrolou techniků v čele se správcem dvorany Jeanem Fananasem. V posledním obraze „Ticho, čekání“ („*Le Silence, L'Attente*“) vstoupí na scénu Gérard Gelas v čele své skupiny herců, přeruší představení, a dvěma tisícovkám diváků řekne pouze dvě věty. „*My jsme Théâtre Chêne Noir. Proč zakázali naše divadlo?*“ (*Nous sommes du Théâtre Chêne Noir. Pourquoi interdit-on notre théâtre?*). Část diváků už je nachystaná, někteří se nechají strhnout, na mnohé zapůsobí jednoduchost prohlášení a způsob, kterým se Gelas zmocní scény. Diváci se připojí k protestujícím a obsadí scénu. Bėjartovi tanečníci jsou zmateni vývojem situace a „horečně improvizují“, aby se rychle vytratil ze scény<sup>154</sup>.

Maurice Bėjart chce mít svůj čas pod kontrolou ve skutečnosti, i v tanečních inscenacích. Jeho tanečníci se pohybují po předem promyšlených drahách mezi bodem A a bodem B a vytvářejí při tom trojúhelníkové a kruhové kompozice. Náhoda padá za oběť abstraktnímu řádu choreografie, který je obrazem pohybů sfér. Náhoda se však nevzdává a vpadne do Bėjartova díla nečekaně a rafinovaněji než Gérard Gelas se svojí divadelní skupinou.

Poslední část inscenace je označena jako „Čekání“ („*l'Attente*“) a podle původního záměru končila znehybněním tanečníků na scéně v tichu, na kterém se podílejí herci i diváci, dokud jeden po druhém neopustí sál<sup>155</sup>. Nejednoznačná scéna konce otevírala řadu otázek. Diváci měli odcházet bez potlesku a v nejistotě se plížit ze svých míst ve dvoraně dolů tribunami ven. Bėjart mohl tímto koncem provokovat změnu perspektivy, z diváků byli najednou herci, kteří se plížili k východu, zatímco tanečníci na scéně se proměnili v pozorující diváky.

„*Jenže dneska, když provokaci dělá každý, už nelze provokovat vůbec...*“ říká Bėjart v novinovém rozhovoru.

154 Antoine de Baecque – Emanuelle Loyer: *Histoire du Festival d'Avignon*. Gallimard: Bona 2016. s. 256.

155 Maurice Bėjart: „*C'est par une participation par le silence qui se fait où tout le monde se retire de la salle. Et là, on effet, c'est comme dans une messe.*“

Inscenace, která končila scénou znehybnění, vyznívala v symbolické rovině jako otázka: na co jste se přišli podívat, na koho ještě čekáte? Na scéně se odehrál obraz zrozený „z prázdnoty“, který je možné chápat i jako „výsek reality samé“, toto „nic“ je skutečnost sama, přenesená na scénu divadla. Bėjartovi tanečníci provokují k narušení rituálu příchodů a odchodů z divadla, který odpovídá rozdělení rolí na herce a diváky. Vyčkávající a nehybný herec, který přihlíží odcházejícímu divákovi, vyjadřuje morální převahu. Divák možná odchází s pocitem nejistoty, zda už je opravdu konec. Může jít už domů, nebo se od něj očekává, aby ještě počkal? Divák může být frustrovaný z nejednoznačnosti situace, protože musí odcházet bez potlesku, bez rozloučení, které je součástí jeho role.

Bėjartův tanečník nedovolí publiku, aby odehrálo svoji roli dobře. Narušení rituálu však v sobě nese také riziko, že se stane něco neočekávaného. V tom se Bėjart splete a podcení diváky v Avignonu. Pocit trapnosti a studu lze očekávat u publika, které pocituje respekt vůči konvencím. Nešlo však dost dobře očekávat pocit studu u protestujících, kteří měsíc před tím vyplenili divadelní scénu v Odéonu. Bėjart vsadil na špatnou kartu. Část diváků zůstane po skončení sedět, aby si *počkali, co se stane*. Vytrvalí diváci, kteří se přihlásili o svoje právo být až do konce, vydrží na svých místech celé hodiny, během nichž tanečníci nemohou odejít, protože bylo domluveno, že počkají, dokud se diváci nerozejdou. Nakonec vyhrají diváci. Kolem druhé hodiny ráno se tanečníci s posledními, nejvytrvalejšími účastníky vytrousí domů a ve dvoraně zavládne skutečný, neinscenovaný klid.

Srovnání s tímto Bėjartovým pokusem přenést vyprázdněnou realitu *čekání* na scénu divadla nabízí známý italský happening Living Theatre<sup>56</sup>, během nějž se herci pokusili přenést realitu „čekání“ naopak z divadelní scény do skutečnosti. Beck a Malinová, kteří tuto akci vymysleli, přistupují k umění a skutečnosti z druhé strany. Tématem akce je pokus vyprovokovat k reakci „skutečnost samu“ tak, aby se *stalo něco nečekaného*.

Judith Malinová a Julian Beck dostali po pařížském uvedení *Mysteries and Smaller Pieces* nabídku prestižního časopisu *Siparo* vytvořit nebo zahrát „něco v Miláně“ během večera věnovaného na počest revue. Living Theatre nabídne pořadatelům myšlenku „free theatre“, divadla, které bude svobodné, bez omezení a zcela otevřené, podřízené jen podnětům přítomné chvíle. Pořadatelé jsou nadšeni. Beck a Malinová

se chtějí jednoznačně vyhnout situaci, která se odehrála na konci mystérií v Paříži<sup>157</sup>. Pořadatelé o tom však netuší a diváci dostanou dopředu pouze stručnou informaci na letáku:

*Free Theatre. This is free theatre. Free theatre is invented by the actors as they play it. Free theatre has never been rehearsed. We have tried free theatre. Sometimes it fails. Nothing is ever the same.*<sup>158</sup> – *The Living Theatre*. A Julian Beck požádal pořadatele, aby mu zaplatili předem.

Soubor dorazí na místo do atmosféry, která „byla dosti živá“. Herci Living Theatre si předem stanovili jediné pravidlo: za celou dobu nepromluví a za hodinu odejdou. Hlediště je narvané k prasknutí. Herci se posadí na scéně těsně vedle sebe. Atmosféra v sále je stále vzrušená a veselá, herci však zůstanou potichu a velmi vážní.

*„Naše ticho bylo víc než tichem /.../ Napájelo se hlubokým prožitkem společenství, které jsme v tu chvíli vytvořili, ticho bylo meditací. Byli jsme intenzivně přítomni. Nebyli jsme v transu, protože jsme zůstávali pozorní vůči sobě navzájem.“*<sup>159</sup>

Judith Malinová mluví o společenství, to však nezahrnovalo diváky, ale jen ty, kdo mlčky seděli na scéně v konfliktu nebo napětí s těmi, kterým přišli zahrát. Za tři čtvrtě hodiny se herci zvedli a beze slova odešli.

Zanechají za sebou nespokojené publikum a nezodpovězené otázky. První otázkou bylo, zda vůbec hráli nebo ne. Byl to nějaký typ umělecké produkce? Beck na tuto otázku odpoví jednoznačně, že „ano“. Uvádí, že herci hráli, protože se jim podařilo *proměnit určitou atmosféru v atmosféru zcela jinou* a „*pak jsme odešli*“ dodává, „*protože nic nového se už objevit nemohlo*“. To je důležitý poznatek pro porozumění pozdější inscenaci *Paradise NOW* s její zvláštní estetikou, která byla založena na proměnách atmosféry „od hrůzy k radosti“. Vznik a proměna atmosféry vytváří v tomto kontextu „událost“, která je společně vnímatelná, a tedy nějakým způsobem objektivní.

Biner uvádí ironické srovnání „prázdných akcí“, zatímco John Cage potřeboval na svoji prázdnou skladbu jen 3:17 minuty, úvodní scéna z mystérií trvala 7–8 minut,

157 Biner. s. 146.

158 *Ibid.*: „*Osvobozené divadlo (též: Osvobodte divadlo). Toto je osvobozené divadlo. Osvobozené divadlo nalézají herci tak, že ho hrají. Osvobozené divadlo se nikdy dopředu nezkouší. Už jsme si osvobozené divadlo vyzkoušeli. Někdy to nefunguje. Nikdy nic není stejné.* – *The Living Theatre*“

159 *Ibid.*

tak během produkce v Miláně vydrželi herci Living Theatre nehrát před diváky zhruba tři čtvrtě hodiny. Judith Malinová uvedla v rozhovoru, že chtěli od začátku „*položít divákům otázku, co je to divadelní událost*“<sup>160</sup>. Kterým divákům však tuto otázku kladou? A nepostavili současně takto položenou otázkou mezi sebou a diváky těžko prostupnou hráz? Nebylo rozhořčení diváků oprávněné, ne kvůli tomu, že nedostali představení, nějaké dílo, za které zaplatili, ale kvůli tomu, že herci Living Theatre vymazali od počátku jejich přítomnost a nedali jim ani šanci ke „spoluúčasti“, za kterou si právě zaplatili? Nebo by se dalo říct, že jejich přítomnost použili jen k zesílení účinku přítomné chvíle na sebe sama.

Julian Beck prohlásí, že měl v úmyslu italské diváky opravdu potrápit (*La confrontation a été vraiment troublante pour les invités*). Současně prohlašuje, že v bujaré atmosféře „party“ na místě to byla ta nejlepší věc, kterou mohli udělat. Diváci tam už s Living Theatre být nechtěli, „*ale nemohli odejít, protože jsme tam byli my*“. A protože si za to také zaplatili, mohli mít oprávněný pocit, že se nechali napálit. Proto byli také čím dál více naštvaní.

Judith Malinová uvádí v citovaném rozhovoru, že i přátelé, kteří znali Living Theatre a jejich tvorbu dlouho, odmítali připustit, že by ten večer něco zahráli – to znamená, že by měli nárok na nějakou odměnu za svoje vystoupení, jinými slovy, že svoje diváky v jistém smyslu zneužili nebo obelhali. Při tom je zajímavé, že Beck a Malinová se právě touto otázkou tolik zabývají. Z toho může vyplývat, že si sami také nebyli tak úplně jisti. Z určité perspektivy se dokonce zdá, že během své „produkce“ Living Theatre využil diváky, kteří tam tehdy byli k něčemu, co bylo zamýšleno odehrát se nebo zapůsobit v jiném čase...

Tím, pro koho bylo představení určeno, byli budoucí diváci, kteří přítomni nebyli, ale budou si o tom představení číst nebo vyprávět později. Skandál „*revolučního představení*“ tady paradoxně není určen přítomným divákům, ale hercům a jejich budoucím divákům. Není určený pro přítomnost, ale pro historický obraz této přítomnosti ve vzpomínce budoucího času. Herci Living Theatre tím položili otázku, „*co je divadelní představení*“ nejen divákům přítomným

v Palazzo Durini, ale skrze ně především „budoucím čtenářům“, kteří tam nebyli a kteří je nebudou moci nikdy vidět<sup>161</sup>.

## Násilí a supermarket kultury

20. července v jednu hodinu ráno po prvním nedokončeném uvedení *Messe* a dlouhé debatě ve dvoraně Papežského paláce a na náměstí, zaútočí pořádkový oddíl CRS na place de l'Horloge proti několika stovkám poklidně diskutujících účastníků festivalu. Provensálská noc, víno a obušky, které se nezastaví ani před zahrádkami kaváren a restaurací. Policie naskládá do připravených aut asi padesátku lidí, mezi nimi jsou účastníci festivalu Jean-Luc Bideau a Mirelle Franchino, herci z Théâtre du Soleil, William Shari z Living Theatre nebo François Weyergans, asistent Maurice Bějarta a budoucí filmový režisér.

Následujícího dne uspořádá Henry Duffaut tiskovou konferenci, kde odsoudí postup policie. Jean Roux uspořádá svoji tiskovou konferenci, ve které vyzve Duffauta k demisi. Duffaut uspořádá další tiskovou konferenci, ve které ohlásí, že neodstoupí. Odpoledne proběhne první z řady debat, na které Jean Vilar původně zval dopisem studenty z Paříže.

Během prvního setkání v Zahradách papeže Urbana V. (Verger) 20. července 1968 Vilar téměř nedostane šanci dokončit úvodní propozici posezení. Protestující ho od začátku překřikují, skandují, vyzývají k odstoupení a k ukončení festivalu. Claude Baignères v článku „*Le Festival dans l'incertitude*“ píše o Vilarovi, který jen „*chladnokrevně přihlížel a snažil se neustále udržovat diskusi v apolitickém duchu*“, přitom pořád dokola opakoval „*přinejmenším můžeme říci, že festival je živý*“<sup>162</sup>, těkal očima a v jeho hlase bylo slyšet smutek, píše Baignères<sup>163</sup>. Protestující chtěli, aby se Vilar zodpovídal z prohlášení, která mu sami vkládali do úst. Chtěli ho přimět k rezignaci kvůli únavě, stáří a duševní omezenosti, „*ale díky tomu jsem dostal cennou lekci v politické výchově*“, jak si později zapíše do deníku, a „*byl jsem proškolený v metodách protestu' (contest) jako jsou lest a úskoky, lživá propaganda, balamucení*

161 Úvahy jsou inspirované myšlenkami Petra Rezka in: Petr Rezek. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Jan Placák – Zti-  
chlá klika, 2010.

162 Fascikl výstřížků Archiv JV „*Au moins pouvons – nous affirmer que le festival est vivant.*“

163 Fascikl výstřížků Archiv JV. *Maison Jean Vilar, Fonds Vilar, 4 – JV – 181.*

a zveličování detailů a drobností“, a pochopil revoluční „význam ironie, posměšků a fyzickou vervu u těchhle ‚nenásilných‘ (- nonviolents) protestujících .

Na otázku „jste fašista a přejete si destrukci festivalu – proč?“ odpověděl Jean Vilar návrhem, že zruší festival, až mu někdo navrhne něco lepšího. „Ale nikdo nebyl schopný nic určitého říct“. Nakonec si Vilar povzdechne a prohlásí, že na jejich místě by se prostě sebral a šel si založit festival jinde.

Nechápal, že protestující nemají žádnou konkrétní vizi toho, co by mělo být místo toho, co je z jejich pohledu špatné. Podobně jako Barrault byl také Vilar v roce 1968 obviněn z toho, že vede buržoazní festival.

Jean-Jacques Lebel ve své knize *Procès du festival d'Avignon. Supermarché de la Culture*, označí Jeana Vilara jako „kapitalistu a technokrata“. Pravicový tisk protestujícím paradoxně, i když z úplně jiných důvodů, přizvukuje, když Avignonský festival nazývá „festivalem smradů“ (d'Ordur). Levicový tisk zůstává od padesátých let věrně na straně Jeana Vilara a útoky protestujících zčásti neutralizuje. Vilar je perspektivou socialistů v roce 1968 stále nahlížený jako jeden z „*militants d'action populaire nés de la guerre*“, jako starý bojovník Lidové akce, která se zrodila z války. Paul Puaux, Vilarův zástupce, vzkáže prostřednictvím *La Marseillaise* protestujícím, „*tak proč jste nejeli do Aix-en-Provence*“? (na festival označovaný jako „ultra-snob“). Právě proto. Avignonský festival byl založený jako lidový festival, měl patřit lidem, a teď se lid přihlásil o svoje práva.

Claude Eveno, filmař, který se zúčastnil festivalu jako příznivec Living Theatre, vzpomíná na Jeana Vilara jako na obraz *předešlé avantgardy* („*avant-garde précédente*“). Jean Vilar byl už v roce 1968 poměrně starý a ztratil kontakt s mládeží. To, co uměl a co ho zajímalo, byl perfektně zorganizovaný, uspořádaný festival, dokonalý umělecký projekt. Zatímco „*Living Theatre nepracovali tak moc na inscenacích – ale byli s nimi vnitřně silně spjatí*“<sup>164</sup>.

Násilí a provokace v Avignonu však brzy najdou odezvu mezi místní mládeží. Rouxův spolustraník z U.D.R., Raoul Colombe, bývalý boxerský šampión, vyzve asociaci sportovců, aby zjedнала ve městě pořádek a udělala tečku za „narušováním festivalu“<sup>165</sup>. Oznamí, že město nebude tolerovat protestující, ani žádné

164 *Ibid.*

165 Antoine de Baecque – Emanuelle Loyer: *Histoire du Festival d'Avignon*. s. 258.



revolucionáře. Ve městě dochází k eskalaci násilí<sup>166</sup>. Avignonští „sportovci“ pořádají na hippies hony za bílého dne, mlátí protestující i herce Living Theatre, unáší vlasatce, zbité je ostříhají, svlečou a vysadí u dálnice. Studentský vůdce Jean-Jacques Lebel se stane terčem trestné akce. Komando radikálů se vloupá také do Lycée Mistral, kde sídlí Living Theatre. Ve chvíli, kdy se skupinka pravicových bojovníků ocitne vedle místnosti se spícími dětmi, zakročí dva členové Living Theatre „způsobem, který rozhodně nebyl nenásilný“<sup>167</sup>.

21. července večer má proběhnout premiéra *Paradise NOW* a před divadlem je opět velké sročení lidí, kteří se dožadují vstupu bez lístků. Někteří z účastníků shromáždění chtějí zrušit festival i představení *Paradise NOW*. Protestující skandují, pokřikují na Vilara, že je starý stalinista („vieux stal“). Vilar chce jít ven, ale kritik Lucien Attoun, který tam byl s ním, mu to rozmluví. O chvíli později přichází Julian Beck a oznámí Vilarovi, že by si rád šel s těmi lidmi venku promluvit. Vilar mu řekne, že v divadle ručí za jeho bezpečnost, venku neručí vůbec za nic. Julian Beck se ho optá, zda by nemohl jít aspoň ke mřížím dole.

Symbol mříží v Cloître des Carmes byl pro Juliana Becka příliš silný a pro Living Theatre bylo nepřijatelné, že se nacházejí odděleni od diváků právě mřížemi.

Sonia Debeauvais, která se ocitla ve sročení davu na náměstí Place des Carmes před divadlem, popsala nezapomenutelný obraz Juliana na roštu. Jack Ralite a další mladí intelektuálové neměli lístky a chtěli se dostat dovnitř. Ponoukali tedy lidi na náměstí, aby se drali proti těm několika Vilarovým lidem, kteří byli venku a pouštěli dovnitř diváky s lístkem. Před divadlem nastal hrozný chaos.

Julian Beck přichází zevnitř divadla<sup>168</sup>, chytí se za mříže a začne řvát „*Laissez-nous sortir, laissez-nous sortir!*“ („Nechte nás odejít“) a dále „*Divadlo je vězení!*“

166 Émeline Jouve. *Avignon 1968 et le Living Theatre*. s. 77 – 80.

167 Navzdory rétorice zdůrazňující, že se místní včetně J. Rouxe pokouší festival „ochránit“, hraje důležitou roli skutečnost, že navzdory dvěma desítkám let s festivalem, který přinesl městu peníze a slávu, neměli obyvatelé Avignonu, ti obyčejní, lidoví, dělničtí diváci, festival na konci 60. let příliš v lásce, jak uvádí Émeline Jouve. *Avignon 1968*. in: Lecat, s. 83.

168 cit: Článek Nicole Zanda – v Le Monde: [https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/07/25/avignon-en-proie-a-la-contestation\\_2500311\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/07/25/avignon-en-proie-a-la-contestation_2500311_1819218.html) „La veille, un comité de vigilance pour la défense du Festival avait été créé à l'appel de la section locale du parti communiste. Un adjoint au maire. M. Raoul Colombes, a demandé aux membres d'associations sportives de s'engager dans ce comité, car les Avignonnais ne sauraient tolérer qu'on vienne les insulter et saborder leur Festival.“ „Nous n'accepterons pas les révolutionnaires, explique-t-il. S'il le faut, nous demanderons à la préfecture d'agir, d'arrêter et d'expulser les meneurs et autres agitateurs. Le cas échéant, nous prouverons que nous sommes bien là.“



*Nechte lidi vstoupit zadarmo! To je revoluce!*“ („Le théâtre est en prison! Laissez entrer les gens gratuitement! C’est la revolution!“) Celou scénu natáčí Saul Gottlieb pro svůj film.

# Inscenace Paradise NOW

## Tématika duchovního výstupu

Inscenace *Paradise Now* byla zamýšlena jako „spirituální cesta“, což bylo ohlášeno v programu, kterým byl list papíru se dvěma symbolickými postavami, na jejichž tělech byla vyznačena mapa cesty. Inscenace byla pojata jako analogie hledání univerzálního léku, který vyvede společenství účastníků z vnitřních zmatků cestou odkrývání skrytých zdrojů tvořivosti<sup>169</sup>.

