Adam Doležal

Peter Brook a Bouffes du Nord – Hledání místa pro setkání

Úvod – Kouzelná flétna v Brně

V roce 2011 přijel do Brna v rámci mezinárodního festivalu *Divadelní svět Brno* soubor pařížského divadla Bouffes du Nord s nejnovějším představením Petera Brooka, adaptací Mozartovy opery *Kouzelná flétna* (Une Flûte Enchantée, Bouffes du Nord, 2011). Představení proběhlo 2. a 3. června na hudební scéně Městského divadla Brno (MDB). Tento divadelní prostor je stavěn ve velkorysém stylu. Kukátkové jeviště má rozměry 12 metrů mezi portály a 16 metrů do hloubky k prvním horizontům. Pro diváky je zde 670 míst seřazených v 18 řadách. Inscenace se hrála pro doslova přeplněný sál a na konci se jí dostalo dlouhotrvajícího potlesku. Později jsem se dotazoval některých diváků na jejich názor na představení a reakce byly spíše smíšené.

Obr. 1. W. A. Mozart: *Kouzelná flétna* (Une Flûte Enchantée, 2011) v Bouffes du Nord.
Jednoduchá, přitom maximálně účelná scénografie.

Názory se lišily mimo jiné i podle toho, na kterém místě v hledišti kdo seděl. Většina diváků sedících v prvních pěti řadách ocenila tvůrčí fantazii, místy až rituální atmosféru společného prožitku, nebývalou hereckou koncentraci a zdánlivou jednoduchost a přitom bohatost divadelního

výrazu. Naopak u mnoha diváků sedících v zadní části hlediště nedošlo k takovému napojení. Tito diváci se cítili odříznuti od inscenace, a nedocházelo proto k potřebné komunikaci.

Nejednoznačné byly i recenze. Markéta Jůzová ve své recenzi například zmiňuje zajímavý fakt, že hloubka jeviště hudební scény MDB *„komorní znění hudby ještě více akusticky nepatřičně absorbovala"*.[1] O řešení jevištního prostoru se zmiňuje i Josef Herman v Divadelních novinách:

> *„Nejpůsobivější na mezinárodně uznávaném nastudování Mozartovy Kouzelné flétny v úpravě a režii Petera Brooka mi přišlo setkání s brookovským prostorem, vzdušným, oduševnělým, hravým."*[2]

Prostor byl opravdu pojatý jednoduše, na scéně nebylo nic víc, než několik tenkých bambusových tyčí, které byly různě přestavovány a pokládány na zem. Občas se na zemi objevil malý koberec tmavě červené barvy a to bylo, až na minimum rekvizit, vlastně vše. Herci rozehrávali prostor s lehkostí a až dětskou fantazií. Jako by diváky chtěli pozvat, ať si hrají s nimi. V obrovském prostoru hudební scény MDB, kde odděluje hlediště od jeviště forbína a tma sálu, se ovšem tato hravost ztrácela.

Martina Jirešová se na internetovém serveru Rozrazil online vyjadřuje ke scénografii kritičtěji. Prakticky popisuje totéž s jediným rozdílem – inscenace ji očividně minula a k navázání kontaktu nedošlo:

> *„Odlehčená výprava opery spočívající v lesíku z bambusových tyčí je ekonomicky i ekologicky výhodnou pro vývoz inscenace.* […] *Zvláštní pozornost si vyžadovala herecká práce s tyčemi. Nápaditost, s jakou se proměňovaly ve vězení či větev stromu pro smyčku k oběšení Papagena, hraničila s tolerovatelnou trapností divadelních ochotníků."*[3]

Jak je možné, že se sešly dva tak rozdílné názory na inscenaci, která byla pořadateli festivalu avizována jako *„divadelní událost roku 2011"*?[4] Tento rozpor lze vysvětlit ze dvou hledisek. Jednak je problém v tom, že jméno Peter Brook s sebou v Čechách nese mnoho nesprávných očekávání a

[1] JŮZOVÁ, Markéta. Brno / Paříž – prostá a rituálně komorní Magická flétna. *Muzikus* [online], 23. října 2011 [cit. 21. dubna 2013]. Dostupné na internetu: <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Brno-Pariz-prosta-a-ritualne-komorni-Magicka-fletna~23~rijen~2011/>.

