

Diplomová práce: Současné antropologické divadlo v Polsku.

Autorka: Michala Dolanová

Oponent: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

### **Oponentský posudek**

Alternativní proud polského divadla 20. století se řadí k neoriginálnějšímu a nejvýznamnějšímu kapitolám moderní divadelní historie. Nejenom tvůrčí činnost nejvýraznějších a světového ohlasu dosahujících představitelů Tadeusze Kantora a Jerzy Grotowského, ale i práce jejich předchůdců (Stanislaw Wyspianski, Leon Schiller, Wilam Horzyca, Juliusz Osterwa, Mieczislaw Limanowski), současníků (Konrad Swinarski, Jozef Szajna, Kazimierz Dejmek ad.) a následovníků (Lech Raczak a Teatr Osmego Dnia, Wlodzimierz Staniewski a Gardzienica ad.) představují nepřehlédnutelný mezník v oblasti ohledávání a posouvání hranic divadelního umění. Jsou to právě někteří z Grotowského někdejších žáků, následovníků a pokračovatelů, jimž se věnuje větší část předkládané diplomové práce Michaly Dolanové Současné antropologické divadlo v Polsku.

Zásadní umělecký i teoretický přínos a pomyslný svorník, spojující polské divadelní experimentátory, reformátory a badatele s tvůrci jakými jsou Peter Brook či Eugenio Barba, ztělesňuje zájem o herce a diváka, dvě nepostradatelné jednotky, jimiž je ustavován fenomén divadla a divadelnosti jako takové. Soustavný výzkum zákonitostí divadla s důrazem na herecké umění, jehož záběr postupně přesahoval nejen úzké pole tradičního inscenačního divadla, nýbrž i kulturně ohraničený, euroamerický prostor, vyústil v průběhu posledních několika dekád 20. století k formaci samostatného teoretického diskurzu, jenž nese název divadelní antropologie. Jak z názvu předkládané diplomové práce vyplývá, je to právě tento interdisciplinární obor, který tvoří metodologickou a teoretickou osu práce Michaly Dolanové. Východiska a výsledky divadelní antropologie vposledku autorce poskytují terminologické zázemí, prostřednictvím něhož pojmenovává vybrané umělecké aktivity „antropologickým divadlem,” které, jak píše autorka, má „v Polsku ... dlouholetou tradici ... sahají[cí] až do doby polského romantismu a ... [které] se silně rozvinulo v rámci celoevropského hnutí Druhé divadelní reformy ... a dodnes [představuje] velmi silný divadelní proud” (s. 5 a 14).

Problematicke divadelní antropologie a jejímu vymezení se s ohledem ke zvolenému pojmosloví věnuje autorka v první ze šesti kapitol, do nichž je práce rozdělena. Nicméně již v samotném úvodu je prezentováno jasné a konzistentní názorové východisko vymezující použitý pojem „antropologické divadlo”: „Široký pojem antropologické divadlo je zde pojímán jako divadlo inspirované lidovými tradicemi, obřady a mýty, kulturou přírodních národů a tradičních společností, divadlo tvořící svébytnou komunitu lidí pracujících na společném uměleckém díle, jež je chápáno jako proces a ne jako produkt, divadlo zaměřující se na práci s hercem a syntetizující nejrůznější herecké techniky, propojující techniku pohybu, gesta, hlasu, divadlo experimentující se vztahy mezi diváky a herci, divadlo hledající nové prostory, divadlo rozvíjející ekologické myšlení, pracující na venkově v těsném sepětí s prostředím, jež jej obklopuje a jež se stává jeho přirozenou součástí.” (s.6)

„Pokus o vymezení pojmu divadelní antropologie” (s. 9), jak zní název první kapitoly, představuje danou disciplínu jako „příčnou (čtu jako mezioborovou) vědu” (s.10) zkoumající na