Začátek práce na projektu, přípravné fáze diskuzí a hledání materiálu, probíhaly v opuštěném prázdninovém resortu na ostrově Cefalu (ve Vilagio Magico), kde přibližně 30 lidí s 9 dětmi hledalo společně způsob, jak zobrazit přechod ze současného světa plného utrpení do hlubší skutečnosti míru, která je nová a současně tady byla vždy, protože je skrytě přítomná v hlubině přítomného okamžiku. Dílčí podněty do myšlenkové stavby projektu přináší intenzivní způsob komunitního života v prázdninovém resortu před začátkem sezóny, zima, nedostatek peněz a jídla, krysy všude<sup>170</sup>. Do tohoto prostředí zapadnou vize Boschovy *Zahrady pozemských rozkoší*, ve které z magických scénérií vystupují ďábelské figury a vytváří společně zázračné obrazy „zbavené bolesti“<sup>171</sup>.

Obrazem ráje se má stát krajina tělesných rozkoší zbavená strachu a úzkosti. Novou pracovní metodou se stává „hledání rajských stavů“, které spočívá ve vytrvalé snaze proměnit *vnitřní přístup* ke skutečnosti. Metodou proměny je ritualizace chování v průběhu dne i v průběhu zkoušení. Smyslem ritualizace denních aktivit je otevírání pozornosti vůči „novému druhu dojmů“ a svobodnějšímu způsobu vnímání, které se vzpíná vůči tomu, co je dané. Člověk schopný přijímat beze strachu slast i bolest, překonal ohnivé jezero a stanul před branami ráje.

Zatímco starší inscenace Living Theatre (jako *The Brig* nebo *Frankenstein*) zobrazovaly hrůzy současného světa, inscenace *Paradise NOW* měla diváky přivést k zakoušení radosti. Inscenace měla být návodem, doslova mapou cesty do Zahrady rozkoší, která je pouze dalším zobrazením Zahrady v Edenu, odkud bylo lidstvo vyhnáno a do které se opět navrácí. Obraz ráje je však velmi vzdálený lidské zkušenosti,

169 „Echnaton“ in: Émeline Jouve. *Living Theatre 1968*. s. 39 – 51.

170 *Ibid.* s. 163.

171 *Ibid.* s. 162.

a proto se nakonec herci shodují na tom, že cesta do anarchistického ráje nebude snadná, že musí být zdlouhavá a bolestná, i když vrcholem každé scény, každé z fází výstupu vzhůru „zpět do ráje“, bude radostný záblesk naděje s příchutí ráje („flashout“).

Každý účastník měl hledat uvnitř sebe nebeskou rovnováhu „*v disciplíně bez nucení, bez autorit a bez nenávnstí*“. Jak ale najít tvořivost a disciplínu bez nucení? Herci se měli věnovat cvičení jógy k prohloubení koncentrace a osvojení si správného dechu. Nona Howard uvádí, že po určité době byla přeci jen přijata určitá donucovací opatření: „*kdo se nenaučí správně dýchat, nesmí na scéně vůbec mluvit*“<sup>172</sup>.

Struktura inscenace měla být zobrazena „na mapě cesty“, na velkém obraze dvojitého člověka, který byl součástí představení. Diváci měli toto zobrazení k dispozici jako program před sebou. Na zobrazení jsou dvě postavy – symbol mystického člověka Adama Kadmona, převzatý z židovské mystiky, a analogický symbol vnitřního člověka v Tantrismu. Tyto dvě postavy jsou umístěné vedle sebe jako strážcové cesty, která vede mezi nimi. Adam Kadmon i obraz tantrického člověka představují postavu prvotního člověka před pádem. Obě postavy stojí nohama na zemi a hlavou směřují k nekonečnu, vystupují z prostoru divadla a stoupají k věčnosti a k plnosti života, která je v zárodku přítomná na všech stupních bytí, jak píše Martin Buber ve svých knihách.

V obou zobrazeních lidské postavy je podoba mystického těla doplněna popisem čakr a kabalistických sfér. Každému prvku posvátného těla odpovídá *rituál, vize a akce*, které se promítají do mystické, politické a sociální oblasti. Mystika se takto stává součástí politiky, každý vnitřní pohyb nachází rezonanci ve světě okolo, stejně jako každý politický čin, a tedy i každá nespravedlnost, rozeznává vnitřní struny duše spravedlivého člověka.

Každý stupeň cesty měl mít svůj cíl, představoval návod k dosažení určitého aspektu revoluce a rozbití nějaké překážky, která brání osvobození lidu, jak ukazují schématické zobrazení člověka<sup>173</sup>. Na prvním stupni poznání dobrého a zlého a vyhnání z ráje byla nepřitelem a příčinou pádu člověka západní kultura, a útok na ni byl veden estetickými prostředky. *Naše (kultura), hierarchizovaná, odstřižená*

172 Vendeville. s. 167. Přepis z *Paradise NOW – Elabotation Collective* – Jean-Jacques Lebel. Entretien avec le Living Theatre.

173 Biner. s. 195.

od života a nesoucí podíl na utlačujícím společenském systému<sup>174</sup>, byla definovaná jako zdroj zla a pádu člověka. Nová radikální estetika měla otevřít nové formy vnímání, které by vedly k odmítnutí kultury jako takové.

Každý z osmi stupňů inscenace měl tři části, celek se tedy skládal z 24 částí, které zahrnovaly různé aspekty skutečnosti. Jednotlivé stupně zahajoval společný rituál herců, který měl sloužit jako přípravu na akci a jeho smyslem bylo „proměnit teplotu těla“ diváků. Rituál končil jásotem. Každý stupeň pokračoval vizí, která měla charakter „snového obrazu“ s politickým rozměrem. Vize měla prostřednictvím „umělecké, estetické formy“ vytvořit ve vědomí diváků silný emocionální dojem. Vize vyjadřovala přechod mezi „oslavou a akcí“ (action et exaltation) a jejím smyslem bylo současně ukázat téma každého stupně. Každý schod výstupu končil společnou akcí, do které vplynul „život tam venku“. Akce byla naplněním ideje každé z částí a současně vyjadřovala myšlenku Martina Bubera, obsaženou v jeho knize *„Ten Rungs“*, že každé místo výstupu k Bohu ať vysoko nebo nízko může se stát branou do ráje. *„Není žádného stupně a místa na žebříku bytí, odkud by nebylo možné uvidět posvátnost Boží ve všem a v každém jednotlivém okamžiku.“*<sup>175</sup>

Diváci byli přizvaní k jednání na scéně pouze v omezené míře v průběhu třetí fáze každého stupně. Třetí část každého stupně je akce, která má dvě předchozí zkušenosti sjednotit prostřednictvím člověka „emocionálního, otevřeného a sebedílejícího“. Publikum na sebe nejdříve nechá „působit“ rituál, posléze „přihlíží“ vizí a na závěr každého stupně akcí „neutralizuje“ cerebrální účinek snových obrazů, které symbolizují plody rajského stromu poznání. Tím, že publikum na závěr aktivně vstupuje do hry, posouvá význam každé „vnitřně prožité události“ ven, do obecné sféry. S pomocí diváků je možné „promítnout“ exponované ideje ze scény ven, mimo sféru umění do sociální a politické oblasti. Diváci jsou tu od toho, aby se dívali. V určité chvíli však mohou přistoupit, nemají za úkol vtrhnout na scénu a udělat revoluci, mají počkat a revoluci uskutečnit v sobě.

V anotaci projektu *Paradise NOW* se uvádí: *„Práce na tomto tématu znamená: přístup do postrevolučního světa. Zkoumá se při tom otázka zla, boje s vlastním stínem, metafyzika každodennosti, zničení obscenity, živočišné potěšení a lidská radost atd...“* Soubor se prostřednictvím inscenace obrací přímo ke

174 *Ibid.* s. 189.

175 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Création collective.* s. 16.

svoji minulosti. *Paradise NOW* je shrnutí a suma. „Práce na tématu byla zvolena, protože členové souboru cítí potřebu vybalancovat pět her, které jsou dosud na repertoáru, a které všechny ukazují hrůzy tohoto času. Snaha vybalancovat je nadějeplnou vizí do budoucnosti, vizí, která umožní vystoupit z té hrůzy a teroru. [...] Cílem práce na inscenaci bylo ukázat obrazy záblesků post-revolučního světa, které mají dobro představit jako atraktivnější než zlo, zrušit obscenitu a ukázat duchovní cesty, transcendentální smích a vítězství bez násilné revoluce [...] a bez poražených. Konec zákonu a konec peněz“<sup>176</sup>.

Inscenace *Paradise NOW* měla působit na diváky prostřednictvím „mnohosti nových nástrojů a prostředků“ (through many devices, many means), které provokují vznik určitých emocí, jež „bývají považované za negativní, jako je iritace, hádky, hysterie, odpor, nuda“, jedná se při tom spíše o negativní dojmy, jejichž prostřednictvím se herci snaží v divácích zažehnout pozitivní odezvu.

Pro tento projekt byla zkušenost herců zásadně obohacena událostmi z máje 1968, které v textuře života společnosti ukázaly zlomy, jimiž mohly prosvítat záblesky utopie. Beck a Malinová mohli vidět, jak ulice v Odéonu postupně ztrácí svůj pohyb a vyčerpává svoji sílu. V analogickém jazyce by se dalo říct, že revoluce, která se odehrává venku, ztrácí vstupem do budovy divadla svoji sílu. Co by se však stalo, kdyby se proces obrátil a ulice přetavená divadlem v ideální obraz by se vylila zpátky, ven do světa, jako zárodek nové kultury? Inscenace *Paradise NOW* se má stát výzvou k cestě do utopie.

Právě tato zkušenost narušení reality v Paříži přivede členy anarchistické komunity Living Theatre k přesvědčení, že cesta do ráje „teď“ je možná, a vede branou revoluce. Revoluce v ulicích je však jenom východiskem, cesta do ráje vede prostřednictvím *zobrazení* této revoluce. Obraz revoluce napomůže k uskutečnění anarchistické a nenásilné revoluce, probíhající na jiné, zvnitřnělé nebo duchovní úrovni. Herci Living Theatre si do knihy o *Paradise NOW* vepíší jako motto slova „*The plot is the revolution*“ (Zápletkou je revoluce), která poukazují právě na neskutečnost revoluce, její iluzorní charakter a její skutečnou povahu, která se odhaluje kdesi za a pod touto zápletkou.

176 Text anotace poslal Living Theatre administrativě Avignonského festivalu. Materiál je uložený v archivu v Maison Jean Vilar pod označením: *Fonds Vilar, 4 - JV - 180, 5, LIVING THEATRE.*

Inscenace *Paradise NOW* se formálně inspiruje v *Mysteries and Smaller Pieces*, měla mít *otevřenou a participativní strukturu* v podobě na sebe volně navazujících rituálů, které představovaly 8 stupňů mystického výstupu, zakončených pomyslným devátým stupněm završení, které ohlašuje odchod z divadla. Struktura výstupu je inspirovaná popisem mystické cesty, výstupu po žebříku chasidských příběhů, které převyprávěl Martin Buber ve svojí knize *The Ten Rungs*<sup>177</sup>. Obsahem jednotlivých příběhů jsou různé paradoxní cesty k Bohu, které často spočívají na principu „proměny vnímané reality skrze proměnu pohledu“. Výstup nahoru podle *Paradise NOW* má mít jenom osm stupňů místo deseti v knize Martina Bubera. Číslo osm odráží osm mystických sfér Kabaly a také osm hinduistických čaker.

V inscenaci se objevují také další numerické symboly jako je číslo pět. Pětka je číslo „na půl cesty“ k desítce, představující plnost bytí a plnost času. Pět odpovídá „lidské situaci“, odehrávající se mezi mužským a ženským principem, kde mužský princip reprezentuje číslo tři a ženský číslo dva. Číselné kombinace pěti herců se objevují v celé řadě scén *Paradise NOW*, důležitým, a v *Mysteries* i v *Antigone* naznačeným smyslem čísla pět, je počet členů revoluční (teroristické) buňky „*cellule*“ podle Bakunina, pět představuje také pětiúhelník, který je esoterickém slovníku symbolem „Antropa“, člověka, obraz představující pět údů, hlavu a čtyři končetiny, stejně představuje i obraz pentagramu. Číselné kombinace jako princip odkazují také k esoterismu Pythagorejců stejně jako k symbolice čísel v hinduismu.

Jedním z formálních principů této inscenace, jako i celé tvorby Living Theatre, je vztah ke kolektivu. Vymezení jednotlivce a celku. Vymezení čísel, skupiny jednotlivců, ve vztahu k jiné skupině. Tyto číselné vztahy a počty jednotlivců ve skupinách, které se oddělují v jednotlivých částech inscenace, mají opět symbolický význam. Vytvářejí paralelu nebo analogii k procesům, odehrávajícím se ve společnosti. Čísla a počty herců v jednotlivých skupinách nejsou jen vyjádřením vágní inklinace k numerické ezoterice, ale představují konkrétní uchopení společenských jevů skrze kvantifikaci herců. Herci přestávají být individualitami s určitým charakterem, stávají se jednotkami kosmického dramatu, kterými jen občas a jako zázrakem zableskne žár skutečného vědomí, jež je nadosobní. Inscenace je cestou „*od mnohosti*

177 Martin Buber. *Ten Rungs. Hasidic Sayings*. New York: Schocken Books, 1970. (vlozeno do archivu: 2021-03-21 03:16:03) <https://archive.org/details/tenrungshasidics0000bube/page/n1/mode/2up>



scény popsány výčtem. Claude Eveno, který svícení pro Living Theatre vytvářel (a který později pracoval i pro Petra Brooka), uvádí, že díky Living Theatre se naučil improvizovat.

Každá z částí inscenace, každý schod, byl dále vybaven „vnitřně“, náhodou, prostřednictvím magických divinací podle čínské Knihy proměn (I-Ťing), z níž inscenace čerpala jakýsi prohloubený „politicko-estetický význam“ jednotlivých „vizí“. Inspirace I-Ťing zase odkazuje ke způsobu komponování Johna Cage, jehož myšlení Living Theatre ovlivňovalo při práci s časem a náhodou. Součástí přípravy inscenace bylo 27 divinací z knihy I-Ťing a do každé ze 27 částí<sup>179</sup> inscenace vstupovala náhoda prostřednictvím losu. Divinace každé z částí pak už následně zůstala fixovaná a jejím smyslem bylo vnitřně naplnit hereckou akci každé scény další rovinou, skrytým smyslem, barvou nebo příchutí určitého záměru.

Jednotlivé části inscenace byly s ohledem na participativní části jednotlivých zastavení vždycky adaptované pro podmínky konkrétního místa. Každá scéna, resp. každý stupeň, vytvářel symbolický oblouk zobrazující pohyb od negativních témat, spojených s obrazy hrůzy („*terror*“) k pozitivním obrazům radosti („*joy*“). Vyvrcholením každého stupně byl úlevný „zážeh milosti“, označovaný anglicky jako „flashout“ – záblesk světla a lehkosti<sup>180</sup>, tentokrát sdílený společně herci s diváky. Emocionální oblouk vedoucí od zoufalství k radosti byl současně zobrazením dynamiky krize, již soubor procházel během svého exilu v Evropě. Inscenace tak měla sloužit i jako kolektivní rituál, který přinese všem osvobození prostřednictvím scénické tvorby (a její konfrontace). Smyslem inscenace bylo vytvořit jednotu v mnohosti a současně udržovat jednotu v rozptýlení do mnoha samostatných částí. Cestou k naplnění tohoto zvláštního účelu bylo vytvoření struktury, která bude dostatečně otevřená ve svých částech a maximálně konzistentní ve svém celku. Struktura inscenace měla ohromující množství prvků a systémů, které se vzájemně doplňovaly a kombinovaly, jako by směrem k anarchistickému „Ráji teď“ nestál jeden, ale desítky žebříků, z nichž každý byl určen jednomu z účastníků.

179 9. stupněm, kterému připadly rovněž tři divinace pro rituál, vizi a akci, je „Ulice“.

180 *Ibid.* s. 13 a dále. Jednotlivé rituály herců na začátku každého stupně končily projevem radosti („flashout“), podobně jako i jednotlivé participativní části „akcí“ na konci každého stupně. Vždycky ale záleželo na aktuální konstelaci publika.



Jednotlivé elementy *Paradise NOW* nebyly nesmyslnou směsí cizorodých prvků, byly niternou výpovědí a jakousi „genealogií Living Theatre“, prvek Kabaly odpovídal kulturnímu prostředí, ve kterém vyrůstali Beck a Malinová, divinace prostřednictvím I-Ťing souvisely s působením v prostředí newyorské umělecké avantgardy, prvky hinduistické tantry představují všeobecné krédo drogové kultury 60. let, spojené s trendem hnutí New Age. Do tohoto kontextu zapadají také oblíbené kulturní ikony té doby a jejich texty, které jsou v inscenaci citované, Wilhelm Reich a idea sexuální revoluce, obsažená v díle „Funkce orgasmu“ (a dezinterpretovaná Living Theatre), nebo myšlenky revoluční politické filozofie obsažené v díle R. D. Lianga. Living Theatre se inspiruje také v utopickém mesianismu Martina Bubera, který snoubí právě oblast hluboké mystické zkušenosti a politiky v obrazech *utopie a eschatologie*.

Utopie představuje podle Bubera ideální místo (v prostoru), kdežto eschatologie je zaměřená (k budoucímu) uskutečnění v čase. Scéna divadla představuje „dokonalý prostor“ a zdůraznění přítomného času v názvu inscenace – „NOW“ – ukazuje čas. Buber v knize *Cesty do utopie* vysvětluje, co se stalo s eschatologií, která byla v dějinách moderní doby „vyvlastněna“, byla zbavena svého náboženského obsahu a přenesena do konkrétního místa v čase, takže se stala součástí utopie, její „vědou o nejzazších koncích“.

Pierre Biner píše, že inscenace *Paradise NOW* byla sice zamýšlena jako mapa vedoucí k ráji, ale uvnitř souboru nepanovala vůbec shoda, k jakému ráji se to vlastně pokouší přiblížit. Někteří členové vnímali představu ráje čistě metafyzicky, Julian Beck a Judith Malinová naproti tomu upřednostňovali spíš politický aspekt ráje. Výsledek se měl stát *magickou kombinací* obou představ a přístupů.

V knize Martina Bubera se pojednává o dvou formách cesty ke spáse „vyvlastněných“ z oblasti náboženství, které Buber nazývá eschatologií apokalyptickou a profétickou. „Apokalyptická eschatologie je takovým procesem spásy, jehož momenty i průběh jsou ve všech svých jednotlivostech předem dány a který ke svému naplnění používá lidi pouze jako stroje.“ Příkladem je třeba marxismus. Naproti tomu „profétická eschatologie poskytuje přípravu na spásu v každém daném okamžiku a v neurčité míře každému oslovenému člověku, a to jeho mocí rozhodovat.“<sup>181</sup>

181 Martin Buber. *Cesty do utopie*. Mělník: Přestupní stanice, 2021. s. 20.

Eschatologický rámeček „prorockého typu“ vytváří zvláštní podmínky pro výměnu mezi scénou a hledištěm. Beck, Malinová a ostatní herci Living Theatre se prostřednictvím *Paradise NOW* staví do role „proroků“, což určuje také jejich vztah k divákům, který byl na tomto základě někdy nadřazený až nepřátelský.

Klíčovou rovinou, bez níž by inscenace *Paradise NOW* nebyla „revoluční“, představuje okupace Odéonu v Paříži a její obraz. Vedle různých myšlenkových rámců a kontextů, které se promítly do podoby inscenace, sehrála zásadní roli především tato skutečná událost a její mytický obraz ve snění a fantazii svých účastníků. Beck píše: „okupace Odéonu měla všechny prvky velkého divadla: soubor živých postav, velkolepé poetické tirády, konflikt idejí, srážka mocných ideologií, skutečnost přesahující triky dramatických autorů, vystoupení lidu v roli hrdiny a konec, který nastal měsíc nato jako trapná tragédie invazí policie, tragický jako celá historie Francie v květnu, jako Španělsko, jako všechna velká anarchistická dramata.“<sup>182</sup> (Julian Beck: *The Life of Theatre*)

Revoluční je v tomto smyslu přístup k realitě, která se ukazuje za tímto obrazem skutečného světa v podobě zrcadlového „anti-světa“ (anti-world) revoluce jako idea obsazení divadla Odéonu. Smyslem *Paradise NOW* je nabídnout proměněnou, ritualizovanou a subtilnější verzi okupace Odéonu a revolučních událostí v Paříži. V tom smyslu je inscenace uskutečněnou utopii.