[2] HERMAN, Josef. Hra na Kouzelnou flétnu. *Divadelní noviny* [online], 27. června 2011 [cit. 21. dubna 2013]. Dostupné na internetu: <http://www.divadelni-noviny.cz/hra-na-kouzelnou-fletnu>.

[3] JIREŠOVÁ, Martina. Divadelní svět 2011 – Den sedmý – Magická flétna. *Rozrazil online* [online], 3. června 2011 [cit. 21. dubna 2013]. Dostupné na internetu: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/691-Divadelni-svet-2011-Den-sedmy-Magicka-fletna>.

[4] Divadelní událost roku! Magická flétna v režii nejvýznamnějšího žijícího světového režiséra Petera Brooka se stane vrcholem přehlídky Divadelní svět Brno 2011. *Městské divadlo Brno* [online], nedat. [cit. 21. dubna 2013]. Dostupné na internetu: <http://www.mdb.cz/inscenace/286-magicka-fletna/>.

tím pádem dochází k nepochopení. Mnoho diváků zná Brookovu tvorbu pouze z teoretického hlediska, případně z filmových verzí jeho inscenací (*Marat/Sade*, *Král Lear*, *Mahabharata*). Očekávání bylo u mnoha diváků nastaveno na představení, které bude vizuálně monumentální jevištní exhibicí režijního génia. To se ovšem zcela míjelo s Brookovým inscenačním záměrem a až dětskou hravostí inscenace.

Druhý problém je podle mého názoru závažnější. Jedná se o problém divadelního prostoru, ve kterém podobná inscenace zákonitě komunikuje pouze s částí publika. Po návštěvě divadla Bouffes du Nord v Paříži si dovolím tvrdit, že v tamním prostoru se muselo jednat o zcela jiný divácký zážitek. O ojedinělý, až paradivadelní zážitek. Architektura a atmosféra prostoru jsou natolik specifické a unikátní, že převodem do obřího (v poměru k Bouffes du Nord) jeviště Městského divadla v Brně inscenace notně ztratila mnoho ze své specifičnosti. Už pro to, že velkoryse postavené kukátkové jeviště s sebou vždy nese jistý druh odosobnění a odtažitosti. Zastavme se nad tímto druhým problémem.

Kukátkově uspořádaný prostor v podobě, jakou známe dnes, je vyhovující pouze pro jistý typ her. Především pro inscenace postavené na realismu nebo naturalismu. Pro takové inscenace, ve kterých herec na diváka nevidí a naopak ho nesmí brát v potaz, pomáhá kukátkové jeviště hercům k vytvoření tzv. čtvrté stěny. Forbína a portálová okna společně se tmou v hledišti dopomůžou k tomu, že jeviště a hlediště jsou naprosto odděleny. S nadsázkou lze říct, že herci ani nevědí, hrají-li pro plný sál, nebo jen pro uvaděčku a diváci jsou zase doslova odříznuti od dění na jevišti a odkázáni do pozice pasivního pozorovatele.

Během dvacátého století se ukázalo toto uspořádání divadelního prostoru jako zastaralé, nevýhodné a nedostatečné pro moderní divadelní tendence. Mladí alternativní tvůrci se přesunuli do původně nedivadelních míst (prázdné továrny, městské ulice, parky), nebo si vytvářeli vlastní experimentální prostory. Všechny tyto tendence měly za cíl především opětovnou aktivaci diváka. Udělat z diváka součást představení, vrátit mu aktivní funkci na spoluvytváření divadelního artefaktu. Mnohé experimenty se dostaly až za hranice divadla směrem k rituálu a samotným kořenům divadelnosti (Grotowski), jiné zase rezignovaly na divadelnost a staly se jakousi novou realitou (happeningy, site specific projekty apod.).