základě poznatků a metodologií různých, zejména humanitních věd „opakující se principy, které jsou společné různým hercům bez závislosti na místě a času, navzdory stylovým formám specifickým pro tu kterou tradici, a do centra staví tělo herce jako bytostný a specifický nástroj divadla” (ibid.). Autorka věnuje pozornost jednomu ze základních rysů divadelně-antropologického oboru, kterým je studium neevropských, tzn. asijských divadelních kultur a různých rituálních obřadů tzv. přírodních či domorodých národů. Zvýšený zájem o jmenované projevy odůvodňuje autorka „obrovským selháním evropské kultury“ (ibid.), patrným „na počátku druhé poloviny 20. století“ (ibid.). Na tomto místě by mohlo být přínosné danou myšlenku mírně rozvést, neboť by, jak jsem přesvědčen, nesporně přispěla k hlubšímu vhledu do problematiky divadelní antropologie včetně možné zmínky jejích omezení či dokonce kritiky, obviňující mnohdy tento obor z eurocentrismu / etnocentrismu a univerzalizmu, kteréžto „nešvary“ se v praxi projevují použitím neevropských kultur bez ohledu na jejich lokální, kulturní, historický a politický kontext a specifičnost za účelem oživení skomírající kultury euroatlantické civilizace. Otázkou zároveň zůstává i pozice Antonina Artauda jako (vedle Bertholda Brechta) ústředního inspirátora druhé divadelní reformy a potažmo divadelní antropologie a antropologického divadla. Nezůstává jeho sice sugestivní a vizionářská, zároveň však nezřídka kritizovaná a autorkou vzpomínaná reflexe divadla z Bali, které mu bylo dáno shlédnout v roce 1931 na koloniální výstavě v Paříži (není-liž to příznačná shoda okolností), svérázným výkladem z pozice evropského subjektu, jenž se stává metaforou divadelně-antropologické strategie, přivlastňující si svého tichého, neevropského jiného? Zajímal by mě autorčin názor, a to zejména s ohledem k popisovaným divadelním aktivitám polských tvůrců, kteří, zdá se, si tuto diskrepanci uvědomují a volí často nejen cestu ke zdroji, ale pobyt u něho a v něm.

Kapitolu věnovanou stručnému, ale věcně přehlednému úvodu do divadelní antropologie uzavírá autorka představením významných teoretiků (Victor W. Turner, průkopník divadelní antropologie, Richard Schechner, Roger Caillose, Patrice Pavise nebo Leszek Kolankiewicz) a praktiků (Peter Brook, Jerzy Grotowski a Eugenio Barba), kteří svou činností iniciovali a výrazně rozvinuli divadelně-antropologická zkoumání. Autorkou citovaná dílčí teoretická zobecnění a praktické výsledky nicméně naznačují, že divadelní antropologie není nikterak ustáleným oborem, nýbrž značně složitou a mnohohlasou debatou, která, řečeno s P. Pavisem, představuje spíše než systematický vědní obor „neproniknutelný prales“ (2003: 64). Nutno dodat, že autorčin vstup do tohoto labyrintu nezanechává čtenáře dezorientovaného, což je dáno mimo jiné i výše zmiňovaným, v úvodu práce zřetelně artikulovaným autorčím argumentem vymezujícím oblast „antropologického divadla,“ který může být považován za cenný příspěvek do dané diskuse.

Druhá kapitola práce nazvaná „Předchůdci a inspirátoři“ přibližuje působnost klíčových osobností, které měly podle autorčina názoru přímý vliv na formování „antropologického divadla“ v Polsku: Antonin Artaud, Adam Mickiewicz, Stanislaw Wyspianski, Juliusz Osterwa a Mieczyslaw Limanowski. Z Artaudových manifestů a studií jsou jmenovány jen ty, které se vážou úzce k vytčenému tématu práce, tzn. stěžejní manifest *Divadlo krutosti*, *Divadlo a kultura* a v neposlední řadě studie *Herec – atlet srdce*, v němž se Artaud podrobněji věnuje hereckým cvičením.

V podkapitole zabývající se tvorbou básníka a dramatika A. Mickiewicze a jeho o něco pozdějšího následovníka S. Wyspianskeho autorka připomíná důležitou spojnicí antropologického proudu polského divadla s polským romantismem, zejména pak jeho

etnologickým či etnografickým zaujetím pro lidovou kulturu, zvyky a mýty. Zvýšená pozornost je věnována Mickiewiczovým *Dziadům*, které sehrály určující roli v moderní polské inscenační praxi. V souvislosti s *Dziady* a Wyspianskeho „mystickým dramatem“ *Veselka* autorka vystopovává základní ideu, která stojí v centru „antropologického divadla“: nutnost návratu umění k původním zdrojům a k jeho posvátné, obřadní povaze.

Třetí z vlivů pak reprezentuje činnost Divadla Reduta J. Osterwy a M. Limanowského, které svým pojetím procesu tvorby jako kolektivního úsilí provozovaného v laboratorních podmínkách a vnímáním herecké práce jako obětivého aktu vykonaného před zraky diváků-svědků, v rámci něhož by měla být prozářena herecova osobnost, v mnohém předznamenalo poválečné „antropologické divadlo“ v Polsku. Autorka rovněž zdůrazňuje úlohu M. Limanowského, který svým myšlením o divadle „vyrůstajícím z ducha hudby“ a etnologickým zřetelem mocně předznamenal parateatrální aktivity J. Grotowského a antropologickou divadelní tvorbu W. Staniewského či Vesnického divadla Wegajty.