Realita ulice, která se převalila do divadla Odéon, najde v inscenaci *Paradise NOW* „dokončení“ nebo naplnění v okamžiku, kdy se „revoluce“ v divadle transformuje a pak se přelije zpátky do ulice. Tato představa odpovídá poslední části inscenaci, ve které herci s diváky na ramenou opouštějí divadlo a vydávají se na cestu do ulic nočního města.

Druhým podstatným prvkem vedle zážitku vlastní revoluce byla zkušenost mystérií a praxe probouzení smyslů jako cesta k odemykání skutečnosti. Biner popisuje herectví Living Theatre srovnáním herce „tradičního divadla“, který říká: „ztělesňuji Richarda III.“ a herce brechtovského divadla, který říká: „jsem Matka Kuráž, ale jsem také Helen Weigelová, která hraje Matku Kuráž“ s hercem z Living Theatre, který říká: „jsem Julian Beck a hraji Juliana Becka“<sup>183</sup>. Scénické dění v *Mysteries and Smaller*

182 Jaroslav Kořán – Petr Oslzlý. *Living Theatre*. s. 149.

183 Biner. s. 178.

*Pieces* mělo probudit zakoušení vzájemné lidské *spoluúčasti diváků* a v *Paradise NOW* se měl zážitek spoluúčasti prohloubit a rozšířit, měl být skutečný jako skutečnost sama a cílem toho zakoušení bylo získat přístup ke *skutečnosti*, která se nachází za běžnou skutečností. Takový prožitek *skutečnosti* měl mít sílu, píše Biner, „skutečně“ zasáhnout diváky a proměnit je větší silou, než mohlo dramatické divadlo té doby. Zárukou této síly měla být mnohovrstevná zkušenost *skutečného* těla, *skutečného* hlasu, *skutečného* prostoru a času.

## **Pohledy do nitra PARADISE NOW**

Následující popis si klade za cíl co nejvíce evokovat pocit jakéhosi ideálního diváka, který je schopen sledovat pohyb na mapě inscenace, na těle Antropa (umístěného v programu), a současně dovede rozvíjet volné asociace naznačených filozofických myšlenek a mystických vhlédů.

### **První část. *Stupeň poznání dobrého a zlého***

#### **A - rituál *Divadlo guerilly***

Na mapě těla, na zobrazení dvou esoterních postav v programu, odpovídají prvnímu stupni výstupu *nohy*. Kabalistickou sférou, která příslušela k prvnímu stupni je MALKUT, království, které odpovídá posvěcení pozemského světa. Tématem první části inscenace je pohyb po zemi.

Do ztemnělého prostoru vycházejí herci a trousí se mezi diváky. Nejdříve potichu, potom stále hlasitěji opakují jedinou větu: „*Nemám právo cestovat bez pasu.*“ („*I am not allowed to travel without a passport.*“). Mluví sice k jednotlivcům v publiku, ale s vnitřní distancí, s vědomím oddělující bariéry, neobracejí se k nikomu bezprostředně, nevedou dialog, nepouštějí se do debat, opakují slova se vzrůstající intenzitou. Mluví nejdříve velmi potichu, naléhavě a obcházejí jednoho diváka po druhém. Když některý z diváků odpovídal, herci měli za úkol vyslechnout ho, ale opakovat stále dokola tu samou větu<sup>184</sup>.

184 Jean-Guy Lecat – scénograf a osvětlovač, který pomáhal Living Theatre s realizací *Paradise NOW* na scéně Cloître des Carmes, mluví v rozhovoru s Emeline Jouve o jednoduchosti formy, která měla sloužit k co nejbezprostřednějšímu zapojení diváků v představení. Uvádí, že tím Living Theatre demonstrují skutečnost pařížských protestů v máji 1968. (Émeline Jouve. *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d'une révolution. Deuxième époque* : Montpellier 2018. s. 81–85.

S každým dalším opakováním narůstá v hercích frustrace a naléhavost. Herci mohli pociťovat vzrůstající odpor diváků frustrovaných absencí dialogu. Smysem rozptýlení herců v prostoru bylo vytvořit „komunitu protestu“, která se projeví jako samostatné hlasy zaznívající z mnoha stran současně. Odstup hercům současně prohluboval propast mezi jednotlivými účastníky, mezi protestujícími a dosud pasivními diváky. Svět dosud nebyl vykoupěný a sjednocený a revoluce znamená rozchod se společností, která rozděluje.

Scénická akce vyvrcholí přibližně po 2 minutách křikem herců z plných plic. Následuje okamžik uvolnění, „*jubilation*“, provázený jásotem, který je přítomen na všech stupních „nebeského žebříku“ a představuje příchutí ráje, v textu se označuje slovem „*flashout*“ (zážeh).

Pak zazní druhá věta. „*Nevím, jak zastavit války.*“ („*I don't know how to stop the wars.*“)

Rituál měl celkem pět částí, herci postupně pronášeli pět vět. Po každém výkřiku na konci meditace následoval „zážeh radosti“ („*flashout*“), uvolnění a ticho.

Každá z pěti vět byla v rovině realizace doprovázena „vnitřním záměrem“ herců. Podle svědectví Juliana Becka obsaženého v knize o *Paradise NOW*, měla být každá věta jakousi skrytou meditací na obecnější téma s jasným politickým (a kontra-kulturním) obsahem. Každá z těchto „posvátných vět“ je doplněna výkladem, krátkou meditací na téma – která uvádí plochost zvolání do obecnějšího kontextu např.: „*Nesmím cestovat bez pasu.*“ znamená také: „*Žiji v exilu na této planetě, kde mi všechno bylo dáno.*“

Herci začínají druhou větu opět potichu a naléhavě, postupně přechází do hysterického křiku, který má vyjadřovat neschopnost cokoli změnit „*v rámci kultury*“, která „*zabraňuje mírotvornému úsilí*“<sup>185</sup>. Následuje věta „*Nedá se žít bez peněz.*“ („*You can't live if you don't have money.*“), která měla vyjadřovat frustraci z neschopnosti vystoupit ze systému peněz a směny. Další věta „*Nemůžu kouřit hašiš.*“ („*I can't smoke hashish.*“) vyjadřuje odpor k zákazu „*slasti*“<sup>186</sup>. Sérii zakončí věta „*Nemám právo svléknout si šaty.*“, po níž se herci svlékají do spodního prádla, (což je

185 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. The Collective Creation.* s. 16.

186 Inscenace *Paradise NOW* na mnoha místech odkazuje k inspiraci drogovou kulturou. Ačkoli herci na tomto místě říkají „nesmím kouřit hašiš“, Lecat popisuje situaci ve Francii konce 60. let a tvrdí, že tehdy nikdo „drogy moc nehlídal“, dalo se sehnat mnohem více tvrdých drog a proti konzumentům se neuplatňovaly prakticky žádné postihy. Émeline Jouve. *Avingon 1968.* s. 81–86.

podle Binera „zákonem tolerované minimum“, jinými slovy, v té době nebylo legální svléknout si úplně všechno). Přesto se herci s diváky někdy do naha svlékali (viz. Fotografie a záznamy)<sup>187</sup>.

Biner uvádí, že motiv odkládání šatů má speciální význam v kontextu „křesťanské verze“ mýtu o vyhnání z Ráje. První věc, kterou člověk našel poté, co ztratil ráj, byly šaty, vnější zjev a forma, která se nemůže srovnávat s krásou a přirozeností lidského těla takového, jaké je. Tabuizované části těla („*forbidden areas*“) zůstávají zakryty a nahota je tak uvedena do souvislosti manipulace s lidským tělem ve větě, kde „*nemám právo sundat si šaty*“<sup>188</sup>.

První rituál složený z pěti vět, meditací, trval přibližně 20 minut.

Perspektivou *Paradise NOW* (která svým způsobem zrcadlí ideje hnutí Heights Ashburry a *Summer of love* r. 1967, stejně jako tendence drogové kultury v USA) je nahota návratem k původnímu, autentickému stavu člověka k životu před vyhnáním z Ráje. Po zaznění páté věty „*Nemám právo sundat si šaty.*“ nastane mezi svlečenými herci a některými diváky společný okamžik radosti („*flashout*“). Pohledem tvůrců pět záblesků radosti symbolicky ozařuje svět „zákazů“ a naznačuje nutnost exilu. V tomto kontextu nabývá zvláštní význam také monologičnost pěti frází zakončených zvoláním, které je obrazem „nevykoupeného“ světa („*Non-paradisiac World*“), ze kterého je třeba vyjít bez kompromisů.

Otázka „exodu“ představuje kritický okamžik, v němž Living Theatre deklaruje neochotu skutečně se zabývat tímto světem, starat se o něj a vést s ním dialog. Rozchod se společností normálních lidí představuje hned na úvod zlomový moment inscenace, který na konci první části předznamenává jak anarchistické východisko projektu, tak ukončení samotné inscenace ve formě odchodu z prostoru divadla na konci představení. V symbolické rovině ukazuje také transformaci prostoru divadla v prostor „anarchistické komunity“, kultivaci revoluce a její přenesení z prostoru divadla do ulice. První stupeň vytváří analogii osmého, resp. devátého stupně,

187 Následující výklady k jednotlivým částem inscenace vycházejí z knihy Pierre Binera. (Pierre Biner. *Le Living Theatre*. Deuxième édition, La Cité, 1969). Některé myšlenky však byly převzaty přímo z knihy o *Paradise NOW*. (Julian Beck – Judith Malina. *Paradise now: collective creation of The Living Theatre*. New York: Vintage Books, 1971. 154 s. ISBN 0-394-71101-7.)

188 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Collective Creation*. s. 19.

a současně má potenciál zrcadlit myšlenku Martina Bubera, podle níž na každém stupni je obsažen cíl a naplnění cesty.

Jednotlivé části inscenace od prvního rituálu dál doprovází jakési „signály“ herců, kteří spontánně mohou pocítit, že přichází „jejich čas“, ve kterém cítí svoji tělesnou přítomnost, cítí, že jsou tady a vydají znamení. Signálem může být výkřik, gesto nebo slovo, kterým herec dává najevo ostatním, že je zde, že žije a je přítomen. Beck uvádí na konci prvního schodu tuto poznámku a naznačuje tím skutečnost, že většinou právě teď, v tomto okamžiku hry, pocítil některý z herců, že přišel „jeho čas“, a že skutečná „revoluční“ proměna je možná od prvního okamžiku kdykoli uprostřed přítomné chvíle.

### **B - Vize Smrt a vzkříšení amerických indiánů**

(Po skončení meditací herci seberou šaty a odnesou je za scénu.)

Světlo v sále pohasíná. Scéna je osvětlena matně („*dim light*“), jako by se herci nacházeli kolem „*otevřeného ohně uprostřed hlubokého lesa*“<sup>189</sup>.

Herci se posadí se zkříženýma nohama v ceremoniálním kruhu a jeden druhému podává dýmku míru. Postupně se proměňují v indiány. („*flashout*“)

Jeden po druhém vstávají a rozdělují se do pěti skupin po čtyřech, ze svých těl vytvoří pět sousoší v podobě indiánských totemů. Indiánská sousoší se skládají ze čtyř herců, dole sedí jeden v podřepu, za ním stojí druhý, pokrčený nebo menší, těsně k němu je zezadu přilepený třetí, který nese na ramenu čtvrtého. Totemy se složí rychle, jako by náhle ze země vyrostli indiánští bohové s výstředními výrazy a grimasami ve tvářích. Postavy totemových sloupů jsou „vyzdobené“ *grimasami, nadpřirozené, animistické, fetišistické, démonické, nebeské*.<sup>190</sup>

Sousoší totemů stojí v řadě, obrácena čelem k divákům, pyramidy z těl se rozhýbou v bizarních biomechanických sekvencích. Na okraji řady sedí nehybný Julian Beck, který představuje osamělou postavu šamana a pozorovatele. Totemy zůstanou chvíli na místě, pak vyrazí dopředu s rytmickými údery nohou.

Zvuky výstřelů, které herci imitují hlasem postupně srážejí k zemi totemy v letu. Pět totemů zmizí v mžiku oka. Indiáni se jeden po druhém řítí hlavou k zemi, kde zůstanou ležet „jejich těla“.

189 Julian Beck - Judith Malina. *Paradise Now: Collective Creation of The Living Theatre*. s. 19.

190 *Ibid.* s. 21.

Tato scéna trvá přibližně pět minut a odehraje se při plném světle. Jejím smyslem je ukázat kulturu amerických indiánů, která byla zničena a na jejích pohřebištích vyrostla „kultura bílého muže“, Manhattan.<sup>191</sup>

### **C - Akce *Revoluce kultur*.**

Herci leží tváří k zemi. Postupně jeden po druhém „procitají“, zvedají ramena a hlavu, při tom se opírají o ruce a „zvuknými hlasy“ pronášejí repliky, které představují fragmenty textů z knihy Rolanda D. Lainga „*Politics of Experience*“<sup>192</sup>, doplněné dalšími replikami, v závislosti na místě, kde se představení odehrává. Po skončení každé repliky se herci pokládají tváří k zemi. Z márnice indiánských kultur se pomalu pozvedá hlas.

První replika zní:

„*Město New York.*“<sup>193</sup>

„*Kterak Rituál guerillového divadla a Vize smrti a zmrtvýchvstání amerických indiánů vede k Revoluci kultur.*“ („*How The Rite of Guerilla Theatre and The Vision of the Death and Resurrection of the American Indian lead to The Revolution of Cultures.*“)

„*Osvobodte divadlo. Divadlo je vaše. Jednejte. Mluvte. Dělejte cokoli chcete.*“ („*Free theatre. The theatre is Yours. Act. Speak. Do whatever you want.*“)

„*Osvobodte divadlo. Uvolněte se. Vy, diváci, si můžete vybrat svou roli a pak ji můžete zahrát.*“ („*Free theatre. Feel free. You, the public, can choose your role and act it out.*“)

„*Město New York má 8 000 000 obyvatel, kteří žijí ve stavu permanentní nouze a nevědí o tom.*“

Následující věty odrážejí obrazné ukotvení na mapě těla *Tantrické postavy* a postavy *Adama Kadmona*. Tématem fyzické analogie na prvním stupni inscenace *Paradise NOW* jsou nohy. Jeden z herců ležících na zemi si položí otázku: „*Co je New York?*“ – a odpoví si, „*ostrov Manhattan má tvar nohy. Na noze New Yorku je Wall Street.*“ („*Manhattan island is shaped like a foot.*“ „*At the foot of New York is Wall Street.*“)

191 srov. Biner, s. 194.

192 Ronald David Laing. *The Politics of Experience, and, The Bird of Paradise*. Harmondsworth, Penguin, 1967.

193 Biner, s. 24. Julian Beck – Judith Malina. *Paradise now: Création collective du Living Theatre*. Paris: L. Harmattan, 2019. s.27.



„Buďte nohou.“ („Be a foot.“)

Následují volně improvizované a promíchané repliky, zvolání s mystickými podtexty, který obrací pozornost k nezbytnosti změny pohledu, k obrácení perspektivy. Zazní repliky: „budte kulturou“, „budte policií“, „chopte se násilí“, „chopte se nenásilí“, „budte silami represe“, ozývá se zvolání „nechte na sobě pocítit, co to je být policajtem, abyste pochopili, co se vám tento svět pokouší říct“. V sekvenci se vrací téma zabitých indiánů, mrtvé kultury pohřbené pod chodníky New Yorku. Zní věta „Nešlapte na indiány.“ („Don't step on the indians.“), která je připomínkou skutečnosti, že Manhattan se nachází na místě indiánského pohřebiště. V posledních replikách se vrací, skládají a proplétají témata vyhubení amerických indiánů, město New York a symbolika chůze a nohou, která je obrazem kultury plodící násilí, kultury, jejíž nositelé šlapou po hrobech kultury původní. První stupeň je nazvaný „New York“, protože město New York je spojené s kulturou peněz.

Akce skončí výzvou:

„Odstraňte kulturu.“ („Undo the Culture.“)

„Poslouchejte. Pod chodníkem New Yorku můžete zaslechnout indiány. Rozehrajte kulturu New Yorku. Změňte ji.“ („Listen. Under the pavement of NY you can hear the Indians. Enact the culture of NY. Change it.)

Diváci, kteří pozitivně reagují, jsou pozváni na scénu. Herci se společně obracejí k zemi a symbolicky naslouchají hlasům amerických indiánů na pohřebišti pod Manhattanem. Herci volají „poslouchejte hlasy indiánů“ a svými vlastními hlasy rozvibrují podlahu scény.

Opět v závislosti na reakcích diváků se zvedá jeden z herců a zaintonuje dvakrát píseň „The Bird of Paradise“ z knihy R. D. Lainga *The Politics of Experience* („If I could turn you on. If I could drive you out of your wretched mind. If I could tell you. I would let you know.“)

Ostatní herci se zvedají a dávají se do indiánského tance, postupně přecházejí uličkami a mísí se s diváky. Herci „kazatelé“ volají diváky a vyzývají je, aby založili novou „paralelní kulturu“ proti společnosti, společnost založenou na podobných anarchistických principech jako indiánský kmen. „Nešlapejte po indiánech.“ zní jako refrén. Následující text mohl a podle reakcí diváků také nemusel zaznít během tance indiánů, či později<sup>194</sup>: „Jsou to hippies, kteří povstali z chodníků města

194 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise Now: Collective Creation of The Living Theatre*. New York: Vintage Books, s. 27.



*New York jako převtělenci amerických indiánů, kteří usilují stát se přírodními lidmi.“* /.../. „Kultura je rozbíjená zdola. Prvním krokem revoluční akce je změna kultury“. První část uzavírá výčet všech pěti zákazů, které zazněly na začátku „nesmím cestovat bez pasu“, „nesmím kouřit marihuanu“, „nemohu žít bez peněz“, „nemohu si sundat šaty“ a „neumím zastavit války“, s nimiž si přírodní člověk ví rady, protože v jeho světě žádné místo pro války není, odkládá šaty podle libosti, dovede žít i bez peněz, umí si opatřit drogy a může cestovat i bez pasu. Někdy se herec zeptá diváků, kolik zaplatili za lístek. „Marx a Bakunin museli také platit za svoje právníky.“<sup>195</sup>. Scéna vrcholí radostí („flashout“).

Smyslem prvního stupně inscenace je v divácích probudit „touhu po revoluci“, která představuje začátek proměny kultury. Začíná Revoluce kultur a „diváci musí udělat první krok“<sup>196</sup>.

## **Druhá část. Stupeň modlitby**

### **A - Rituál modlitby**

Herci jsou s diváky na scéně a „aniž by ztráceli svoji povznesenou náladu“, vybírají si jednotlivé diváky, ke kterým se obrací a tichým hlasem stvrzují posvátnost všech věcí. Při pohybu mezi diváky se dotýkají jejich věcí, šatů, částí těla a „sladkými hlasy“<sup>197</sup> pronášejí slovo „svatý“, „svatá ruka, svaté tričko, svatý úsměv, svaté zuby, svaté vlasy, svatá říť, svatá židle, svatá noha“<sup>198</sup>, celý prostor a vzduch se naplní „posvátnou atmosférou jednoty“, všechny věci se aktem pojmenování stávají svatými, a scéna končí výtryskem radosti („flashout“). Biner k této scéně přidává filozofický výklad, podle něhož se jednotlivé věci nestávají posvátnými, protože posvátnost odděluje posvátné od každodenního, ale svatými, protože svaté je všechno, čeho se lze dotknout, ukazuje na „materiální zkušenost“, která integruje „duši a tělo“ a zakládá tím „novou kulturu“<sup>199</sup>.

195 Biner. s. 197.

196 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW*. s. 28.

197 Vendeville. s. 127.

198 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW*. s. 36.

199 Biner. s. 199.

## **B - následuje *Vize dobytí severního pólu.***

Scéna je nasvícena modrým světlem. Čtyři herci, dvě dívky a dva muži vnášejí na ramenou páteho herce. Opřou se o sebe zády a každý upíná pohled k jedné světové straně, vytvoří kompas nebo růžici. Další herec pronáší slova: „*tato polární výprava se připravovala čtyři roky a potrvá šest měsíců. Je to jedna z nejobtížnějších a nejvíce vysilujících cest, které zbývají člověku k vykonání na této planetě.*“<sup>200</sup> Pól vytvořený z těl herců se začíná otáčet. Herci vykřikují hesla, která připodobňují severní pól k „*magnetickému pólu revoluce*“.