Peter Brook strávil podstatnou část svého života experimentováním, hledáním a objevováním. Cílem jeho experimentů ale vždy zůstal divák. Brook se nikdy divadlu nevzdálil natolik, aby je přestal potřebovat. Ačkoliv podstata jeho práce je v objevování nových možností

práce s hercem a narušování a spojování *„geografických a kulturních mezí“*,[5] je jeho hledání už od samého počátku spojeno s hledáním specifického divadelního prostoru. Takového, ve kterém dochází k přímému kontaktu herce s divákem, jejich přirozené komunikaci. Prostoru, který otevírá možnost hravosti a společného zážitku, který je přirozeným místem pro setkávání lidí všech možných kultur z celého světa, ale který není zatížen divadelními konvencemi těchto kultur. Prostor, který po více než deseti letech zkoumání Brook našel a vytvořil právě v divadle Bouffes du Nord.

V roce 2012 jsem měl možnost toto divadlo navštívit a projít si i jeho zákulisí. Unikátní atmosféra divadla na mne silně zapůsobila. Zážitek z návštěvy divadla mne inspiroval k napsání této studie, ve které se pokusím přiblížit, v čem pro mne spočívá jedinečnost a specifičnost divadelního prostoru v Bouffes du Nord a čím je jeho atmosféra jedinečná oproti jiným, podobným divadelním prostorům.

V následující kapitole si stručně shrneme, jak se vyvíjelo Brookovo přemýšlení o divadelním prostoru od roku 1964, kdy se Brook začal věnovat experimentální divadelní práci, až do objevení prostoru v Bouffes du Nord. Ve druhé kapitole se budeme nejprve stručně věnovat historii samotného divadla v Bouffes du Nord od jeho prvního otevření v roce 1876 do současnosti a v závěru této kapitoly se pokusíme nastínit, v čem tkví hlavní specifika tohoto prostoru.

1. Divadelní prostor Petera Brooka – hledání

Z následujícího stručného souhrnu Brookových stěžejních divadelních experimentálních prací záměrně vynechávám samotné počátky jeho tvorby, ačkoli jsou v jeho vývoji důležitým prvkem. Brook totiž začínal jako zručný inscenátor Shakespearových her v Royal Shakespeare Theatre (dříve Shakespeare Memorial Theatre). Jeho inscenace byly známé především díky živému a nekonvenčnímu vidění Shakespearových her a překvapujícím scénografickým instalacím.[6]

V roce 1951 vytvořil k vlastní inscenaci Shakespearovy *Vety za vetu* svoji první scénografii. Nejznámější je ale z tohoto období až jeho pozdější inscenace *Krále Leara* (1962), inspirovaná studií polského teatrologa Jana Kotta, *Král Lear aneb Konec hry*. Kott zde přirovnává Shakespearovu poetiku k poetice Beckettově a interpretuje postavy hry, včetně Leara, jako "člověka vyhozeného na prázdné jeviště".[7] V duchu této interpretace Brook maximálně zjednodušil kostýmy a celou výpravu, aby vytvořil prostor, který byl dal vyniknout hercům a absurdní groteskosti celé tragédie.

[5] PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 511.
[6] TYNAN, Kenneth. Režisér jako Mizantrop. *Světové divadlo* 1979, 9, s. 150.
[7] *„Slepý Gloster, který vystoupil na neexistující horu a padl na rovných prknech, je klaun.* […] *Totální situace. Člověk je vyhozen na prázdné jeviště.“* KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 118.

Soustavněji se ovšem začal Brook věnovat práci s prostorem až se svoji výzkumnou skupinou LAMDA v Royal Shakespeare Theatre v období tzv. Divadla krutosti po roce 1964.

Je důležité si uvědomit, že celý vývoj Brookova zkoumání není výsledkem jedné geniální mysli, ale součástí kulturního vývoje a zapadá do kontextu doby. Šedesátá léta byla i ve společnosti dobou rebelství, vzdoru, zavrhování starého a hledání nových cest. Brook nebyl zdaleka první, kdo začal experimentovat na poli divadla. V době založení skupiny LAMDA se zkoumáním herecké práce už plně věnoval Grotowski v Opoli (Divadlo 13-ti řad založili s L. Flashenem už v roce 1958, Teatr Laboratorium poté v roce 1965), dále vznikala divadla jako Living Theatre Becka a Malinové, Open Theatre Josepha Chaikina, Schumannovo Bread and Puppets, aj.[8]