Činnosti Jerzy Grotowského, podle autorky „klíčové osobnosti antropologického divadla v Polsku“ (s. 23), je věnována samostatná, třetí kapitola práce. Autorka čtenáře seznamuje se základními východisky Grotowského práce a s jeho postupnou cestou od inscenačního divadla k paradivadelním aktivitám. V části zabývající se vybranými, stěžejními Grotowského inscenacemi (*Dziady*, *Akropolis*, *Vytrvalý princ* a *Apocalypsis cum figuris*) se autorka pokouší vyzdvihnout antropologický aspekt Grotowského práce, která se koncentrovala na hereckou tvorbu, vztah herce a diváka a v obecnější rovině zkoumání možností a hranic divadelního umění, které mělo být v rámci koncepce tzv. „chudého divadla“ očištěno od všeho postradatelného. Antropologický element se tak v metodě Grotowského objevuje nikoliv jako danost, ale postupná cesta rodící se uvnitř divadla směrem ke krystalicky čistému divadelnímu výrazu, kterýžto proces posléze vyústí v úplné překročení a eliminaci hranic divadla. Autorka se kromě důležitých termínů, jakými jsou „úplný akt“ či „svatý herec“, věnuje popisům vybraných inscenací a parateatrálních událostí, při nichž se nepatrně vytrácí ústřední předmět práce.

Čtvrtou kapitolou, pojednávající o divadelní skupině Gardzienice Włodzimierze Staniewského, se diplomová práce dostává k svému hlavnímu tématu, tedy současnému polskému antropologickému divadlu. Vedle Gardzienice mapuje autorka působnost Venkovského divadla Wegajty Waclawa a Erdmuty Sobaszkowých a Piesn Kozla Anny Zubrzycke a Grzegorza Brała, jejichž divadelní počátky jsou spjaty se Staniewského divadlem.

Všechna tři divadla, jak autorka v závěru shrnuje, spojuje několik základních prvků, kterážto charakteristika nejen opodstatňuje jejich volbu, nýbrž doplňuje a precizuje úvodní definici pojmu „antropologické divadlo“: „Všechny soubory jsou divadly experimentálními, laboratorního charakteru. Spojuje je společný zájem o evropskou, případně mimoevropskou mytologii, o lidové tradice a zvyky různých národů. Všechna divadla se více či méně odvolávají na tradici Osterwovy Reduty a Grotowského Laboratoria. Soubory tvoří silnou komunitu lidí, kteří spolu často bydlí na jednom místě [doplnil bych – mnohdy mimo centrum, na vesnici]. V čele souboru stojí vždy jeden umělecký vedoucí, jenž je i jediným režisérem; divadlo zakládal, vytváří jeho poetiku a bez něj by divadlo pravděpodobně zaniklo (tak jako zanikla divadla Reduta i Laboratorium). Soubory se také neustále proměňují, přijímají nové členy, kteří se často rekrutují ze studentů přidružených škol, jež vznikly pod hlavičkou divadla“ (s.77).

Při výkladu o jednotlivých divadlech a jejich tvůrčí činnosti volí autorka jednotnou metodu: seznámení s východisky a inspiračními zdroji, které vedly k založení divadla, představení

ideového podhoubí, na němž jsou divadla postavena, charakterizování metody práce (cheironomia v Gardzienicích, princip koordinace u Piesn Kozla), soustředící se především na tvorbu hercovu ve vztahu k divákovi, a konečně vyčíslení a popsání výsledků jejich inscenační práce. Z pochopitelných důvodů je nejvíce prostoru věnováno divadlu Gardzienice, jehož třicetiletá existence za sebou zanechala nejen výrazné inscenační a výzkumné výsledky, ale i značný počet reflexí, o něž se může autorka opřít. Gardzienice může být navíc vnímána jako modelový příklad polského antropologického divadla: etnologický a ekologický aspekt jej spojuje s Vesnickým divadlem Wegajty a její současný, takřka archeologický výzkum starověké řecké kultury nachází svou hlasitou ozvěnu v působnosti Piesni Kozla. I proto se vkrádá otázka, zda by nebylo příznačnější označovat dané divadelní jevy (Gardzienice a Wegajty) „etnologickým“ divadlem (odkazují zde na Kolankiewiczův termín etno-oratorium, které autorka v práci zmiňuje).

Předkládanou diplomovou práci považuji za velmi dobře informovanou a promyšlenou. Cenná je nejen její věcnost a přehlednost (stylová stejně jako obsahová), s níž seznamuje čtenáře s tolik komplexním a nejednoduchým problémem divadelní antropologie, resp. antropologickým divadlem, ale především její jasná názorová pozice, kterou autorka od úvodních stránek zastává. Ocenění si zároveň zaslouží bohatý, k práci připojený obrazový materiál. Na závěr bych rád zdůraznil, že všechny mé uvedené poznámky a otázky by neměly být vnímány jako kritika či výhrada, nýbrž jako výzva k případné vzájemné diskusi.

Diplomovou práci Michaly Dolanové doporučuji k obhajobě v přesvědčení, že odpovídá všem odpovídajícím kritériím.

Navrhované hodnocení: výborný.

V Děčíně, 15. září 2007

Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