Ostatní herci se zvláštním, toporným pohybem („jako krystaly“) vydávají na cestu ke středu, k pólu. Snaží se přiblížit k centru života a ke zdroji radosti. Ti, kteří uspějí, se připojují ze tří světových stran a ze svých těl vytvářejí jakási dlouhá chapadla nebo paprsky, řetězy spojených těl. Pól se však otáčí dál a odstředivou silou pohybu odpadávají jednotlivci, kteří končí na zemi. Ztrácí spojení se zdrojem energie a světla i s vlastním středem bytí. Na zemi jsou zbaveni možnosti pohybu, stejně tak ztrácí kontakt i s pohybem života.

Od herce, který stál ve středu, v „*magnetickém pólu revoluce*“, zaznívají otázky k ležícím. „*Kdo jste?*“, „*Jak dlouho budete žít?*“, „*Co si přejete?*“, a herci na zemi odpovídají: „*Jsem Tady.*“, „*Je čas, abych se vzbouřil.*“ A dál: „*Chci být svobodný.*“ V průběhu vize jsou naznačeny další etapy cesty. Ozvou se věty, které zaznívají jako prorocství: „*Po revoluci už nebudou potřeba peníze.*“ nebo „*Proměňte démonické síly v síly nebeské.*“

Herci, kteří jsou rozmístěni na scéně ve zdánlivém nepořádku, na otázku: „*Jak se nazývá toto?*“ vytvoří ze svých těl písmena slova „ANARCHISME“ (anarchie). Vzápětí zazní druhá otázka: „*Co je anarchie?*“, a herci složí ze svých těl slovo „PARADISE“ (ráj) a sborově vykřiknou slovo „NOW“ (teď).

Objev a zvolání má odhalit mystérium dobytí severního pólu. Herci a jejich do slov poskládaná těla, původně ležící na zemi, rozházená, zbavená života po „odpadnutí od zdroje“, měla připomínat krystaly zmagnetizované a „*vnitřně proměněné*“<sup>201</sup> silami „*pólu revoluce*“. Tato vize trvala přibližně 5 minut.

200 *Ibid.* s. 199–200.

201 *Ibid.* s. 201.

### **C - následovala akce nazvaná *Bolívie: skupina revolucionářů probírá svoji strategii.***

Modré světlo zmizí a diváci jsou přizvaní doprostřed utajené seance guerilleros, kde se probírají strategie odporu a možnosti revoluce. Tématem diskuse je smrt Che Guevary. V novinách vychází zpráva o zadržení a soudu s Regisem Debrayem, který se zúčastnil poslední mise po boku „Che“ a ještě před tím stihl napsat manuál revoluce. Vedle Bolívie zaznívají názvy dalších měst a míst studentských nepokojů Praha (po srpnu 68), Madrid, Mexico City, a zprávy o brutálních zákrocích policie. V druhé části této akce jsou diváci pozváni na scénu, aby diskutovali s herci o aktuálním dění ve světě, o násilí, studentech, o čemkoli, co je zajímavé. Tato scéna nebyla limitovaná časem a mohla trvat dlouho. Následuje zpráva herců o „*Nenásilné anarchistické revoluci*“ („*Beautiful Non-violent Anarchist Revolution*“).

Zvěstování „*Revoluce odhalení*“ („*Revolution of Revelation*“) popisuje cestu proměny vnímání, nové vidění. Právě vidění je „*revoluce*“, „*To ona odhaluje.*“ (releve), „*To ona říká, co obnáší (skutečná) Revoluce.*“, „*Ona ukazuje (pravý) způsob bytí.*“, „*Ona vytváří atmosféru revoluce.*“, „*Ona nás poučí o tom, jak žít bez peněz, bez kšeftování, beze Státu, bez policie, bez armád a bez násilí.*“, „*Ona vypráví o nenásilné strategii.*“, „*Ona nám říká, kam se máme obrátit.*“, „*Ona říká, co se má zachovat a co se má rozbít a především, co se má vytvořit.*“, „*Ona projasňuje cíl naší cesty.*“<sup>202</sup> S myšlenkou *Revoluce odhalení* se vrací základní téma *Mysteries and Smaller Pieces*, pravému způsobu bytí předchází prohloubené vnímání skutečnosti.

Na konci scény nazvané *Bolívie* se herci vrátí znovu na scénu a posílají diváky zpátky na jejich místa.

### **Třetí část. *Stupeň učení***

#### **A - Rituál studia („*Study*“ nebo „*étude*“)**

Scéna je zalita bílým světlem. Herci se usadí v jógové pozici na zemi rozmístění ve tvaru spirály. Sedí v pozici lotosového květu, rukama provádějí gesta, připomínají hinduistické mudry, kterými kreslí ve vzduchu obrazce nad svými hlavami, směrem k slunci, a nad oblastí srdce. Vykonávají také jakési eurytmické pohyby připomínající „padání deště“ anebo čištění imaginárních energetických kanálů nad hlavou a nad ostatními částmi těla, některá gesta a pohyby vypadají

202 Juilan Beck \_ Judith Malina. *Paradise NOW. Création collective.* s. 46. Biner. s. 202.

jako když semínko padne do země a nechá se zalévat z nebe<sup>203</sup>. Rytmy se mění a střídají, spojují a transformují jeden ve druhý. Rodí se nové rytmy stejně jako se rodí nové myšlenky. Smyslem rituálu je komunikace a soulad. Hledání tvořivosti a jemnější vnímavosti. Tématem třetí části je ruka.

Smyslem gestického rituálu bylo „vygenerovat energii potřebnou“ ke správnému vyslovení manter. Mantry tvoří druhou část rituálu. Tradičně obsahují posvátné slabiky, slova a věty. V *Paradise NOW* zaznívají netradiční mantry s magicko-politickým obsahem:

„Být svobodný / znamená být svobodný („Be free / is to be free...“)...od jídla.“

„Být svobodný / znamená být svobodný / od peněz.“

„Být svobodný dělat to, co miluji / milovat / být svobodný od násilí / od majetku.

*Být svobodný je být revolucionářem / bez vězení / bez policie / bez práva / bez Státu / bez systému.“* Mantry mohou pokračovat dál. Ve chvíli, kdy herci pocítí, že se jejich účinnost vyčerpala, rituál končí. Následuje uvolnění („*flashout*“).

Rituál se nazývá etuda – cvičení, protože vychází „ze souhry a společné praxe“. Herci musí být při vykonávání složitých pohybů sladění v rytmu, gestech i ve slovech. Rituál je založený „na správném opakování slov“, která mají vytvořit novou skutečnost. Mohou a mají přivést svůj obsah k uskutečnění podobně jako projevy studentských vůdců během májových událostí v Odéonu.

Rituál trval přibližně pět minut.

## **B – Vize stvoření života**

Scénu zalije zelené světlo. Herci osamoceně tápají v prostoru jako slepci. Nachází dotykem jeden druhého a postupně se shlukují „jako buňky“ do skupinek po pěti. Ruce a prsty se proplétají. Herci se navzájem dotýkají. Vydávají zpočátku sténavé zvuky „chhhhhhh“, pak se jim otevrou oči, pozvednou ruce a otevřeným hlasem vydechnou „Aaaaaa...“.

Scéna měla ukázat, jak herci nejdříve bloudí světem bezmocně jako jednotlivci, a proto nemohou najít svůj zdroj světla a energie. Teprve nové společenství skrze potěšení z tělesného dotyku a ze setkání s druhými umožní jednotlivcům najít

203 Scéna je zachycena na videozáznamu, který je dostupný AV oddělení Bibliothèque Gaston Baty na Université Paris III, Sorbonne Nouvelle.

jejich vlastní hlas, a tak mohou „svůj vlastní hlas i uslyšet“. Tato vize trvá přibližně 6 minut.

**C - Akce Avignon** – Následující akce nese název lokality, ve které se představení odehrávalo.

V podtitulu akce je manifest: „*Zde je skupina lidí, kteří se pokoušejí změnit svět!*“. Cílem třetího stupně je vnitřní člověk, změna kultury předpokládá změnu způsobu vnímání. Akci, resp. představení, předchází sběr materiálů a informací o konkrétní lokalitě. Jaké sociální problémy má místní společenství, jak se chová policie, politické strany, kolik lidí je ve vězení atd. Pevnou součástí textu je následující báseň. „*Ruka může hromadit. Ruka může psát. Ruka může dosahovat. Základní buňka, píše Bakunin, by měla mít pět členů.*“

Herci vyzvou diváky, aby vystoupili na scénu a připojili se k diskusi o problémech místa, kde se představení odehrává. Tématem debaty je revoluce, která musí být organizovaná a základem hry je dvojznačnost ve slově buňka, která představuje jak organický princip života, tak základní prvek anarchistické revoluční skupiny, „buňky“. Herci chtějí rozvinout debatu s diváky ohledně praktických stránek revoluce. Kdo při revoluci zajistí společnosti dodávky elektřiny, jídla a vody. Kdo bude tisknout letáky a vydávat časopisy v utajení. Herci vybízejí diváky k tomu, aby odzbrojili policii. Smyslem debaty je povzbudit pragmatickou představu, která bude založena na konkrétních krocích, jež je třeba podniknout. Cílem třetího stupně je vystoupit z mlhavé utopie snění o revoluci a připravit podmínky pro její uskutečnění v místě, v němž se představení odehrává.

Tato část byla inspirovaná selháním revoluce v budově Odéonu. Judith Malinová vyjmenovává důvody neúspěchu jako nedostatek organizace, chybějící plán postupu a zbytečné násilí. Inscenace *Paradise NOW* má poskytnout divákům také konkrétní, pragmatický návod<sup>204</sup>. Revoluce, o které mluví herci Living Theatre na třetím schodu cesty do Ráje není utopická, ale konkrétní. Je založená na souvislostech přítomného místa a času. Třetí schod představuje promyšlený plán. Living Theatre tím chtějí naznačit, že to s revolucí myslí vážně. Duchovní horizonty, které vystupují z *Paradise NOW* a z *Mysteries and Smaller Pieces* však také nejsou, navzdory mlhavé poetické rétorice, zbaveny doteku konkrétní skutečnosti. Nové zření, nové vidění a vnímání

204 Biner. s. 205.

se odvozuje z reality, představuje zdokonalení pohledu, prohloubení smyslů (jakýmkoli prostředky), které má za cíl zrušit a prolomit mechanické vidění a vnímání světa, jež se stává zdrojem mentality otroků.

Vlastní myšlenka revoluce však vyvolávala v souboru samotném nejednoznačnost – jak píše Tytell – co je to krásná nenásilná anarchistická revoluce?<sup>205</sup> Beck a Malinová měli tendenci zdůrazňovat, že revoluce musí být „non-violent“ – proti nim se však postupně zformovalo bojovné jádro a někteří členové se po rozpadu „velkého“ Living Theatre stali členy organizace *Black Panthers*. Nenásilný postoj nedovedli pochopit ani někteří studentští vůdci jako Jean-Jacques Lebel.<sup>206</sup>

Vyústěním akce Avignon je *Revoluce sjednocených sil*. Biner stejně jako Beck a Malinová zdůrazňují edukativní charakter celé třetí části. Na závěr zazní meditace: „Poté, co se uskuteční Revoluce zjevení, která ozřejmila význam revoluce, jsou lidé připraveni sjednotit svoje síly a pracovat společně na uskutečnění Revoluce akce.“

#### **Čtvrtá část. Stupeň cesty (Vymytání násilí a sexuální revoluce)**

##### **A – Rituál univerzálního spojení**

Herečky a herci oblečení jen ve spodním prádle a bederních rouškách se vracejí na scénu. Uloží se na scéně a propletou svými těly. Diváci se mohou zapojit. Následně se oddělí dvojice muž a žena (nebo dva muži a dvě ženy) a zaujmou tantrickou milostnou pozici označovanou jako Maithuna, která symbolizuje milostný akt. Žena sedí muži na klíně jejich pohlaví se dotýkají. Herci s diváky si vyměňují dotyky. K sexuálním aktům na scéně v Evropě většinou nedochází. Během amerického turné se účastnily představení členové komunit volné lásky („free-lovers“), konzumovaly se drogy a k sexuálním excesům docházelo.

Tělesným motivem čtvrté částí je pohlaví. Cílem je zakoušet tělo a prohloubit tělesnou senzitivitu. Pohlaví, erotická smyslnost těla, se stává branou k novému zakoušení vlastního těla. Herci s diváky komunikují prostřednictvím tělesné, erotické, milostné zkušenosti.

205 John Tytell. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. London: Methuen Drama, 1997.

206 Émeline Jouve (ed.). *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*. Montpellier: Deuxième époque, 2018.

**B – Následuje Víze Apokatastasis – „obnovení stavu člověka před pádem, který je vyústěním ze setkání a transformace protikladných sil“.**

Po tantrické scéně se herci rozdělí do dvojic vrahů a obětí. Kati stojí zády k divákům a imitují pozici, zobrazenou na fotografii Edwarda Adamse z ledna 1968, zachycující muže s pistolí okamžik před tím, než střelí mladého Vietnamce do hlavy. Kati vystřelí a oběti se sunou k zemi, scéna se opakuje dvacetkrát. Oběti se postupně obracejí k vrahům se slovy litaní, které mají proměnit násilí v nenásilí. Žehnají ruce vrahů slovy „svatá ruka, svatá tvář, svatá ústa“ („*main sainte, visage saint, bouche sainte*“) atd., pokračují pěti litaními z první meditace: „*Nemám právo cestovat bez pasu atd.*“, které opakují tak dlouho, až vrazi přestanou páchat násilí a obejmou své oběti. Společně pronášejí slova „Rituálu modlitby“. Scéna je obrazem utopie nenásilné revoluce, násilí nelze vymýtit násilím, ale respektem a pevností v dobré víře. Násilí je formou „středověkého mirákula“ transformováno v nenásilí a člověk se vrací do „svého původního stavu“ před pádem. Herci a diváci, vrazi i oběti se vzájemně objímají a navzájem se dotýkají.

Následuje scéna nazvaná Apokatastasis, nebo též *Vymýtání násilí*. Řecké slovo je výpůjčka od Allena Ginsberga, který se podílel na přípravě *Paradise NOW* a naučil Living Theatre inkantovat svoji mantru. Ginsberg byl zavřený za občanskou neposlušnost během protiválečné demonstrace a po propuštění prohlásil: „*Pentagon, Pentagone / proměň své smýšlení / Apokatastasis*“ a přidal vysvětlení, Apokatastasis je „*proměna sil satanských v síly nebeské*“<sup>207</sup>. Biner k tomu dodává, že slovo Apokatastasis použil původně Platón pro označení návratu hvězd na svoje místa v nebi. Slovo Apokatastasis má svou historii také v dějinách církve, kde označuje návrat do stavu před pádem, který je spjatý s obnovou původní dokonalosti tělesné i duchovní<sup>208</sup>.

Beck a Malinová uvádí v souvislosti s myšlenkou proměny negativních sil v pozitivní také motiv proměny bohyň pomsty Erinyí v Eumenidy u Aischyla. Symbolická proměna bohyň představuje obraz transformace negativních sil duše. Nejde přitom o pouhou záměnu jednoho ve druhé. Smyslem akce je transformace hlubinných duševních sil ve smyslu jungiánské psychoanalýzy. Zdrojem energie potřebné pro transformaci duše, a tím pro tvorbu nového člověka, jsou jeho pudy, strach a hněv,

207 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Création collective*. s. 79.

208 Biner. s. 208.



kteřé se mohou využít jako stavební materiál vyšších forem a projevů duše. Vztek v sobě nese zárodek rozhodnosti, sílu a nezávislost, strach se proměňuje v prozíravost nebo jasnozřivost a smutek v soucit. Beck hovoří o cestě z inhibice ke spontaneitě a obrací pozornost k rovině „performance“, k vykonání svobodného aktu. Přeneseně nebo nepřímó toto slovo obrací pozornost také k rámci divadla, z něhož Living Theatre dosud skutečně nevystoupil, a které je místem proměny událostí v obrazy, místem transformace revoluce v zobrazení vnitřní proměny člověka.

### **C - Akce Jeruzalém**

Následuje série programových tezí:

*„Poučení o tom, jak Rituál univerzálního spojení a vize Apokatastasis vedou k vymýcení násilí a k sexuální revoluci.“*

*„Apokatastasis je proměna sil satanských v síly nebeské.“*

*„Osvobodte divadlo.“ „Tělo a hlas, inhibice a exhibice, svěřme se jeden druhému, jak na tom jsme..“*

*„Svobodné sexuální divadlo. Svobodná akce.“*

*„Prolomte intimní zónu.“*

*„Buďte ozbrojenými izraelskými ženami.“*

*„Buďte utlačovanými arabskými ženami.“*

*„Najděte cestu k obrácení historie.“*

*„Kdo jsou oběti? A kdo jsou kati?“*

*„Koho si vyberete?“*

Text pokračuje ve stejné logice jako před tím: vcitťte se do původce násilí a milujte se fyzicky navzájem. Všichni jste stejné a stejní. Všichni jste jedné podstaty. Všichni jste nádobami slasti:

*„Fuck the Jews./ Fuck the Arabs. / Fuck means peace. / Fuck means peace.“*

Herce čeká úloha průvodců vizí svobodného divadla. Diváci jsou instruováni, mají se dotýkat a líbat. Opakuje se vize univerzálního sblížení s tím rozdílem, že tentokrát se herci obracejí přímo k divákům. Pád bariér, které oddělují Židy a Palestince je předveden rozrušením hranice mezi diváky a herci. Opakuje se myšlenka, že bariéry, včetně těch sociálních, jako je strach a stud, jsou zdrojem konfliktu, který vede k nenávisti a dalšímu rozdělení.



Herci se stávají průvodci diváků k uskutečnění sexuální revoluce. Následuje „*exorcismus násilí a sexuální revoluce*“. Zaznívá myšlenka, že násilí je důsledkem tabuizované sexuality. „*Krásná a nenásilná anarchistická revoluce*“ neproběhne, dokud nenastane „*Revoluce sexuální*“, „*bez níž energie revoluce bude vždy jenom násilná*“.<sup>209</sup>

Akce Jeruzalém je prvním z řady obrazů budoucího světa. Předchozí scény odkazovaly k zobrazení světa v přítomnosti. Obraz Jeruzaléma jako obraz budoucího času má nést mystický význam. Jeruzalém představuje aktuální obraz rozděleného města a zároveň je obrazem rozdělených sil.

Beck se obrací ke kabalistické představě sféry YESOD – která představuje základ a jejíž anděl obstarává zemi plodnost. Zaddik je spravedlivý mezi nespravedlivými – ten, který zajišťuje plodnost úsilí – na spravedlivém stojí základy světa. Apokatastasis představuje sjednocení čistého a nečistého. Sexuality, modlitby za mír a meditace.<sup>210</sup>

Pátá část. *Stupeň vykoupení*

„*Jak rituál tajemné cesty a vize sjednocení ras vede k akci číslo V, kterou je Paříž (obraz budoucího času a Nenásilné anarchistické revoluce)*“

Návrh revoluční akce – „*Spalte peníze!*“

Tato část byla fyzicky zaměřená do oblasti žaludku, břicha. Jejím tématem byla konfrontace ztuhlosti a pohybu („*Rigidity*“ x „*Movement*“). V rovině kabalistické mystiky se obrací do sféry TIFERETH (Podstata).

### **A - Rituál tajemné cesty**

Scéna byla na začátku zaplavena bílým světlem. Zvuk, který vydávají herci a diváci na scéně během scény Apokatastasis, vystřídá jediný hlas, znepokojivý zvuk, který vydává postava Tajemného cestovatele, cestovatele do podzemních pater vlastní duše. Herci a diváci, kteří byli v předchozím aktu spojeni v jednom společenství, v jedné komunitě, usednou na zem a vytvoří kruh. V jeho středu se pohybuje Tajemný cestovatel. Během své cesty uvnitř kruhu na sebe nechává působit

209 Biner. s. 212.

210 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Collective Creation.* s. 86.

„všechny démonické síly, které má k dispozici“<sup>211</sup> a zápasí s nimi. Členové společnosti, které ho obklopuje, přihlížejí a podporují „cestovatele“ silou účasti, pozornou přítomností. Nesnaží se mu ale jakkoli pomáhat, ani se nepokouší narušit jeho cestu. Na konci cesty se Tajemný cestovatel vrací očištěn skrze spojení s těmi, kdo přihlíželi obrazům jeho vnitřní zkušenosti. Společensví zažívá společně s „tanečníkem“ stav očištění. Základním tématem cesty je konfrontace s vlastním „strachem“<sup>212</sup>, exorcismus tajemné cesty představuje obraz vymytání strachu. Na konci může cestovatel vydat signál, jímž dává najevo, že je přítomen.