Když později začínal Brook utvářet v Paříži svůj mezinárodní soubor, jednalo se také o přirozený vývoj. Celá společnost byla tou dobou ideou multikulturalismu doslova prodchnutá. Tendence spojení kultur prosakovala do uměleckého života na mnoha úrovních – např. v hudbě se čím dál tím více prosazovaly orientální nástroje a motivy (např. Ravi Shankar) a do širšího povědomí se začala dostávat i asijská kinematografie (např. A. Kurosawa, K. Shindo, S. Ray). Zmiňuji to z toho důvodu, abychom už na začátku upozornili na fakt, že Brookovy objevy a experimenty vyrostly z vhodně připraveného společenského podhoubí. Doba přála hledání nových cest, a kdyby s nimi nepřišel Brook, patrně by se našel někdo jiný, kdo by je pro divadlo rozpracoval. Brookova jedinečnost tkví ve způsobu, jakým dokázal tyto tendence pojmout, rozpracovat a zúročit pro komerční divadlo. Dlouhou a trpělivou prací dokázal, že multikulturalita a hledání základních hranic divadla nejsou pouhým módním trendem. Vytvořil si vlastní filosofii tvorby, která, ačkoli už dávno není originální, je dodnes inspirativní.

1.1. Londýn

„Důležitý není prostor v teorii, ale prostor jako nástroj.“ [9]

Výzkum možností divadelního prostoru je vedle hereckých cvičení a experimentů jedním z hlavních témat Brookovy režijní práce. Systematicky se mu začal věnovat už od založení Divadla krutosti (pojmenovaného jako poctu Artaudovi) v Royal Shakespeare Company (RSC) v roce 1964.[10] Peter Brook se tehdy po úspěších svých shakespearovských inscenací rozhodl po vzoru mnoha experimentálních skupin ve světě založit vlastní výzkumnou skupinu (LAMDA).

[8] Peter Brook Grotowského znal a velmi ho obdivoval. Při přípravě představení *US* (1966) si ho pozval společně s jeho dvorním hercem Ryszardem Cieślakem, aby s jeho skupinou vedli čtrnáctidenní workshop.
[9] BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1989, s. 157.
[10] Soubor založil společně se svým spolupracovníkem Charlesem Marowitzem a čítal okolo dvaceti herců, mj. i později velmi slavné herečky Glendy Jacksonové.

Po celosvětovém úspěchu inscenace *Krále Leara* byl tehdejším ředitelem RSC Peterem Hallem požádán, aby s ním vedl soubor RSC. Brook souhlasil pod podmínkou, že bude mít vlastní zkušební prostor a vlastní soubor herců, které si bude moct sám vybrat. S takto vzniklým souborem se začal systematicky věnovat hereckým cvičením a objevování možností skrývajících se v herci. Prvním krokem pro něj bylo opustit kukátkově uspořádaný prostor:

> *„Byl jsem stále pozorovatel sedící v jednom pokoji a nahlížející do druhého – na jedné straně režisér, na druhé herci – a umělost tohoto rozdělení, kterou jsem vždy považoval za danou, mi začínala vadit.* […] *Nastal okamžik, kdy jsem už nechtěl nahlížet ze sedadla v přítmí do jiného světa; mnohem plnějšího zážitku bylo možné dosáhnout, když se divák i herec nacházeli ve stejném poli života. Jak se v něm pohybovat jsem nevěděl, dokázal jsem jen rozeznat, že taková potřeba existuje.“*[11]

Brook cítil potřebu dostat se do středu dění, ke „svým hercům“, stát se jedním z nich. Nebýt od nich oddělen tmou hlediště. Divadelním prostorem se pro něho stal jakýkoli prostor, ve kterém docházelo ke vzájemné komunikaci herců s divákem. Zároveň měl být hrací prostor co nejčistší, nesměl herci překážet a měl v něm co nejvíce podporovat bohatost herecké akce. Prostor měl být „prázdný“, nic víc k tvorbě divadla Brook nepotřeboval. Jak napsal ve své knize *Prázdný prostor*:

> *„Mohu použít jakýkoliv prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla.“*[12]

Už zde udělal Brook v oblasti zkoumání divadelního prostoru první krok – zcela vědomě se vzdal kukátkově uspořádaného divadla. Hrací prostor sloužil především k tomu, aby probouzel hercovu fantazii, nekladl mu žádné překážky a byl co nejvariabilnější. Proto zvolil princip **prázdného prostoru**, který není zatížen žádnými divadelními konvencemi (nebo minimálně v té době nebyl) a ve kterém je možné všechno:

[11] BROOK, Peter. *Nitky času*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s. 131.
[12] BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988, s. 11.

> *„Obnažené jeviště umožňuje jakoukoli událost, obvykle se to dobře nechápe a vykládá se to tak, že jde jen o rychlé přeměny místa děje. Na scéně alžbětinského typu se může uskutečnit všechno* […]*, v jedné chvíli přejít od tragického ke komickému.“*[13]

Nejznámější inscenace z období tzv. Divadla krutosti – *Marat/Sade* (1964) a *US* (1966) – mají zcela specificky vytvořený divadelní prostor. Divák těchto inscenací měl být podle Brooka atakovaný, zneklidněný, pobouřený.[14] Aktivování diváka probíhalo přes jeho šokování.

V inscenaci *Marat/Sade* sdíleli diváci společný prostor s herci, stali se „součástí hry“. Herci se na ně často obraceli a komunikovali s nimi jako s dalšími postavami příběhu. Hra je napsaná jako jakási série šoků, je bohatá na neustálé změny a neustálý pohyb významů. Brook všechen tento pohyb postavil na herecké akci. Prostor byl v této inscenaci nástrojem, jak probudit hercovu fantazii, neklást mu překážky a jak zrušit odstup, který vnucuje divákům i hercům kukátkově uspořádaný prostor. Základem pro něj bylo aktivovat jak herce, tak diváka. Divák se měl dostat do centra dění, měl se stát aktivní součástí inscenace. Herec měl zase možnost tvořit ve stejném prostoru s divákem a s vědomím jeho přítomnosti. Hrací plocha se měnila podle toho, jak s ní aktér pracoval. Ten mohl představovat např. postavu Marata, herce, který Marata hraje, a případně i

Obr. 2. *Marat/Sade*. Pohled z perspektivy diváka – hrací plochu a hlediště dělí vysoká mříž s jedinými (od začátku zamčenými) dveřmi. Herci se během inscenace pokouší skrz mříže dostat k divákovi, oslovují ho a na konci se jej pokoušejí i atakovat.

[13] Peter Brook v rozhovoru s Geoffreyem Reevesem. In SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie IV*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 386.

[14] *„V divadle jsou jen dvě silné akce: pobouření (disturbace) a potvrzení (afirmace)... Nemůžeme potvrzovat, není-li co potvrzovat.“* BABLET, Denis. Setkání s Peterem Brookem. *Světové divadlo* 1979, 9, s. 129–130.

herce, hrajícího herce, který hraje Marata. Prostor v inscenaci představuje lázně ústavu v Charentonu. Je ovšem koncipován tak, aby v něm bylo možné provádět rychlé a okamžité herecké střihy. V diváckém vnímání se tak mohla hrací plocha pomocí herecké akce bleskově změnit na blázinec Charenton, nebo na komoru v Maratově domě, nebo zůstat prázdným prostorem RSC, ve kterém soubor hraje Brookovu inscenaci Weissovy hry *Marat/Sade*.

To vše vznikalo během okamžiku pouze hereckými prostředky. Prostor s sebou nesl velikou dynamiku. Mohl být prázdný i zcela zaplněný během několika vteřin, byl zcela variabilní a zároveň nikdy nepřestal představovat konkrétní místo.

Diváci byli nuceni vzít na sebe roli – stát se diváky v Charentonu. Ačkoli tedy celá inscenace pracovala se silně antiiluzivními prostředky (jak v herecké práci, tak v té režijní) princip jevištního prostoru spočíval ve vyvolání „iluze“ toho, že my, diváci, jsme v blázinci v Charentonu a sledujeme hru napsanou markýzem de Sade.