### **B - Vize integrace ras**

Scénu naplní oranžové světlo.

Herci těkají v prostoru scény a vrhají na sebe nevraživé pohledy. Dva herci se zastaví a hledí jeden na druhého. První s pohrdáním utrousí slovo „JEW“ – „Žid“ a druhý řekne „CHRISTIAN“ – „křesťan“. Herci se postupně rozdělí do dvou táborů pomalu se k sobě blíží s výrazem opovržení. Nakonec se smísí ve středu scény. Další vystoupí a na adresu druhého pronese „BLACK“ – „černý“, druhý odpoví „WHITE“ – „bílý“. Herci se opět rozdělí do dvou skupin a přibližují se k sobě s výrazem potlačované agresivity. Zastaví se uprostřed scény a vystoupí další dva „YOUNG“ a „OLD“, dále „SHORT“ a „TALL“. Herci v houfu uprostřed scény se pomalu otočí směrem k divákům a začnou je taky urážet. Používají zprvu vyzkoušené formy osočování Žid, křesťan, malý, velký, černý, bílý, vymýšlejí další jako komunista, SS atd., postupně začínají urážky nabývat imaginativnější podobu, stávají se čím dál absurdnějšími a směšnějšími. Nenávistná atmosféra se uvolní. Následuje záblesk radosti („flashout“), a „osvícení“ nebo uvolnění, které se rozvine mezi herci a diváky v rámci rodícího se společensví. Scéna vrcholí pokusem o navázání hlubšího kontaktu – herci opakují slova „I / THOU“, „JÁ – TY“, která představují metaforu vztahu jednoho s druhým. Scéna je inspirovaná knihou *Já a Ty* Martina Bubera. Používat slova JÁ a TY je podle Bubera cesta k navázání autentického vztahu, který není založený na principu manipulace, pomocí níž lze druhého zvěcnit. Ten, kdo dokáže tato slova správně užívat (!) – rozumí i základnímu vztahu – ten,

211 *Ibid.* s. 89.

212 *Ibid.* s. 90.

kdo rozumí vztahu mezi JÁ a TY, rozumí i vztahu mezi Bohem a člověkem<sup>213</sup> a nechce se dopouštět žádného násilí na druhých. Naopak ten, kdo není schopen žít na základě vztahu JÁ a TY, ale žije slovy Martina Bubera ve vztahu s druhými jako s věcmi, používá symbolický jazyk slov JÁ a TO – JÁ a ONO – JÁ a ONA – není schopen žít „v přítomnosti“, není schopen být přítomen tady a teď. Zůstává u toho, co bylo, co uměl použít a u toho, co bude, co hodlá nějakým způsobem zužitkovat. Takový člověk uvězní nejen sám sebe a druhého do strnulých forem vztahu, ale uvězní také čas. Člověk žijící v minulosti manipuluje s věcmi, které zná tak, jak je zná, a tak, jak s nimi umí zacházet.

Jakkoli schematicky vize sjednocení ras působí, nese v sobě „závazek cesty k neznámému“. Nakonec stojí herci tváří v tvář divákům a čekají, co se stane. Mohou zakusit radost ze setkání a nemusí se stát vůbec nic.

### **C – Akce Paříž**

Akce Paříž nese podtitul „*kterak Rituál Tajemné cesty a vize sjednocení ras vede k Revoluční akci (Revolution of Action)*“.

Akce Paříž byla inspirovaná událostmi „Máje 68“ v Paříži a okupací divadla Odéon. V červenci, v době, kdy inscenace ještě vznikala, byl už Odéon dávno vyklizen policií a ve volbách zvítězila drtivou většinou gaullistická pravice. Uvedení akce provázelo smutek a deziluze z projevů konzervativismu a fašismu ve společnosti. Za příčinu selhání se považuje nejednoznačná vize a chaotické násilí, které podnítily střety s policií. Living Theatre představil vizi nenásilné anarchistické revoluce „*bez dlažebních kostek a zapálených aut*“<sup>214</sup> a také bez peněz a výměny, která je základem nerovnosti vztahů mezi lidmi.

Charakteristickou barvou akce, která naplní scénu, je oranžová, odpovídající míšení rudé barvy revoluce a žluté barvy spasení. Současně má tato barva asociovat „*oheň hořících bankovek, světlo západu a šťávu plodů k nasycení*“, ale také „*výstřel*“ a „*smysl*“<sup>215</sup>.

Oranžová barva charakterizuje také přechod a míšení dvou čaker – Svadishthana a Manipura – které v hinduistické tradici odpovídají kreativité získané odstraněním

213 Biner, s. 214.

214 *Ibid.* s. 215.

215 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Collective Creation.* s 100.

strachu – (tuto tezi dokumentuje Beck v knize zvoláním „*Let loose the creative disorder!*“)

Osvobození podle Knihy I-Ťing má určité principy, hlavní z nich je osvojení schopnosti jednat ve správnou chvíli. Poznat čas a nebát se. Princip osvobození odpovídá na myšlenkové mapě inscenace chasidskému stupni Vykoupení (REDEMPTION), které je branou světa spasení, v němž je místo pouze pro svobodná individua.

Následuje konfrontace pohybu a rigidity.

Akce pokračuje v částečně zaplněném prostoru po odeznění „*Vize sjednocení ras – (Já – Ty)*“. Herec se obrací k divákům s další sérií zvolání a otázek: „*Osvobodte divadlo!*“, „*Paříž! Budoucí čas. Nenásilná anarchistická revoluce.*“, „*Paříž. Den, kdy jsme přestali používat peníze.*“, „*Co dělá policie? Co dělá francouzský prezident?*“, „*Jak si představujete rozbourání státu?*“, „*Co dělají marxisti?*“, „*Kdo čistí kanály?*“, „*Zahrajte znovu okupaci Odéonu!*“, „*Znovu obsadte továrny!*“, „*Opusťte univerzity.*“, „*Rozpouťte tvořivý nepořádek.*“, „*Nasyťte všechny lidi.*“, „*Zahrajte zvrát.*“, „*Zahrajte radost.*“, „*Zahrajte konec neúčinné práce.*“

Po výzvě spojené s otázkou „*Jaký to je pocit, když zapalujete peníze?*“ a „*Jak si představujete rozbourání Státu?*“ se mezi diváky pravidelně rozhořely kontroverzní diskuse. Někteří diváci spontánně zapalovali peníze. Jiní obviňovali herce Living Theatre z pokrytectví – „*jak můžete hrát za peníze a chtít po nás tohle?*“ Biner sice tvrdí, že Living Theatre peníze nikdy nepálili<sup>216</sup>, na fotografii v jeho vlastní knize však stojí uprostřed skrumáže lidí rozzářený Julian Beck a vyhazuje do vzduchu hořící bankovku. Na zemi sedí Jean-Jacques Lebel s rozpřaženými rukama, před ním na zemi leží svlečený mladík a natahuje se, jako by podával další hořící peníze jednomu z herců Living Theatre<sup>217</sup>.

Smyslem akce mělo být symbolické gesto „osvobození od strachu“ spojeného s represivním systémem. Peníze představují obraz společenské smlouvy a pálení peněz je trestný čin. Spálení peněz představuje v analogické řeči útok na Stát. Otázkou však zůstává, kdo pálil peníze a cí ty peníze vlastně byly.

216 Biner. s. 216.

217 *Ibid.* s. 95.

## Šestá část. Stupeň lásky

### A - Rituál protichůdných sil (Revoluce transformací)

Ve chvíli, kdy kulminuje akce nazvaná Paříž, vystoupí jeden herec nebo figurant vybraný dopředu v řadách diváků, a položí se v prostoru scény, která je zalita světlem bílé barvy.

Šestá příčka výstupu je zastoupena představou srdce, čakry Anahata, o které se mluví jako o „posvátném srdci“. Scénickou formou nebo gestem šesté části je dotek („*touch through acceptance, acknowledgement, and wellcome*“), který sjednocuje účastníky na fyzické úrovni a současně vyjadřuje myšlenku prohloubení a „zjemnění“ vjemů, povolení napětí, rozrušení hrází, překonání zdí oddělujících „nepřátelské tábory“ („*opposing camps*“), slovy vznícené extravagantní obrazotvornosti Becka a Malinové vyjadřuje milostný dotek podstatu „nenásilné revoluce“ i obraz „dobyty Pentagonu“, protože dotek člověka zbavuje strachu.

Na obraze kabalistického „Antropa“ odpovídá šestému stupni inscenace stále stejná sféra TIFERETH (Podstata, esence). Beck popisuje význam této sféry na přechodu mezi V. a VI. stupněm inscenace. V rabínském komentáři významu sféry Tifereth se v Zóharu hovoří o esenci jako o srdci, které má fyzickou i duchovní podobu. V kontextu Beckovy vize *Paradise NOW* představuje TIFERETH v krajině srdce přechod mezi částí nazvanou Revoluce akcí, vyjádřenou zvoláním „*Feed all the people*“ (– *Nakrmte všechny lidi* –) a částí Revoluce proměny, která se týká „*Srdce, jež zajišťuje oběh krve*“, oběh esencí a současně pravé vnímání a rozumění světu prostřednictvím srdce. V tom smyslu uvažuje Beck o možnosti překlenutí fyzické a duchovní roviny revoluce překonáním psychologické „*bariéry dotyku*“, prostřednictvím něžného fyzického dotýkání, které je branou i obrazem psychosomatické proměny nebo jakési duchovní transformace.

Uprostřed scény leží herec nebo figurant, podobně jako ve scéně Tajemné cesty. Položí se do středu kruhu a po celou dobu zůstane nehybný, zcela uvolněný a „vnímatý“, receptivní. Během rituálu figurant zhluboka dýchá a při výdechu vydává hluboký tón nebo vzdech („*Ahhh...*“), aby uvolnil tělesné napětí. Herci se kolem něho shluknou a dají se do práce.

Beck píše, že figurant podstupuje agresivní, násilné, příjemné i nepříjemné procedury. Herci provádějí masáže, dotyky, dráždění a stimulaci pohlavních orgánů, hladí, koušou a líbají figuranta, který má zůstat uvolněný a udržovat dech a zvuk.

Na fotografiích je vidět svalnatý černochoch, táhnoucí bezvládné ženské tělo. Na jiné fotografii stojí ten samý muž uprostřed a roztáčí kolem své osy ženské tělo, které drží oběma rukama v pase. Videozáznam ukazuje ženu, obklopenou muži, jeden z nich jí odhalí prsa a systematicky dráždí bradavku. Dívka sténá a muži, kteří ji přidržují, jsou čím dál veselejší.

Účastníci rituálu měli zůstat klidní a koncentrovaní, aby mohli vnímavě odpovídat „*všemu dobrému i zlému*“, co k nim z venku přichází. V pozadí této scény se rýsuje částečně dezinterpretovaná myšlenka Martina Bubera, podle níž se všechno dobré i zlé může stát zdrojem osvícení. Smyslem rituálu protichůdných sil bylo dosažení stavu totální vnímavosti vůči vnějším vlivům, příjemným i nepříjemným, které je tak možné přetavit ve svoje vlastní zdroje „*osvícení*“ a „*energie*“, uvádí Julian Beck.

Rituál ukončí figurant nebo herec znamením radosti („*flashout*“).

## **B - Vize šesté části nese název *Záblesk magické lásky (Magic Love Zap)*.**

Scéna je nasvícena zlatě žlutou barvou. „*Žlutá je barvou transmutace zlata ve světlo sluneční záře*“<sup>218</sup>.

V této části se herci rozdělí do pěti skupin po pěti lidech a vytvoří sestavu ve tvaru „Pentagonu“, pětiúhelníku, v jehož středu je symbolicky ztvárněna socha Mamonu, vytvořená z těl pěti herců. U paty sochy leží žena, opřena o natažené ruce, a prohýbá se v zádech s roztaženými nohama. Představuje „amerického orla“.

Herci jsou obráceni čelem ke středu, paže mají zvednuté a ve tvářích groteskní, hrozivé výrazy. Jejich gesta a způsob držení těla připomíná obrazy orientálních démonů nebo chrliče na křesťanských chrámech<sup>219</sup>. „Stěny Pentagonu“ se otevírají, skupinky s pěti herci se rozestupují a na scénu přichází čtyři herci jako kněží, obětníci, kteří vytvoří dva „totemy“, monstra-obětníky tak, že dva herci stojí na stehnech dalších dvou, kteří je nesou. Nosiči zvedají při každém kroku kolena velmi vysoko, a tak posilují dojem „orientálního divadla“. Jeden z „kněží“ vyznačí prstem srdce na hrudi oběti, oba „kněží“ pozdvihnou současně imaginární nože a oběť se prohne vysoko v zádech. Nepřirozeně se zvedá hrudí vzhůru jako zmagnetizovaná a nastavuje hrdlo, odevzdává se. „*Pohled na oběť (která se vzdává)*“

218 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Collective Creation*. s. 117.

219 *Ibid.* s. 109. Biner. s. 219.

způsobí proměnu“. Vrazi jsou „magickým způsobem a bez vysvětlení přemoženi“<sup>220</sup>. Monstra vytvářející ze svých těl „stěny Pentagonu“ zaváhají a zastaví se, uvolní ruce a gesta. Kněží žehnají oběti a zdi Pentagonu padají. Scéna se stává doslovným a schématickým zobrazením „nenásilného dobytí Pentagonu“ („*Non-Violent Conquest of Pentagon*“). Binner zmiňuje právě šokující zkratkovitost a expresivitu scény, která po necelé půl minutě skončí „blackoutem“. Scéna má v divácích sugerovat dojem temné noční vize nebo snu.

### **C - Akce *Le Cap / Birmingham***

Světlo žluté barvy zhasne a celá scéna se ponoří do tmy. Herci pronáší invokace „*Free theatre*“ (osvobodte divadlo anebo Svobodné divadlo). Akce je uvedena srovnáním dvou míst – „*Kapské město a Birmingham*“ (– místo Birmingham se však použije název místního černošského ghetta).

„*Srdce temnoty. Srdce zajišťuje oběh krve. Buďte srdcem. Jednejte. Najděte bolest. Pociťte ji. Nechte ji zaznít. /.../ Srdce Afriky. Posvátné srdce. Staňte se revolucionáři po sexuální revoluci. /.../ Buďte zlatem a buďte horníky. Zahrajte velkou proměnu Kapského města a Birminghamu. Co se stane, když revolucionáři najdou velký tábor nepřítele? Stanou se velkým táborem nepřítele. Buďte Bantuy povstávajícími a rostoucími. Staňte se Strýčky Tomy. Staňte se černošskými policajty. Buďte hudbou Afriky. Rozehrajte podněty ze společného nevědomí.*“

Celý prostor scény i hlediště se rozsvěcí. Beck uvádí, že tato akce vede k Revoluci proměny, která je také obrazem transmutace kovů. Diváci mohou představovat nepřátelský tábor („*opposing camp*“), který má být transformován tak, že se herci stanou tímto táborem. Cílem akce je hledání společného „komunitního ducha“ prostřednictvím dotyku dlaní, tlesknutím, plácnutím ruky o stehno. Duch společenství dýchá jednotným rytmem a pohybuje se synchronizovaně.

V následující části akce se duch společenství „vynořuje ze tmy“ prostřednictvím rytmů, pomocí bubnování na jakékoli nástroje nebo na různé části těla, třeba plácáním do stehen. Smyslem je vytvoření souladu, který je základem společenství, jež se řídí samo sebou zevnitř. Rytmy jsou přirozené projevy tělesného života, organismu a jeho přirozenosti. Akce bubnování probíhá až do vyčerpání. Následuje opět tma.

220 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Collective Creation*. s. 109.



## **Sedmá část. Stupeň Nebes a Země**

Podtitulem sedmého stupně je „*Revoluce Bytí*“ a záblesky po-revolučního světa.

**A - Rituál nových příležitostí** je symbolicky zaměřený na „hrdlo“, tato lokalizace odpovídá indické čakře Vishuddha a tématem stupně je konfrontace, kterou vyjadřuje střet iluzí a tvořivosti. Kabalistickou sférou hrdla je BINAH – porozumění („understanding“)

Charakteristickým světlem příslušné čakry je duhové spektrum barev.

Rituál trvá po dobu asi pěti minut při zhasnutých světlech. Beck uvádí expresivně, že „světlem scény je temnota okolního prostoru“ a herci, kteří přestali s bubnováním, se pokoušejí vzájemně sladit prostřednictvím tónů. „*Hledají cestu ke tvorbě nových zvuků a nových zdravých („sound“) vztahů*“<sup>221</sup>. Tyto zpěvy a tóny, ač byly vydávané hlasem, mohly a měly asociovat zvuky lidské, zvířecí a elektronické. Smyslem rituálu bylo „*naučit se naslouchat jeden druhému*“ a sjednotit herce s diváky uvnitř jednoho zvukového prostoru. Diváci byli ale někdy tak rozjívěni bubnováním, že vůbec nezaregistrovali změnu a rituál nových příležitostí „promarnili“, takže splynul s následující vizí. Pak to byla „ztracená příležitost“.

## **B - Víze přistání na Marsu**

Rozsvítí se barevné lampy, scéna zůstává tmavá. Část herců se světly vytvoří ze svých těl „konstrukci vesmírné lodi“ a zvolna se pohybují prostorem. Další herci si bílými lampičkami osvěcují tváře a představují planety Sluneční soustavy. Nepatrně se při tom pohybují a rotují během své pouti vesmírem. Na okraji scénického prostoru se objeví herec ověšený deseti malými bílými světly a nesený dalšími herci s barevnými svítilnami, (vytváří při tom „duhové spektrum barev“). Seskupení má představovat „vzdálenou galaxii“ a „současně také planetu Mars“, ke které pluje vesmírná loď. Na vrcholku tohoto seskupení těl stojí herec, který má ruce rozpřážené, vítá připlouvající vesmírnou loď, a jemně se při tom pohybuje, jako by se chvěl<sup>222</sup>.

Herci „uvnitř vesmírné lodi“ náhodně pronášejí věty o vesmíru a atomech, vybrané bez zjevné nebo logické příčiny z Lukréciova díla *De natura rerum*: „*rozplést skryté příčiny / nad moje síly / neviditelná energie / tichý vzduch / rej atomů /*

221 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Collective Creation*. s. 123.

222 Biner. s. 223.



*maso každé živoucí bytosti / měsíc / ta dýmající pochodeň z... / a tak je to s člověkem / neschopnost našeho rodného jazyka popsat / všichni jsme výhonek nebeského semene / Mars / nicméně země zůstává upevněna ve středu našeho světa / víření / ohnivá tělesa / kentauři / byliny a obiloviny / Saturn / život a mysl / být stvořený / nyní vydej svoji mysl pravdě / pohyby a tvary atomů / Pluto / posléze mnoho znamení smrti se počalo objevovat / osmý díl paliva / je podzim pod hvězdnou bání / tekuté bohatství préríí oceánu / dvě protilehlé noci / jiná galaxie / lesklá stvoření...“*

Pohyb herců po scéně má v divácích asociovat pohyb vesmírem a přistání na planetě Mars. Biner zmiňuje „fantomickou“ podobu této světelné podívané. Ostatní herci volně rozmístění v prostoru scény představují planety a po celou dobu vydávají zvláštní sonorní zvuky „nalezené“ během předchozího „Rituálu nových příležitostí“. Přistání na Marsu je obraz utopie a tušení po-revolučního světa zobrazené jako průhled do neznámé galaxie.

Scéna trvá přibližně pět minut. Na konci „básně“ se herci představující vesmírnou loď smísí s herci, kteří symbolicky představují vzdálenou planetu. Společně vydají vysoký zvuk a rozprchnou se do všech stran. Beck píše, že scéna měla vytvořit analogický obraz mezi cestou do vnějšího vesmíru a cestou do nitra, v němž „nepředstavitelné může být objeveno a pochopeno“<sup>223</sup>.

**C - Akce Hanoi / Saigon** demonstrující spojení dvou nepřátelských měst, dvou protilehlých center válčícího Vietnamu. Scéna byla nasvícena fialovým světlem, které nabývá na intenzitě a postupně se opět rozpadá do spektra barev.

Následuje scéna „nepředstavitelného“ nebo „nemožného“ spojení Hanoie a Saigonu, Severního a Jižního Vietnamu. Nemožnost spojení dvou částí rozděleného lidstva se rovná nemožnosti člověka létat.

Herci nebo dobrovolníci z publika nejprve hledají vyvýšené místo, ze kterého by se mohli pokusit „vzlétnout“. Ve chvíli, kdy je takové místo nalezeno, herec se na ně postaví a začne zhluboka dýchat. Ostatní se spojí v ritualizovaném povzbuzování (zpěvu nebo intonování) „Dýchej – dýchej – leť“ („Breathe – breathe – fly“). Herec se odrazí, natáhne ruce před sebe a zvedá je, vrhne se nazpět zády do prázdnoty. „Ve skoku důvěry“ je zachycen ostatními (sedmi) herci připravenými pod ním. Následuje zážeh veselí a radosti („flashout“).

223 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Collective Creation*. s. 124.

Tématem této akce je proměna „těla“ skrze vzduch. Skrze dýchání, dech a let je možné dosáhnout proměny bytí, říká Beck a Malinová. Tato akce, označená jako „let“ („*The Flying*“ nebo „*Vol*“), kterou Living Theatre naučila Nona Howard<sup>224</sup>, vznikla původně jako součást choreografie Anne Halprine. Je to skok do prázdna, v češtině označovaný jako „skok důvěry“, měl divákům prostřednictvím „zážitku“ otevřít cestu k poznání, že za určitých okolností, a díky společenství svobodných a odvážných lidí, se člověk může naučit létat.

Původní fialová barva světla, která bývá tradičně spojovaná s krční „Visuddha“ čakrou, reprezentuje schopnost mluvení, slova, hlas, ale také dech a vzduch. Element, který je tradičně přiřazovaný Visuddha čakře, je „éter“, který měl sloužit jako odůvodnění pro scénu letu, jak uvádí Beck a Malinová v knize o inscenaci<sup>225</sup>. Scéna *Akce Hanoi / Saigon* je nasvícena světlem s proměnlivou intenzitou. Barvy spektra se vytrácejí a světlo se na konec ustálí v bílém světle, které osvětluje scénu i hlediště během „události“ letu.

### **Osmá část. Stupeň Boha a člověka**

**A – rituál: Rituál tebe a mne („*The Rite of I and Thou*“ nebo „*Le Rit de Toi et Moi*“)** se inspiruje v Tibetské knize mrtvých.

Bílá barva je svitem původní mysli, představuje naplnění, ale také vykoupení z koloběhu životů. Osvětlení osmého stupně, který odpovídá na tělesné mapě oblasti hlavy, reprezentuje bílá barva, která náleží k „Ajna“ čakře. Na plátku těla přechází „Ajna“ do „Sahasrara“ čakry, jež se nachází nad temenem a osvětluje ji opět barevnost spektra. Beck zmiňuje v té souvislosti kabalistické sféry CHOKMAH (Moudrost) a KETHER (Nejvyšší dosažení), které vedou k EN SOF (Nekonečno) – jež v samém závěru osmého stupně reprezentuje akce nazvaná „Ulice“.

Po skončení akce nazvané „Let“ (která má podle programu vyústit v „Revoluci bytí“) se herci shromáždí v prostoru scény zády k divákům a začnou inkantovat mantru AUM „s vnitřním obrazem“, s představou umírání, smrtelné slabosti, při níž „je aktivovaná krční čakra“, hrdlo. Zvuk AUM (připomínající pohřební zpěvy mnichů v Tibetu z inscenace *Antigone*) později přechází v temné hrdelní vrčení

224 Tuto skutečnost uvádí Hans „Echnaton“ Schano, herec Living Theatre, v rozhovoru otištěném v knize Emeline Jouve (ed.). *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*. Montpellier: Deuxième époque, 2018. s. 40.

225 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Création collective*. s. 121.

„Rrrr...“. Cesta zániku má pět částí: 1) slábnutí, 2) pocit blížící se smrti se ozývá v hrdle a projevuje se sípavým dechem, 3) pocit konce návratu, obnovy těla a buněk; rozpad bytí, 4) ztráta zraku; oko se zakryje povlakem, 5) loučení se světem.

Hercům se podlamují kolena, blíží se k zemi a ve chvíli, kdy prostřednictvím „vnitřní vize“ dosahují brány smrti, když se herec ocitne na prahu konce, vydá signál, kterým dává najevo svoje „*bytí tady a teď*“ a ukáže ostatním místo, kde se nachází. Podle zvuku jeho hlasu může někdo jiný zachytit zprávu o (konci) jeho bytí. Beck píše, že síla bytí a síly života, znící jako signály těm druhým, postupně přemohou přitažlivost smrti<sup>226</sup>. Ze setkání na rozhraní života a smrti se zrodí smysl Rituálu JÁ a TY. Herci reagují na zvuk hlasu těch druhých a vytvářejí dvojice, dotýkají se navzájem, jako by se díky tomuto poznání konce znovu směli poznat. Postupně se spojují a staví dohromady „*Strom poznání*“.

## **B - Vize zavržení Stromu poznání - scénu zaplavuje světlo**

Strom poznání se skládá z kmene a větví. Větvemi je pět herců, tři muži a dvě ženy, na ramenou dalších herců. Vířící a pulzující strom „s větvemi košatými“, složenými z těl herců, je umístěný uprostřed scény. Ostatní herci jsou stále rozdělení do dvojic (JÁ a TY) a obklopují strom v kruhu. Ze stromu se ozývají hlasy, „Strom promluví“. Beck píše, že vize Stromu poznání byla pokaždé trochu jiná. Obsah vychází vždy právě z událostí toho večera. Vize Stromu poznání je připomínkou všech osmi částí předchozího výstupu. Je poslední zastávkou na cestě z divadla do ulic.

V řadě za sebou se postupně ozývají připomenutí jednotlivých stupňů prostřednictvím slov, gest a výstupů typických pro jednotlivé rituály, vize a akce. Jednotlivé části několikrát propojuje obraz univerzálního sblížení, obraz hromadného sexu.

V úvodu se ozve připomenutí rituálu guerillového divadla, hlas pronáší „*Nesmím si svléknout šaty*“ a ozývají se výkřiky. Následuje píseň „*The Bird of Paradise*“, podle knihy R. D. Lainga „*The Politics of Experience*“ („*Kdybich tě směl nastartovat / Kdybich tě mohl vyhnat ze tvé zabedněné hlavy / Kdybich ti jenom dokázal říct / Nechal bych tě znát*“<sup>227</sup>), která se původně pojila se scénou vzkříšení amerických indiánů. Následuje rituál modlitby, spojený s posvěcováním fyzických částí skutečnosti – „*hle, posvátná ruka, svatá tvář, svatý úsměv*“. Strom pokračuje připomínkou

226 *Ibid.* s. 126.

227 „*If I could turn you on. If I could drive you out of your wretched mind. If I could tell you. I would let you know.*“

Vize dobytí severního pólu, zní elektronická hudba, následuje Rituál učení, spojený s mudrami, s biomechanickými gesty rukou a dlaní.

Ozývá se Beckův hlas charakteristický pro celou performance, pro celou inscenaci, hlas dobře zachovaný na různých útržkovitých nahrávkách *Paradise NOW* – mantra a zaklínání, magická invokace inscenace: „TO BE FREE / IS TO BE FREE / TO CHANGE.“ (volně: *Být svobodný/ Znamená mít možnost/ Se změnit*)

Vrací se připomenutí zrodu života. Z nahrávky zní zvuky moře, ruce herců se zdvíhají a ozve se otázka: KDO VYTVOŘÍ BUŇKU, KTERÁ PROMĚNÍ MĚSTO AVIGNON?

Následují rituální akce Univerzálního sblížení, scéna „volné lásky“, která představuje obraz sexuální revoluce, a vize Apokatastasis spojená se simulací poprav, při níž oběť vstane z mrtvých, dále rituál modlitby spojený opět se „svatým obcováním“, které má ukončit války prostřednictvím sexuální revoluce.

Zazní hlas volající:

„JERUSALEM: FUCK MEANS PEACE / FUCK MEANS PEACE.“

Opakuje se rituál všeobecného milování a následuje rituál Tajemné cesty, zakončený zábleskem veselí („*flashout*“).

V repetičích zazní „I / THOU I / THOU I / THOU I / THOU... THE NON-VIOLENT ANARCHIST REVOLUTION“ („JÁ / TY, JÁ / TY... Nenásilná anarchistická revoluce“), poté následuje Rituál protikladných sil, zakončený „signálem“. Pak proběhne Vize magického záblesku lásky, se scénou máchání imaginárními noži ve vzduchu, zakončená obrazem transformace s dalším „požehnáním“.

Následuje scéna nazvaná „*Velká transformace Kapského města a Birminghamu*“, pak rituál Nových příležitostí a skok důvěry doprovázený invokací: „BREATHE... BREATHE... BREATHE... FLY... AUM“ (dýchej, dýchej, leť). „Celý život“, celá inscenace, se zopakuje ve zrychleném běhu. Všechny události toho večera se stanou připomínkou sebe sama. Diváci mají možnost prožít inscenaci znovu jako v zrcadle a všechno si při tom „zapamatovat“. Připomenutí, které pomáhá „nezapomenout nikdy“, může být dalším odkazem na antická mystéria.

Poslední zpráva od Stromu poznání je klíčová – teologická – otázka inscenace *Paradise NOW*: „HOW THE TREE OF KNOWLEDGE BECOMES THE THREE OF LIFE“ („*Jak se Strom poznání stane Stromem života*“).

Pierre Biner uvádí připomínku biblické knihy Genesis, podle níž v Zahradě Edenu původně stvořil Bůh dva stromy, Strom poznání a Strom života. Podle výkladu, který nabízí *Paradise NOW*, jde tento mýtus za tradičně chápané biblické pojetí viny a trestu. Člověk nebyl z ráje vyhnán proto, že pojedl ze Stromu poznání, ale protože pochopil, že zemře a chtěl pojíst také ze Stromu života, aby se mohl stát nesmrtelným stejně jako Bůh. Inscenace *Paradise NOW* představuje ve světle teologického výkladu revoluci proti zavřené bráně do ráje.

Strom poznání se vzápětí rozloží a herci vyrazí směrem k východu, k bráně divadla. Scéna potemní a rozsvítí se hlediště. Herci berou na ramena diváky nebo jsou jimi sami nesení na ramenou a při tom pronášejí poslední repliky inscenace: „*Ulice / Otevřete (osvobodte) divadlo / Divadlo ulice / Otevřete ulici*“ („*The Street / Free the theatre / The theatre of the street / Free the street*“)

„*Jak Rituál Já a Ty a Vize odstranění mýtu o zahradě v Edenu vede k Permanentní revoluci*“ („*How The Rite of I and Thou and The Vision of Undoing the Myth of Eden lead to The Permanent Revolution*“)

„*Divadlo je na ulici. Ulice patří lidem. Otevřete divadlo. Otevřete ulici. Začněte.*“ („*The theatre is in the street. The street belongs to the people. Free the theatre. Free the street. Begin.*“)

Ulice představuje symbolický Devátý stupeň. Význam divadla na ulici pro Living Theatre je popsán v rozhovoru s Judith Malinovou v knize *Radical street theatre*<sup>228</sup> (Monoskop). Vynesení divadla na ulici předznamenává *Kainův odkaz* (*The Legacy of Cain*), projekt mapující formy útlaku ve světě a odehrávající se přímo na místech, kde k němu dochází. Na devátém stupni inscenace *Paradise NOW* začíná divadlo města, divadlo pod širým nebem, divadlo komunit a přímé sociální akce<sup>229</sup>.

Následující pouliční část inscenace, kterou podle divinace I-Ťingu doprovází klíčové slovo „*mírnost*“ („*modesty*“), se odehrávala kolem půl třetí ráno. Dav herců se i s diváky vyvalil na náměstí Des Carmes a následoval „volný program“. Biner popisuje spontánní hry a improvizace herců s diváky. Herci se rozptýlili po náměstí, diváci vytvořili kruh kolem každého z nich. Herci se s diváky zkoušeli spojit zvukem

228 Yulia Ustinova: *TO LIVE IN JOY AND DIE WITH HOPE: EXPERIENTIAL ASPECTS OF ANCIENT GREEK MYSTERY RITES*. Ben-Gurion University of the Negev. Academia.edu.

229 Biner. s. 234.

„Mmmm“, který připomínal mantru. Potom společně vyrazili procesím ulicemi nočního Avignonu.

Biner uzavírá svůj popis *Paradise NOW* prohlášením, že po tomto transformativním divadelním zážitku se někteří diváci vydali na cestu k hledání ráje, který je na této zemi a současně nemá hranice ani omezení. „Protože skutečná revoluce neskončí nikdy a cesta, kterou se tito odvážní rozhodli vydat, neskončí dřív, než se jejich tělesné schránky rozpadnou v prach.“<sup>230</sup> Pierre Biner napsal svoji knihu ještě před premiérou *Paradise NOW*. Na svoji cestu se vydal s Living Theatre v minibusu Juliana Becka a Judith Malinové, se kterými strávil půl roku na turné.

Inscenace *Paradise NOW* se v Avignonu odehrála jenom třikrát. Každý večer se před divadlem tísnilo několik stovek zájemců, kteří se nedostali dovnitř, i když byli ochotni zaplatit. V průběhu večera s odcházejícími diváky je technici vpouštěli na představení. Nově příchozí, nabuzeni dlouhým čekáním, se pak v nočních ulicích pořádně odvážali. Poprvé šlo procesí nočními ulicemi rue Carreterie a rue des Infirmières. Místní obyvatelé si ráno stěžovali. Druhou noc poslal starosta svého vyslance, který měl představení ukončit. Nedostal se však dovnitř, protože neměl lístek. 26. července se představení odehrálo naposledy. Následující den byl bohatý na události.

Odpoledne se konala schůzka u starosty, který požadoval namísto pěti dalších repríz *Paradise NOW* odehrát *Antigone*, případně *Mysteries and Smaller Pieces*. Julian Beck navrhl starostovi hrát *Paradise NOW* bez závěrečného průvodu ulicemi. „*Trop tard.*“ („Moc pozdě.“), řekl starosta Duffaut na Beckův návrh<sup>231</sup>. Julian Beck na to řekl, že by Living Theatre chtěli hrát zadarmo. Starosta byl nejdříve zaskočený a zdálo se, že by i souhlasil, nakonec ale všechno kategoricky odmítl a volné představení uspořádal o několik dní později sám s Mauricem Béjarthem na pontonech pod avignonským mostem *Le pont Saint-Bénézet*. Po schůzce s Beckem

230 Jan Cohen-Cruz. *Radical Street Performances. An International Anthology*. London – New York: Routledge, 1998. s. 150. ([https://monoskop.org/images/9/98/Cohen-Cruz\\_Jan\\_ed\\_Radical\\_Street\\_Performance\\_An\\_International\\_Anthology.pdf](https://monoskop.org/images/9/98/Cohen-Cruz_Jan_ed_Radical_Street_Performance_An_International_Anthology.pdf) naposledy staženo 27. října 2021)

231 Claude Eveno, filmař a spisovatel, byl jeden z mladých lidí, kteří chodili navštěvovat Living Theatre do Lycée Mistral. Eveno vzpomíná, že Living Theatre byl fenomén shromáždění a srovnává ho s divadlem v Athénách 5. století před Kristem. Představení Living Theatre byla místem setkávání, které bylo politické v pravém slova smyslu. Eveno líčí opojně krásné představení *Paradise NOW* pod širým nebem v Châteauevallon, kam se herci uchýlili po odchodu z Avignonu. V Avignonu převládala „křik, strkanice a policajti...“ Během volného představení v Châteauevallon pocítil naopak ozvuk dávných mystérií. Vzpomíná, že propletení těl v některých scénách bylo nádherné a podněcovalo diváky zaujmout odstup od toho, co se před nimi odehrávalo, a zároveň vnímat to všechno jako krásný estetický objekt. Émeline Jouve. *Avignon 1968 et le Living Theatre*. s. 79–80.

a Malinovou starosta na tiskové konferenci ohlásil, že mu Beck přislíbil *Paradise NOW* už dále nehrát.

## Odchod z festivalu

V 18:30 téhož dne večer v Zahradách Urbana V. (*Verger d'Urbain V.*) oznámí Julian Beck rozhodnutí odejít z festivalu. Někteří z účastníků schůzky hovoří o Beckově schopnosti režírovat události<sup>232</sup>. Vystoupení v zahradě je dopředu promyšlené a připravené. *Inscenovaný* výstup s prohlášením má ospravedlnit porušení dohody s městem. Právní stránka věci je do jisté míry zamotaná. Soubor Living Theatre neměl právní status, stejně jako ho neměl ani Avignonský festival. Proto Julian Beck podepisoval smlouvu za Living Theatre a starosta Henry Duffaut podepisoval smlouvu za Avignonský festival. Protože se Julian Beck potřeboval morálně očistit, pronesl v Zahradách Urbana V. slavné svolání obsahující jedenáct bodů:

Living Theatre se rozhodl odejít z Avignonského festivalu:

*„Protože aniž by padlo slovo zákazu, Paradise NOW bylo radnicí zakázáno pod hrozbou úředního zákroku a právního postihu;*

*protože představitelé festivalu, reprezentovaní starostou Avignonu, zakázali všechna volná představení v ulicích Avignonu, zatímco veškerá placená místa byla vyprodána. Tito představitelé jasně deklarovali, že lidé nemají právo na divadlo bez placení;*

*protože jsme si museli vybrat mezi dodržováním smlouvy s radnicí, která potlačuje naši svobodu projevu, a prací pro zajištění naší vlastní svobody a svobody ostatních;*

*protože jsme si museli vybrat mezi poslušností vůči nárokům úřední moci a odchodem z festivalu, který nám brání hrát to, co jsme se zavázali hrát;*

*protože jsme se rozhodli zvolit řešení, které zmírní atmosféru násilí ve městě;*

*protože nelze sloužit současně Bohu a Mamonu, lidu a Státu, svobodě a autoritě, protože nejde současně říkat pravdu a lhát, protože nejde nahradit zakázané představení hrou Antigona, ve které mladá dívka místo poslušnosti dočasným zákonům vykoná správný čin;*

*protože nadešel čas, abychom začali odmítat sloužit těm, kdo chtějí poznání a sílu umění vyhradit bohatým, kdo chtějí udržovat lid v temnotách, kdo usilují o to, aby*

232 *Ibid.* s 227.



*moc zůstala v rukou elit, kdo usilují kontrolovat životy umělců stejně jako všech ostatních;*

*protože nadešel čas, abychom vyšli z umění, které podléhá času ponížení a vykořisťování;*

*protože nadešel čas, abychom řekli ne dříve, než ztratíme poslední kousek cti;*

*protože naše umění nemůže dál sloužit autoritám, jejichž skutky absolutně protířečí tomu, v co věříme;*

*protože nakonec, i když nás netěší ohánět se právem a justicí, jsme přesvědčeni, že smlouva s městem Avignon byla porušena právě tím, že nám bylo zabráněno hrát Paradise NOW. Cítíme se tedy zcela volní k tomu, abychom přijali toto nezbytné rozhodnutí“<sup>233</sup>.*

Beck ukončil svoje prohlášení, které četl na kousku papíru, bojovnou invokací: „*Pour nous aussi la lutte continue.*“ („*I pro nás boj pokračuje!*“)

Sonia Debeauvais byla u toho, když Julian Beck předčítal své prohlášení o odchodu Living Theatre z festivalu. V zahradě nebyl přítomen ani Jean Vilar, ani Paul Puaux, a nikdo další z vedení festivalu, kromě jí samotné. Byla tam na výzvědách. Vystoupení Juliana Becka bylo podle jejích vzpomínek velice efektní, posílené jeho „manhattanským“ přízvukem s výrazným „rrr“. Beck ukončil svůj projev, beze slova

233 Émeline Jouve. *Avignon 1968*. s. 27–28. Jouve cituje celý text Déclaration du Living Theatre podle archivního dokumentu. Část textu s komentářem (až po bod 7) je otištěna i s odpovědí starosty Duffauta v *Le Monde* z 30. července 1968 ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/07/30/le-living-theatre-se-retire-du-festival-d-avignon\\_2501122\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/07/30/le-living-theatre-se-retire-du-festival-d-avignon_2501122_1819218.html) přístup 30. září 2021) V překladu Jaroslava Kořána a Petra Oslzlého (Jaroslav Kořán – Petr Oslzlý. *Living Theatre*. s. 57–58.) se objevují některé významové odchylky od původního znění. Např. v prvním bodě je vsuvka „*za srozumění festivalového výboru*“, která se v textu převzatém z archivního fondu, ani v textu otištěném v *Le Monde*, nevyskytuje:

– „*Parce que, sans que le mot d'interdiction ait été prononcé, Paradise Now a été interdit par la municipalité, sous menace d'action répressive et judiciaire*“

„*Protože, aniž bylo použito slova zákaz – byla městskou správou za srozumění festivalového výboru atd...*“

Podobně v bodě druhém:

– „*Parce que les responsables du Festival représentés par le maire d'Avignon nous ont interdit toute représentation gratuite dans les rues d'Avignon, alors que la totalité des places payantes sont déjà vendues.*“

V českém textu:

„*Protože patron festivalu, starosta Avignonu, spolu s festivalovým výborem...*“

Tyto odchylky od originálu naznačují konflikt mezi Beckem a jakýmsi festivalovým výborem, tedy Jeanem Vilarem, respektive podíl uměleckého vedení na odchodu Living Theatre z Avignonského festivalu. Konflikt však probíhal mezi Henry Duffautem a Julianem Beckem. Julian Beck cítil vůči Jeanu Vilarovi spíše respekt a provinilost. Několik svědectví uvádí, že po ohlášeném odchodu z festivalu potkal Beck Vilara na ulici a chtěl ho obejmout. Vilar se mu vyhnul a „odmítl mu podat ruku“ (sic!). Tento detail zmiňuje např. Volponi in: É. Jouve. *Avignon 1968*. s. 56.



se obrátil zády k divákům a pomalu odcházel k bráně, ve které se krčila Sonia Debeauvais. Beck k ní přistoupil, vzal ji za ruce a s andělským úsměvem poprosil, aby mu z kanceláře přinesla deset programů do jeho archivu.