Obr. 3. *Marat/ Sade*. Prázdná scéna; herci se zavřeli do van pod rohožemi – blesková a velmi efektivní proměna scény z muzikálového čísla na komorní intimní prostor.

Není to zdaleka naposledy, kdy bylo Brookovým záměrem takovou iluzi vyvolat. Např. v inscenaci *Ikové* (podle C. Turnbula, 1975) vytvářel Brook s herci iluzi toho, že sledujeme opravdový africký kmen, kterému hrozí vyhynutí. Tehdy ale inscenace sloužila sociologickým tématům, k pochopení stavu civilizace a nastavení kontrastu mezi životem kmene Iků a lidmi žijícími ve velkoměstech. Stejně tak inscenace *Marat/Sade* nebyla historickou rekonstrukcí, ale politickým gestem. Jak jsme již zmínili výše, Brookův cíl byl inscenací diváka pobouřit, znepokojovat:

> *„Marat/Sade inscenovaný v New Yorku pro stovky tisíc diváků byl typický případ divadla pobuřování. Masa diváků inkasovala veliký šok. Bylo zřejmé, že to bylo to, co jsme mohli v daném měřítku dělat: znepokojovat.“*[15]

Následující představení, *US* (1966), bylo spíše jakýmsi tříhodinovým happeningem na motivy vietnamské války než uceleným příběhem. Scénář si psali herci sami a jednalo se o politicky motivované a angažované gesto. Scéna byla poprvé zcela prázdná a herci byli oblečeni v džínách a tričkách, stáli ve svém běžném oblečení na prázdné scéně a komunikovali přímo s divákem. Tento princip vymyslela společně s Brookem jeho tehdejší spolupracovnice Sally Jacobsová:

> *„Sally je ta první osoba, která – ačkoli je skvělá scénografka a návrhářka kostýmů – používá, pokud je to správné, ´pracovní oblečení´. V US* […] *si vystačila s celou soupravou kostýmů v džínovém nádechu. Herci v pracovním oblečení tak byli na kostýmní zkoušce blíže Vietnamské realitě, subjektu hry. Zde jsme začali s prázdným jevištěm a s herci v pracovním oblečení a řekli jsme si, ‚Co je na tom špatného?‘“*[16]

Principem při tvorbě bylo nechat promluvit téma, nechat ho zaznít a nezatěžovat ho zbytečnými scénografickými prvky – ačkoli inscenace byla ve výsledku velmi divadelní, vše, co bylo použito, bylo použito čistě účelově. Prázdná scéna a pracovní oblečení měly opět dostat herce blíže divákovi, mělo se jednat o realitu divadla. Divák si měl být vědom, že **je** v divadle a že **komunikuje** s herci. Že vše, co se na jevišti děje, je reálné. Opět to byl způsob, jak diváka šokovat (viz slavná závěrečná scéna "upálení papírového motýla").

Jiným způsobem se fenoménu divadelního prostoru začal Brook věnovat, až když opustil soubor Divadla krutosti.

Jako jednu z prvních významných prací s divadelním prostorem zmiňme inscenaci Shakespearova *Snu noci svatojánského* (RSC, Stratford upon Avon, 1970). Brook se vrátil na kukátkové jeviště RSC a k Shakespearovi, ale byl bohatší o zkušenosti s experimentováním. Původně chtěl pokračovat způsobem, který nalezl v *US* – prázdnou scénou a herci v pracovním

[15] Tamtéž, s. 130.

[16] *„Sally is the first person – although she´s a brilliant designer of costumes and scenery - to use, if this is what´s right, ´working* clothes´. *In US* […] *she scrapped a whole set of costumes in favor of jeans. So that at the dress rehearsal, actors, in working clothes, were closer to the basic reality of Vietnam, the subject of the piece. Here, we did start with a bare stage, and actors in working clothes, and we said, ´What´s wrong with that?´“* CROYDEN, Margaret. *Conversations with Peter Brook*. London: Faber and Faber, 2003, s. 6.

oblečení. Tento způsob se ale neslučoval s podstatou *Snu noci svatojánské – „prázdná scéna s herci v kalhotách to nebyl dobrý začátek pro oslavu“*:[17]

> *„Nechtěli jsme velkou drsnou, neobydlenou, prázdnou poušť. Chtěli jsme malé místo. A chtěli jsme malé světlé místo. Tak jsme si udělali krabici.“*[18]

Obr. 4. *US* bylo jakýmsi happeningem, herci si vytvořili texty sami na téma vietnamské války, seděli na scéně v civilním oblečení a komunikovali přímo s diváky.

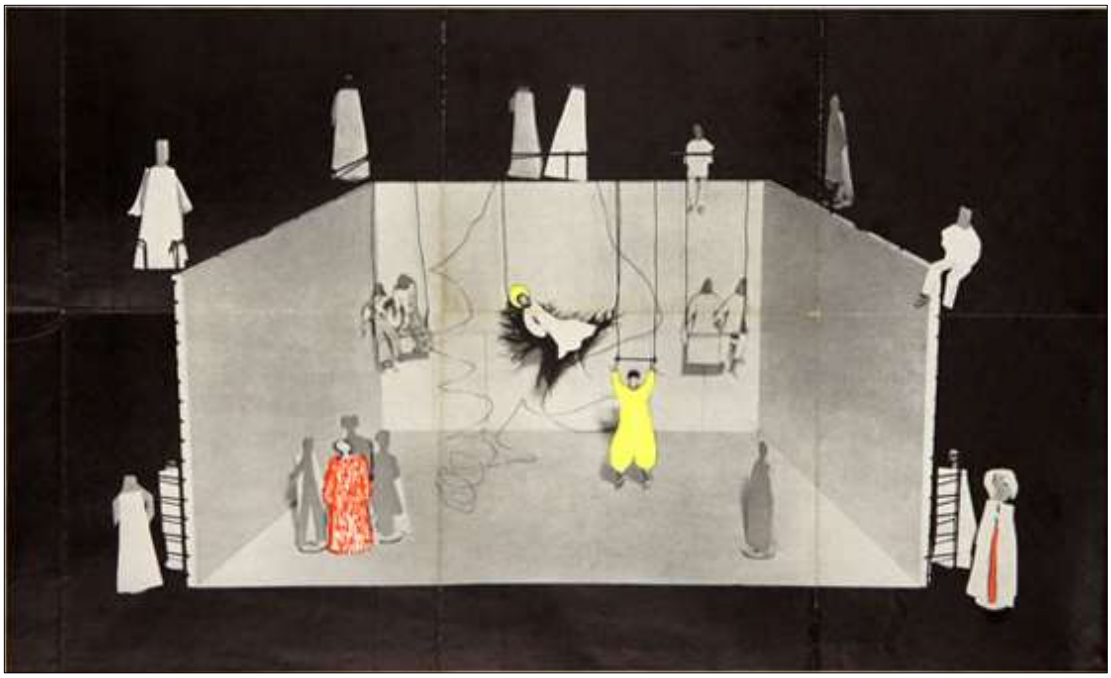
Výslednou scénografii tedy tvořila pouze prázdná bílá „krabice“ bez čtvrté stěny, jakési jeviště na jevišti. Bylo to poprvé, kdy Brook se svými spolupracovníky vytvořil prostor, který neměl nic primárně evokovat (jako v inscenaci *Marat/Sade*), ani být ničím konkrétním (*US,* příp. předchozí Brookovy práce na Shakespearových hrách). Zde Brook s výtvarnicí tvořili podle vlastních slov pouze na základě „pocitu“, jaký ze hry měli. Důležité bylo, že hra *Sen noci svatojánské* pro ně představovala něco jako neustálou oslavu – oslavu lásky a hravosti. Byla to hra, ve které se podle Brooka *„musí skákat, točit se, viset, létat“*:[19]

> *„Chtěli jsme v krabici určité vybavení. Nebyli jsme si jistí, jakým způsobem ho budeme používat, ale muselo tam být pro to, aby se na po něm dalo skákat a točit se. Tak se tam dostaly přístroje. Na zkouškách jsme použili milióny rekvizit, které jsme poté vyhodili, jednu po druhé, dokud jsme vše nezjednodušili na pár hůlek.“*[20]