28. července ohlásil Living Theatre odchod z festivalu, ne však z Avignonu. Další dva dny obývali herci Living Theatre Lycée Mistral. Třetího dne, 31. července, přímo uprostřed příprav na Bėjartovo volné představení pod Avignonským mostem proběhne zpráva, že policie vyklízí Lyceé Mistral. Vilar s sebou vezme dva novináře a vyrazí ke škole, kde okomentuje zákrok policie jako „čin protiprávní a nelidský“ a fotograf Yvon Provost zachytí Jeana Vilara, jak se dohaduje s velitelem zákroku v bráně Lycée Mistral<sup>234</sup>.

1. srpna vystupuje Living Theatre v Châteauevallon, kde odehraje jedno z magicky okouzlujících představení *Paradise NOW*<sup>235</sup>. 4. srpna pod mostem Saint-Bénézet odehraje Bėjart představení svého baletu zadarmo a s přídavkem „aiolli monstre“, na které padne půl tuny brambor. Tato Vilarova, Bėjartova a Duffautova iniciativa přijde v pravý čas. Představení pod mostem se zúčastní 15 000 diváků, včetně místních. Výsledný dojem je dobrý. Festival v Avignonu je zachráněný.

Po odchodu z festivalu zažaluje Julian Beck radnici a starostu Duffauta za porušení smlouvy. Trestní oznámení podá Beck prostřednictvím tří pařížských právníků, pánů *Chérona*, *Bourqueta* a *Valetta*, jak uvádí *Le Monde* ze dne 2. srpna<sup>236</sup>. Beck určitě nebyl naivní utopista z „antisvěta“ a dokázal se v „tomto světě“ orientovat velmi prakticky.

Living Theatre odehraje v Evropě ještě volné představení *Paradise NOW* v Ollioules a pět dalších nasmlouvaných v Paláci sportu v Ženevě. Přijetí ve Švýcarsku bylo spíše

234 Na místě s Vilarem byli Edmond Volponi a Yvon Provost. *É. Jouve. Avignon 1968*. s. 55.

235 Claude Eveno vzpomíná, že atmosféra v Avignonu byla velmi napjatá, publikum nepřátelské, představení probíhala ve znamení protestů a policie. Naproti tomu Châteauevallon ukázal uhrančivou sílu komunitního představení *Paradise NOW*. *É. Jouve. Avignon 1968*. s. 79.

236 Happening et Chicane. *Le Monde*, 2. srpna 1968.

zdroj: ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/08/02/happening-et-chicane\\_2485404\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/08/02/happening-et-chicane_2485404_1819218.html) naposledy staženo 15. září 2021): „A la suite de l'enchaînement des événements qui ont abouti à l'expulsion, le Living Théâtre et son directeur, M. Julian Beck, ont chargé Mes Chéron, Bourquet et Valette, avocats au barreau de Paris, de saisir le tribunal administratif de Marseille d'un recours contre la municipalité d'Avignon.“

*Le recours se fonde sur la notion d'excès de pouvoir et de rupture abusive de contrat. Les demandeurs considèrent que le maire d'Avignon a pris une décision arbitraire en interdisant d'abord la représentation de Paradise Now, spectacle prévu dans le contrat, puis en répondant par une mesure d'expulsion à un exploit d'huissier par lequel M. Beck avait fait part au maire de son action en rupture de contrat.“*

*„Ils estiment en outre que la municipalité s'est livrée à une campagne de presse tendant à rejeter tous les torts sur le Living Théâtre pour mieux justifier les mesures prises.“*

*Le Monde*

chladné, v novinách uložených ve Vilarově archivu se píše o nezdaru a nepochopení, zmiňují se konfrontace s diváky a ironické poznámky během představení<sup>237</sup>. Po zkušenostech z Avignonu musel Beck organizátorům přislíbit, že se nebude hrát venku a ukončit *Paradise NOW* před branou sportovní haly.

237 Maison Jean Vilar, *Fonds Vilar*, 4 - JV - 181,29.

## Cesta do Ameriky

„Když bude kontrakt, vrátíme se zpátky do Ameriky“, prohlásil Beck, „ale každá smlouva musí být opatřena zpáteční jízdenkou“<sup>238</sup>. Na jaře 1968 toužili členové Living Theatre po návratu do Spojených států, současně se návratu domů velmi obávali. Renfreu Neff uvádí jako jeden z důvodů pro cestu zpátky skutečnost, že se evropský trh vyčerpал a Living Theatre potřeboval peníze. Produkční možnosti nezávislých festivalů, které by měly zájem o tvorbu Living Theatre, byly omezené a soubor nedokázal chrlit jednu inscenaci za druhou. Amerika představovala šanci znovu se nadechnout<sup>239</sup>.

Organizátorem amerického turné Living Theatre byl Saul Gottlieb, předseda Radical Theatre Repertory, svazu nezávislých divadel, který v letech 1968–69 spojoval klíčové představitelé americké alternativy Living Theatre, Firehouse Theatre, Open Theatre, The Performance Group, Daytop Theatre Company, Om Theatre Workshop of Boston, Pageant Players, Gut Theatre, Concept East: New York, Drama Group of Mobilization for Youth, Theatre Black, Black Troupe, Playhouse of the Ridiculous, Caravan Theatre, Bread and Puppet Theater, El Teatro Campesino, San Francisco Mime Troupe<sup>240</sup>.

Na začátku amerického turné těsně pod vrcholem výstupu ke slávě prohlásí Judith Malinová během přednášky na Yale: „Nemyslím si, že by naše divadlo dokázalo zastavit válku ve Vietnamu – myslím si však, že má dost síly zničit kulturu, která vytváří hodnoty, jež tuto válku podporují a ospravedlňují, a na jejichž základě je tato válka možná.“<sup>241</sup>

Soubor Living Theatre se s touto myšlenkou vrací do Ameriky, nikoli aby ji sjednotil, jak by si asi představoval Jean Vilar v dobách, kdy přiváděl k životu projekt lidového divadla. Living Theatre nespojuje společnost, aby přispěl k řešení jejich vnitřních rozporů. Naopak usiluje tyto rozpory vyhrotit, aby je mohl ukázat. „Slušnost

238 Biner. s. 233.

239 Neff. s. 89.

240 *Ibid.* s. 79–89. Renfreu Neff detailně popisuje produkční a ekonomickou stránku přípravy turné, kolem které vznikla řada dramatických roztržek mezi významnými představiteli americké nezávislé scény.

241 John Tytell. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. London: Methuen Drama, 1997. s. 240.

je nemoc, která korumpuje svět...“, píše Biner a v této souvislosti zmiňuje „rozdíl mezi násilím a vášnivostí“<sup>242</sup>.

James Penner dává do souvislosti obrazy násilí a exponované sexuality s rituálním modelem divadla, který je založený na představě o „okultních možnostech“ umělecké tvorby<sup>243</sup>. Tyto představy jsou založené na touze měnit a ovlivňovat.

S tímto rituálním chápáním sexuálních akcí na scéně však souvisí také dystopický charakter *Paradise NOW* během amerického turné. Volání „Free Theatre“ osvobodte divadlo, aby v něm bylo možné udělat cokoli stejně jako „tam venku“, naráží na limity spočívající ve svobodě těch druhých. Součástí temné historie *Paradise NOW* jsou příběhy různých násilných činů. Uvádí se akce členů univerzitního „bratrstva“, během níž skupina studentů na scéně brutálně znásilní Judith Malinovou, zmiňují se akce narkomanů a psychopatů, kteří objíždějí jednotlivé zastávky *Paradise NOW* během amerického turné, aby mohli vstupovat do exponovaných milostných scén. Herečka Jenny Hecht spáchá v roce 1971 sebevraždu kvůli psychickým depresím, které se u ní rozvinuly kombinací drog a traumatických sexuálních zážitků z cesty po Státech. Sexuálního násilí se však dopouštějí také herci Living Theatre. Tytell zmiňuje událost, která se odehrála během představení pro studenty, kdy na scénu vystoupí dívka a začne vášnivě protestovat proti Living Theatre. Herci ji násilím stáhnou ze scény, při tom jí rozepínají knoflíky na blůze, snaží se jí zavřít pusou polibky a uklidnit „pevným objetím“<sup>244</sup>. Představa „poznání“ a „osvobození“ způsobeného skupinou upocených mužů, kteří před očima ostatních diváků zlomí „mentální odpor“ studentky hrubou silou, působí až bizarně. Robert Brustein, děkan divadelní fakulty Yalovy univerzity, významný kritik, který napomohl s organizací turné, přiznal Malinové, „že tuhle hru nenávidí“, protože „zobrazení takto excesivně pojednané svobody může lidi přivádět spíš k fašismu než ke svobodě“<sup>245</sup>.

242 Pierre Biner. *Le Living Theatre*. s. 184.

243 James Penner. The Living Theatre and Its Discontents: Excavating the Somatic Utopia of PARADISE NOW. University of Puerto Rico, Rio Piedras. In *Ecumenica* Vol. 2.1, Spring 2009. Převzato z webu academia.edu (31.7.2021) ([https://www.academia.edu/9423872/The\\_Living\\_Theatre\\_and\\_Its\\_Discontents\\_Excavating\\_the\\_Somatic\\_Utopia\\_of\\_Paradise\\_Now](https://www.academia.edu/9423872/The_Living_Theatre_and_Its_Discontents_Excavating_the_Somatic_Utopia_of_Paradise_Now))

244 Tytell. celá následující pasáž s. 238–239.

245 Tytell. s. 241.

Autor prvních her Living Theatre z padesátých let, Paul Goodman, newyor-  
ský intelektuál a anarchista, krátce před svou smrtí napíše Judith Malinové dopis,  
ve kterém odsoudí touhu po revoluci na scéně: „*Udělal jste fetiš ze slova revoluce.  
Revoluce znamená úplnou změnu systému – ale kdo ji potřebuje, člověk by měl strá-  
vit život něčím smysluplným a něčím, co je v jeho vlastních silách. Politické zřízení  
je nutné jako poslední instance a je dobré k tomu, aby bránilo autoritám cpát se lidem  
do života.*“<sup>246</sup>

Samotná idea revoluce je však něco jiného než touha uskutečnit společenskou  
revoluci prostřednictvím divadla a na scéně. Revoluce v ulicích Paříže představuje  
kritickou událost, která umožnila zviditelnit rozpory v životě společnosti. Julian Beck  
a Judith Malinová potřebují tuto událost na vlastní kůži zažít, aby mohli pochopit  
a domyslet smysl nové divadelní formy. Scénická revoluce není jen obrazem revolty  
člověka proti systému. Na základě této zkušenosti se stává také obrazem masy, která  
je vedena euforií kolektivní improvizace po cestě ke svému osvobození uprostřed  
záblesku přítomné chvíle.

É. Jouve píše: „*Idea revoluce vnáší do performativního umění akční situač-  
nistický slovník, spojený s přehodnocováním starých forem myšlení.*“ Protestní hnutí  
v Paříži mělo svoji energickou, aktivní a násilnou tvář, která byla vyjádřením velké  
negace a odmítnutím toho, co je pevné, stálé a rigidní. Revoluce v ulicích Paříže před-  
stavuje odmítnutí starých zásluh válečných veteránů, odmítnutí mrtvolných projevů  
ducha hierarchie a světa práce.

Tím, co přináší myšlenka revoluce, je však také prvek náhody a nejistoty, skrze  
něž promlouvá skutečnost. Hnutí v máji 1968 je improvizované, všechno se děje  
náhle – teď (NOW) a právě tento aspekt fascinuje herce z Living Theatre. Situace na  
dvoře Sorbonny a první střety s policií se odehrají náhodou. Gesto odporu je určené  
někomu jinému. Když dorazí zpráva o pochodu pravicových militantů, může se stát  
cokoli, s útokem proti policii však téměř nikdo nepočítá. Dokonce by se dalo říct,  
že policie sama dělá dlouho všechno *proti* tomu, aby se něco stalo<sup>247</sup>. Nakonec je to

246 *Ibid.* s. 311.

247 Loth ve svojí knize uvádí příklady z řad nejvyššího velení policie v Paříži. Tehdejší policejní prefekt Maurice Grimaud měl výborné humanitní vzdělání a aspiroval na akademickou dráhu. Velitelství policie se navzdory požadavkům rektorů i silícímu tlaku ze strany prezidenta de Gaulle dlouho bránilo iniciovat střety se studenty a prozíravě se obávalo přenesení násilností do ulic Paříže.

samotný běh událostí, který demaskuje jednotlivé aktéry. Myšlenka revoluce slouží jako zrcadlo, které promítne skutečnost skrze dramatické události.

Revoluční události se odehrají náhodou, díky souhře okolností, která v jediném okamžiku ozáří různé, dlouho střídané problémy ve společnosti. Náhoda se stává nástrojem pravdy. V tom ohledu je také možné číst nadšení Juliana Becka a Judith Malinové pro to, co označují za „*improvisation unchained*“, volnou improvizaci, která je obrazem nenásilné anarchistické revoluce.

Inscenace *Paradise NOW* selhává právě tam, kde *usiluje* podněcovat politickou a sexuální revoluci. Selhává tam, kde se snaží překážet skutečnosti a náhodě, selhává tam, kde je příliš dogmatická a projevuje se jednoznačně a účelově. Ztrácí svoji utopickou sílu tam, kde používá manipulativní metody, jejichž pomocí chce skutečnost *proměňovat*. Selhává všude tam, kde ovlivňuje skutečnost a *inscenuje* revoluci. Přesto jsou to právě tyto prostředky inspirované „revolucí“, které umožňují zakoušet nové druhy dojmů a prohlubují novou vnímavost, jež by jinak nebyla myslitelná.

Tam, kde tato didaktická rovina končí, praská a prolamuje se do bezúčelnosti a nesmyslu, může *Paradise NOW* zapůsobit bezprostředním dojmem „krásy“. *Krás*a se projevuje účinkem „zastavení času“, jež obrací přirozený sklon forem a věcí opotřebovávat se a stárnout. Je pohybem zevnitř ven proti danostem a kauzalitě řádu. Estetická účinnost a dojem krásy, jak píše Rancière, je dílem „*pozastavení jakéhokoli přímého vztahu mezi vytvářením uměleckých forem a vytvářením určitého účinku na určité publikum*“.<sup>248</sup> Estetický zážitek „skutečnosti“ prolamuje skutečnost toho, co je „nutné“ a má přinášet promyšlený účinek, a otevírá dveře tomu, co může být, co je pouze „možné“. Je to moment prázdnoty, díra a rozpojení nebo trhlina, která vytváří dojem „zpomalení času“ anebo „vystoupení z něho“.

*Skutečná* sexuální revoluce na scéně proto musí být bezúčelná. Potom se scéna může proměnit v obraz. Diváci mohou okusit *mrhání*, princip „estetického rozpojení“, prolomení se ze světa konvencí do nové skutečnosti světa. Podaří-li se jim projít cestou „možnosti“ po tenké hraně mezi estetikou a provokací, krásou a účelností, mohou zakusit prožitek vysvobození z toho, co „jenom je“, ne především „může být“. Obrazy tantrických a jiných sexuálních rituálů selhávají všude tam, kde usilují o jakékoli využití, instrumentalizaci sexuality, např. ve scéně nazvané „Rituál protichůdných

248 Jacques Rancière. *Emancipovaný divák*. s. 55.

sil“, v níž různé druhy stimulace těla mají přinášet blahodárné transformační a psychologické účinky.

Tam, kde se používá tělo jako *nástroj* sexuální revoluce, ztrácí *Paradise NOW* osvobozující anarchistický *bez-účel*, možnost estetického pozastavení a odstupu prostřednictvím *distance pohledu*, která se má stát zdrojem zakoušení krásy.

Primitivně a doslovně chápaná myšlenka sexuální revoluce ve spojení s užíváním drog vedla v představeních *Paradise NOW* k dystopickým účinkům. Milostné scény zbavené svojí *revoluční účelností* však mohly v *Paradise NOW* vytvářet obrazy neobvyklé utopické krásy, o kterých se zmiňují také někteří účastníci Festivalu v Avignonu.

V uvedeném kontextu je možné vnímat i nesmyslnou krásu slov a lyrickou zkratkovitost některých spojení, např. ve scéně „Revoluce kultur“ popisující obraz indiánských hrobů pod chodníky Manhattanu, po nichž kráčí nohy „národa hippies“, novodobých indiánů z New Yorku. Tento obraz nabízí k zakoušení pocit nezměrnosti času. V rovině vizuálních obrazů patří do roviny „anarchistických“ estetických zážitků bez poučování a jednoznačných významů scéna velké výpravy na Mars, během níž zaznívají útržky sentencí převzatých z Ovidia, zatímco na scéně probíhá světelný rej, v jehož průběhu herci světly napodobují pohyby planet a putování vesmírné lodi do hlubin vesmíru.

Náhodně vybraná slova a útržky vět se mají stát branou do nevědomí, kde je sídlo pravého nadosobního vědomí člověka. Svobodné a nepodmíněné jednání všech se má prostřednictvím „božské“ improvizace stát branou do nového „rajského světa“ nenásilí. Cesta „náhody“ vede od toho, co je vidět k tomu, co vidět není, od toho, co být musí k tomu, co být může. Od nudy a otroctví smrti k radosti věčného života v možnosti „TEĎ“. Nové vidění se stává branou do nového, zcela jiného, méně podmíněného světa „imaginace“, který tu však byl už od počátku. Jenomže nebyl vidět. To, co není vidět, stává se viditelným a současně možným a aktivním. Nově nalezené se stává živou silou, která otevírá člověku pohledy do zahrady Eden a vysílá ho na cestu zpět ke Stromu života.

Revoluce proti času, který „je a musí být“, „času věcí“, je však také revolucí proti práci. Inscenace *Mysteries and Smaller Pieces* poskytne Living Theatre v roce 1964 zkušenost „práce bez námahy“. Inscenace vzniká rychle, improvizovaně, je sestavena z hotových částí, především z před tím „s námahou nazkoušené“ inscenace *The Brig*. Tato zkušenost plynutí sdíleného času, obohacena a prohloubena účastí ostatních,

má vytvořit podmínky pro nové vnímání, vidění a slyšení skrze zlomy v textuře času hodin. *Antigone* otevírá nový horizont prasklinou v existenciálním čase dramatu. Prasklinu vylamuje nepatřičnost těla mezi živými, nepatřičnost pasivity jednoho mezi ostatními, kteří jsou aktivní, pasivita kontrastující s nepatřičností násilí mocných proti nevinným, zpupných proti bohům a proti právu. Pohled na oběť znesvěcení božských zákonů se opět stává průhledem do oblasti, kde neplatí čas. Přítomnost těla na scéně, nepřítomnost v hrobě, je prolomením existenciální kauzality času, který běží „příliš pozdě“ do hlubiny „ted“ a sesouvá se kaskádovitě do prázdnoty „už napořád“ minulého času. V inscenaci *Paradise NOW* se zkříží oba motivy „práce bez námahy“ a prolamujícího se času směrem k okamžiku vyhnání ze zahrady v Edenu.

Herci Living Theatre v inscenacích často mluví o revoluci, ale na scéně vytvářejí pouze její proměněný a „zvnitřnělý“ zrcadlový obraz. Toto zrcadlo umožňuje vidět skutečnost skrze *myšlenku* revoluce jinak. Klíčem k nové „revoluční estetice“ je původní chápání probíhajícího času, který se stává místem, kudy do představení proniká skutečnost. Scénická forma inscenace *Paradise NOW* rozvíjí nové chápání a nakládání s časem scény, který je obrazem širšího přítomného okamžiku<sup>249</sup>, zahrnujícího více než jen mžiknutí oka následující v mechanickém sledu jedno za druhým.

Přítomnost NOW je otevřená a odehrávající se v „mnoha možných časech“ najednou<sup>250</sup> také proto, že se rozprostírá mezi všemi účastníky v jediném okamžiku současně. Dalo by se říct, že se odehrává v časech každého diváka zvlášť. Čas přestává být obrazem „jiného času“, který je uzavřený za čtvrtou stěnou scény. Živoucí přítomný okamžik v čase je revoluční „neinscenovanou událostí“, momentem probuzení, v jehož středu je možné, aby se stalo něco nečekaného. V situaci, kdy časy herců a časy všech ostatních účastníků dýchají sjednoceny jedním rytmem, se může objevit něco nového, co nepatří nikomu zvlášť, ale všichni na tom mají svůj podíl. Může se probudit spící tvořivost účastníků, ale nemusí se také stát vůbec nic. Nakonec je to skutečnost sama, která promlouvá skrze mlčení onoho nic, a tak se může stát i něco krásného, co zobrazí a promítne obrazy spící touhy z vnitřní skutečnosti

249 John G. Bennett. *The Dramatic Universe*. 1st ed. London: Hodder and Stoughton, (1956-1966), Bennett Books: Santa Fe 1997. 4 sv.

250 Spojení slov „mnoha možných časů“ je pokusem vyjádřit protiklad „jednotě nutného času“, který se vyprazdňuje.



navenek a zase zpátky. Může dojít k nenásilné revoluci, která zaplaví ulice a předá „všechnu moc imaginaci“, a přitom se navenek nemusí stát vůbec nic.

Velké turné po Spojených státech představuje nejslavnější období Living Theatre. Soubor s pomocí Radical Theatre Repertory za 7 měsíců procestuje USA, překoná při tom vzdálenost 30 000 km (z New Yorku do Los Angeles a z Philadelphie do Portlandu, cestou přes Chicago a Kansas City). Inscenace *Paradise NOW* a *Mysteries and Smaller Pieces* „proměnily tvář amerického experimentálního divadla natrvalo“, píše Arnold Aronson<sup>251</sup>. Velké turné však ukáže také *Paradise NOW* jako záblesk na nebesích, který předznamená pád velkého Living Theatre. Po cestě do Maroka a různých anabázích spojených s promýšlením dalšího projektu, jež by navázal na *Paradise NOW*, vychází najevo, že tvůrčí potenciál kolektivu Living Theatre se vyčerpал a soubor jako celek už žádnou další velkou inscenaci nevytvoří. Aronson uvádí, že Living Theatre od „počátku sedmdesátých let již nemá na americké avantgardní či experimentální divadlo žádný skutečný vliv“<sup>252</sup>. Julian Beck a Judith Malinová pokračují s některými členy Living Theatre dál v práci na projektu *The Legacy of Cain*, který může být perspektivou *Paradise NOW* chápaný jako prodloužení poslední akce nazvané „Ulice“.

251 Arnold Aronson. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: AMU 2011. s. 72.

252 *Ibid.* s. 73.

## Cesta ke Stromu života?

Předložený text je pokusem najít vhodný jazyk, kterým by bylo možné psát o Living Theatre v jiné než jen „faktické perspektivě“. Jedná se o pokus přiblížit se zevnitř smyslu „revoluční inscenace“ *Paradise NOW*, která se možná stává revoluční z jiných důvodů, než jsou ty, které se v ní vyslovují nahlas a které se ukazují v průběhu inscenovaných revolučních scén. Julian Beck a Judith Malinová píšou v úvodu knihy o inscenaci, že *Paradise NOW* je „*spirituální cestou – cestou dovnitř a cestou ven*“<sup>253</sup>.

Rámeč, ve kterém byla inscenace *Paradise NOW* uvedena, představují revoluční události v Paříži. Julian Beck a Judith Malinová použili symbolický jazyk revoluce, čerpali při tom z některých jejích projevů, jako je kolektivní improvizovaný pohyb masy účastníků vedený společnou tvořivostí, která je ne-hierarchická a přístupná každému. Idea revoluce poskytla také vnitřní náplň v podobě myšlenky na radikální proměnu divadla, rozchod s tím, co je staré a neživé.

Revoluce, kterou vyvolává inscenace *Paradise NOW*, je však především revolucí pohledu. Julian Beck s Judith Malinovou použijí ve svém vrcholném díle vypjatou náboženskou symboliku vykoupení a nevykoupení: „*Svět byl spasen*“, jenom o tom dosud neví. Ráj už je tady navzdory tomu, že tu není.

Nevykoupený člověk – nebo přesněji člověk, který se nachází slovy inscenace v nerajských („non-paradisiac“) stavech, nevidí tento ráj, protože je ponořený v dramatických a osudových souvislostech světa práce, v nichž kvalitu a ostrost pohledu určuje účelnost jednání. Místo ráje „teď“, vidí jenom teror přítomného okamžiku, který končí v nenávratnu, přetéká do „včerejška“ a vyprazdňuje se „v zítra“. Ne teď, ale zítra, až bude tato práce skončena, dnes stejně jako včera. V kontextu lidského světa práce a otroctví, v kontextu času, který běží pořád někde jinde, se odehrává celá škála rutinních způsobů života a jednání, které je podmíněno způsobem vnímání času, jež samotnou skutečnost času zahaluje.

Při pohledu zpátky na začátek ke scéně tří mužů u stolu se vrací otázka, co jsou to revoluční formy. Radikálně nová estetika vrhá nové světlo na to, co dosud vidět nebylo. Living Theatre v roce 1968, stejně jako mnozí před nimi a mnozí po nich,

253 Julian Beck – Judith Malina. *Paradise NOW. Création collective*. s. 13.

usilují „změnit označení toho, co je viditelné a vypověditelné, ukázat, co dosud nebylo vidět, ukázat jinak to, co bylo vidět až příliš, usouvztažnit to, co bylo bez souvislosti“<sup>254</sup>, a to všechno s cílem vytvořit zlomy v citlivém předivu vnímání a v dynamice pocitů.

Zpráva, kterou zanechává Living Theatre svojí inscenací *Paradise NOW*, by se tak dala vyjádřit následujícími slovy: Tím, co vždycky nakonec vytváří divadelní zážitek, nejsou inscenační strategie umělců a probuzená vnímavost jejich diváků, i když obojí je důležité, ale právě zakoušená skutečnost probíhajícího času, která všem účastníkům odemyká přístup do Zahrady rozkoší.

254 Rancière. s. 62.

# PRAMENY:

## Použitá literatura

ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: NAMU, 2011. ISBN: 978-80-7331-219-0.

BAECQUE, Antoine – LOYER, Emmanuelle. *Histoire du Festival d'Avignon*. Gallimard, 2016. ISBN: 978-2-07-017963-3.

BANU, Georges – TACKELS, Bruno (edd.). *Le cas Avignon 2005*. Barcelona: Éditions l'Entretemps, 2005. ISBN: 2-912877-57-1.

BECK, Julian. *La vie du théâtre*, Gallimard, 1978.

BECK, Julian – MALINA, Judith. *Paradise NOW: Collective Creation of The Living Theatre*. New York: Vintage Books, 1971. 154 s. ISBN: 0-394-71101-7.

BECK, Julian – MALINA, Judith. *Paradise now: Création collective du Living Theatre*. Paris: L'Harmattan, 2019. ISBN: 978-2-343-15756-6.

BÉJART, Maurice. *Lettres à un jeune danseur*, Arles: Actes sud, 2018. (2.vydání) ISBN: 978-2-7427-3247-0.

BÉJART, Maurice. *L'esprit danse. Entretiens avec René Zahnd*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2001. ISBN: 2-88453-073-8.

BINER, Pierre. *Le Living Theatre*. Deuxième édition, La Cité, 1969.

BUBER, Martin. *Cesty do utopie*. Mělník: Přestupní stanice, 2021. ISBN: 978-80-907627-3-2.

DEBRAY, Régis. *Sur le pont d'Avignon*. Flammarion, 2005, ISBN: 2-08-068960-6.

DEBRAY, Régis. *Mai 68: Une contre-révolution réussie*. Fayard, 2008. Mille et Une Nuits. ISBN: 978-2-75550-062-2.

DEBEUVAIS, Sonia – DELCAMPE, Armand – DORT, Bernard – ROY, Claude. *Jean Vilar. Théâtre et utopie*, Colloque international, Venice 16-17 novembre 1985, Cahiers théâtre Louvain 56, 57, Louvain-la-Neuve, 1986. ISSN: 0771-4653.

FAIVRE D'ARCIER, Bernard. *60 ans de festival. Avignon vue du pont*. Arles: Actes Sud, 2007. ISBN: 978-2-7427-6837-0.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. ISBN: 978-80-904487-2-8.

FORSYTHE, Florence M. *Maria Casarès une actrice de rupture*. Arles: Actes Sud, 2013.

HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN: 80-901671-7-9.

JOUVE, Émeline (ed.), *Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*. Montpellier: Deuxieme époque, 2018. ISBN: 978-2-37769-036-7.

JOURDHEUIL, Jean. *Le théâtre, l'artiste, l'état*. Paris: Hachette, 1979.

KOŘÁN, Jaroslav – OSLZLÝ, Petr (edd.), *Living Theatre*, Jazz Petit č. 15, Jazzová sekce 1982.

KURLANSKY, Mark. 1968. *The Year That Rocked The World*. London: Vintage Books, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. ISBN: 978-3-88661-284-0.

LOTH, Wilfried. *Der Mai 68 in Frankreich. Fast eine Revolution*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2018. ISBN: 978-3-593-50832-0.

LONDRÉ, Felicia Hardison. *The Great European Stage Directors. Barrault, Mnouchkine, Stein*. Part 7. London: Methuen Drama, 2019. ISBN: 978-1-4742-5400-7.

MACHONIN, Sergej: *Šance divadla*. Divadelní ústav, Praha 2005, ISBN: 80-7008-186-4.

NEFF, Renfreu. *The Living Theatre/USA*. Indianapolis – Kansas City – New York: The Bobbs Merrill, 1970.

PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin, 2010. ISBN: 978-2-200-25930-3.

PASOLINI, Pier Paolo. *Osamělý a nesmiřitelný kritik všeho a všech*. Praha: Fra, 2011.

PUAUX, Melly - PUAUX, Paul - MOSSÉ, Claude. *L'Aventure du théâtre populaire. d'Epidaure à Avignon*. Monaco: Éditions du Rocher, 1996, ISBN: 2-268-02367-2.

PUAUX, Melly (ed.). *Jean Vilar. Du tableau de service au théâtre. Notes de service de Jean Vilar rassemblées par Melly Puaux*, Cahiers théâtre Louvain 53 (deuxième édition), Louvain-la-Neuve, 1985. ISSN: 0771-4653.

RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. ISBN: 978-80-89369-89-8.

REICH, Wilhelm. *Funkce orgasmu*. Concordia : Praha, 1993. ISBN: 80-901389-1-8.

REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2010. ISBN: 978-80-903898-5-4.

SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2009. 341 s. Svetové divadlo. ISBN: 978-80-89369-11-9.

SCHMIDT, Melanie: *Maurice Béjart. Balancen der Antithese. Körperbilder des Energetischen im Ballett des XX. Jahrhunderts.* Universitätsverlag WINTER Heidelberg : Memmingen 2008. ISBN: 978-3-8253-5462-6.

STEGEMANN, Bernd. *Kritik des Theaters.* Berlin : Theater der Zeit, 2013. ISBN: 978-3-943881-99-8.

TALON-HUGON, Carole. *Avignon 2005. Le conflit des héritages,* Lassay-les-Châteaux: Actes Sud, 2006.

TYTELL, John. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage.* London: Methuen Drama, 1997. 12 ISBN: 0-413-70800-4.

VAGAPOVA, Natalija. *Bitef: pozorište, festival, život.* Beograd: Služebni glasnik, 2010. ISBN: 987-86-6007-054-0.

VENDEVILLE, Stéphanette. *Le Living Theatre: De la toile à la scène 1945-1985 (Univers théâtral),* Paris: L'Harmattan, 2007. ISBN: 978-2-296-04909-3.

VILAR, Jean. *Le théâtre, service public.* Gallimard, 1975.

VILAR, Jean. *Mémento: du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955.* Armand Delcamp (ed.), Gallimard, 1981.

VILAR, Jean. *Tajemství divadla,* Praha: Orbis, 1966.

## **Sborníky a periodika**

*Taneční zóna.* ročník XIX, 3/2015. ISSN: 1231-3450.

*Le Théâtre.* 1/1969. Christian Bourgois éditeur.

Les Cahiers de la Maison Jean Vilar: *Moi directeur du festival d'Avignon*, Cahiers Jean Vilar, n. 116, Avignon, ISSN: 0294-3417. 1968 Vilar Bejart *Le Bazar*, Les Cahiers de la Maison Jean Vilar, n. 105, Avignon Juillet 2008, ISSN: 0294-3417.

## Kontexty

BENNETT, John G. *The dramatic universe*. 1st ed. London: Hodder and Stoughton, (1956-1966). Santa Fe: Bennett Books 1997. 4 sv. ISBN: 1-881408-04-3.

BLAKE, Anthony. *Seminar on Time*. Claymont Communications, U.S. 1982. ISBN: 978-0934254007.

HEIDEGGER, Martin a PETŘÍČEK, Miroslav. *Bytí a čas*. Třetí, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2018. 485 stran. Knihovna novověké tradice a současnosti; svazek 10. ISBN: 978-80-7298-244-8.

SHUSHUD, Hasan Lutfi. *Masters of Wisdom of Central Asia. Teachings from the Sufi Path of Liberation*. Inner Traditions: Rochester – Vermont – Toronto (1958, 1983) 2014.

VACHEK, Karel. *Teorie hmoty: o vnitřním smíchu, rozdvojení mysli a středovém osudu*. Praha: Herrmann & synové, 2004. 203 s. ISBN: 80-239-4488-6.

## Elektronické zdroje

### Archive.org:

BARRAULT, Jean-Louis. *Memories for Tomorrow: The Memoirs of Jean-Louis Barrault*. New York: Dutton, 1974. (vloženo do archivu 2010-03-12 18:45:21) <https://archive.org/details/memoriesfortomor00barr/page/322/mode/2up> (s. 311–332).

BRUSTEIN, Robert. *Making Scenes: A Personal History of The Turbulent Years at Yale, 1966-1979*. New York: Random House, 1981. (vloženo do archivu: 2019-01-07 01:19:39) <https://archive.org/details/makingscenespers0000brus/mode/2up>



BUBER, Martin. *Ten Rungs. Hasidic Sayings*. New York: Schocken Books, 1970. (vlože-  
no do archivu: 2021-03-21 03:16:03) [https://archive.org/details/tenrungshasidics0000bu-  
be/page/n1/mode/2up](https://archive.org/details/tenrungshasidics0000bu-<br/>be/page/n1/mode/2up)

MALINA, Judith. *The Enormous Despair*. New York: Random House, 1972. (vlože-  
no do archivu: 2021-01-19 13:03:07) [https://archive.org/details/enormousdespair0000mali/  
page/4/mode/2up](https://archive.org/details/enormousdespair0000mali/<br/>page/4/mode/2up)

LAING, Ronald David. *The Politics of Experience, and, The Bird of Paradise*. Har-  
mondsworth, Penguin, 1967. zdroj: Internet Archive.org ([https://archive.org/details/  
politicsofexperi00lain/page/14/mode/2up](https://archive.org/details/<br/>politicsofexperi00lain/page/14/mode/2up)).

DUBOIS, Vincent. *Cultural policy in France - Genesis of a public policy category*.  
Extracts translated from La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'interven-  
tion publique, Paris, Belin, 1999, 381 pages, by Cristina Fernandez, Jean-Yves Bart  
and Luc Vailler. Zdroj: Academia.edu. (31.7.2021). [https://www.academia.edu/17439635/  
Cultural\\_policy\\_in\\_France\\_Genesis\\_of\\_a\\_public\\_policy\\_category](https://www.academia.edu/17439635/<br/>Cultural_policy_in_France_Genesis_of_a_public_policy_category)

#### **Monoskop.org:**

COHEN-CRUZ, Jan. *Radical Street Performances. An International Anthology*.  
London - New York: Routledge, 1998. ([https://monoskop.org/images/9/98/Cohe  
Cruz\\_Jan\\_ed\\_Radical\\_Street\\_Performance\\_An\\_International\\_Anthology.pdf](https://monoskop.org/images/9/98/Cohe<br/>Cruz_Jan_ed_Radical_Street_Performance_An_International_Anthology.pdf) naposledy  
staženo 27.října 2021)

#### **Academia.edu:**

DUBOIS, Vincent. Lowbrow culture and French cultural policy: the socio-political  
logics of a changing and paradoxical relationship. *International Journal of Cultural  
Policy*. Vol.17, No. 4, September 2011, 394-404. ([https://www.academia.edu/3010276/Lowbrow  
\\_culture\\_and\\_French\\_cultural\\_policy\\_the\\_socio\\_political\\_logics\\_of\\_a\\_changing  
\\_and\\_paradoxical\\_relationship](https://www.academia.edu/3010276/Lowbrow<br/>_culture_and_French_cultural_policy_the_socio_political_logics_of_a_changing<br/>_and_paradoxical_relationship))

JOUVE, Emeline. The Living Theatre and the French 1968 Revolution: Of Political and Theatrical Crises. *E - rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone*. Převzato z Academia.edu (31.7.2021) ([https://www.academia.edu/37128624/The\\_Living\\_Theatre\\_and\\_the\\_French\\_1968\\_Revolution\\_Of\\_Political\\_and\\_Theatrical\\_Crises](https://www.academia.edu/37128624/The_Living_Theatre_and_the_French_1968_Revolution_Of_Political_and_Theatrical_Crises))

PENNER, James. *The Living Theatre and Its Discontents:Excavating the Somatic Utopia of PARADISE NOW*. University of Puerto Rico, Rio Piedras. In *Ecumenica* Vol. 2.1, Spring 2009. Převzato z webu academia.edu (31.7.2021) ([https://www.academia.edu/9423872/The\\_Living\\_Theatre\\_and\\_Its\\_Discontents\\_Excavating\\_the\\_Somatic\\_Utopia\\_of\\_Paradise\\_Now](https://www.academia.edu/9423872/The_Living_Theatre_and_Its_Discontents_Excavating_the_Somatic_Utopia_of_Paradise_Now))

## ARCHIVNÍ PRAMENY

### **Maison Jean Vilar:**

*Les Grandes heures du TNP. Édition Spéciale Limitée. Compilation.* Rym Musique 2005. Kompilace obsahuje knihu, 5 CD, 2 DVD s videozáznamy.

MAISON JEAN VILAR, FONDS JV a GA

4 GA 2,1 - 2,3 CORRESPONDANCE

4 - JV - 83 GÉNÉRALITES (Dopisy Malraux, Laurent)

4 - JV - 85,1 - 9 AUTEURS

4 - JV - 96, 1-5 NOTES DE TRAVAIL

4 - JV - 99, 1-6 Théâtre Populaire

4 - JV - 178, 15-17 Béjart GÉNÉRALITÉS

4 - JV - 179, 2-7 RENCONTRES

4 - JV - 179,7 Développement économique et culturel d'Avignon.

4 - JV - 180, 1-4 PRÉPARATION (4 korespondence Puaux - Vilar)

4 - JV - 180, 5 LIVING THEATRE

4 - JV - 181, 9-10 GÉNÉRALITÉS - 13-29

4 - JV - 182, 1-9 Notes JV, correspondance PRÉPARATION

4 - JV - 183, 7-8 /Béjart etc. GÉNÉRALITÉS

- 4 - JV - 193, 18-25 RÉFORME DE L'OPÉRA
- 4 - JV - 198, 8-17 + 18 PROFESSION
- 4 - JV - 199, 1-10 POLITIQUE
- 4 - JV - 201, 8-14 /Proposition JV 1970 NOTES DE TRAVAIL
- 4 - JV - 203, 66-67 + 70-71 EDITIONS
- 4 - JV - 203, 81 Club Socialisme