[17] Tamtéž.
[18] *„We didn´t want that great stark, spare, empty desert. We wanted a small place. And we wanted a small luminous place. So we made a box.“* Tamtéž, s. 7.
[19] Tamtéž, s. 6.
[20] *„We wanted a certain facilities in the box. We were not certain how it was going to be used, but they had to be there*

Inscenace byla nakonec doslova plná artistických hereckých kousků. Oberon s Pukem na scénu sjížděli ze stropu na hrazdách a točili talíři na tyčkách. Titánie se spouštěla svrchu na hrazdě zahalena do velikých pavích per, herci chodili na chůdách, stočený ocelový drát představoval les, který měnil polohu společně s herci. Ti na scéně neustále běhali, skákali, dělali kotrmelce apod. Nic z toho, co se objevilo na jevišti, nebylo doslovné a celý prostor připomínal spíše cirkusovou manéž než divadlo jako takové. Nicméně inspiraci cirkusem Brook popírá:

> *„Nemělo to co dělat s cirkusem. Inscenace fungovala úplně jiným způsobem. Co jsem chtěl, vzešlo z odstranění nemožných alternativ. Máte hru, které obsahuje prvky magie a fantazie. Je o hraní. Je o iluzi. A je to hra plná radosti. Je to oslava pro herce, která má být hrána herci, a v jistém ohledu, je to oslava divadelního umění, hereckého umění.“*[21]



Obr. 5. *Sen noci svatojánské*. Návrh scény od Sally Jacobsové.

Úspěch inscenace pramenil právě z takto pojatého inscenačního klíče. Brook a Sally Jacobsová zde na scéně s pomocí herců zhmotnili emoci, pocit. Radostný pocit ze hry a z toho, že

for people to jump and spin. So the instruments came into it. We used a million props in rehearsal, which we threw out, one by one until we simplified it down to these few sticks.“ Tamtéž, s. 7.

[21] *„It has nothing to do with the circus. It worked quite the other way around. What I wanted to do came from the elimination of impossible alternatives. You have a play that contains elements of magic and fantasy. It´s about acting, it´s about illusion. And it is a joyous play. It is a celebration for actors, to be performed by actors, and, in one respect, it is a celebration of the arts of the theatre, of the performing arts.“* Tamtéž, s. 7–8.

divák se může této hry zúčastnit. Prostor sice pořád sloužil herci (a bude tomu tak u Brooka nadále), ale svým uspořádáním vlastně „režíroval“ inscenaci sám – takto nastavený prostor vymezoval škálu hereckých a inscenačních prostředků zcela jasně a přitom bohatě. Takovýto výklad S*nu noci svatojánské* totiž otvíral dveře právě do hravosti a fantazijnosti. Brook otevřel hercům dveře k tomu, aby si hráli, aby byli spontánní a kreativní, aby tato kreativita a radost ze hry byla pokud možno co nejméně omezována a to vše navíc v rámci inscenačního záměru, vycházejícího jak z intuice, tak z precizní analytické práce na Shakespearově textu.

Brook ve svých anglických inscenacích sice experimentoval s prostorem, ale vždy v místě, které bylo pro divadlo primárně určeno. I inscenace *Marat/Sade* se odehrávala v prostoru postaveném a určeném pro divadlo (i když speciálně upraveném pro tuto inscenaci). Jak jsme již zmínili, Brookova režijní metoda byla v té době založena především na nebývalé divadelní intuici a logické analýze textu a významů v něm skrytých. Jednalo se tedy spíše o inovativní a originální inscenační klíče, než o objevování nových možností divadelního prostoru.

To se ale mělo v následujících letech změnit. Pomineme-li hostující režie, které Brook po celý život přijímal v divadlech po celém světě, jeho vlastní experimentální práce se měla od jeho odchodu do Paříže až do vytvoření vlastního prostoru v Bouffes du Nord odehrávat v prostorech zcela nedivadelních.

Obr. 6. Scénografie *Snu noci svatojánské* v reálu na dobové fotografii.

1.2. Paříž

V roce 1968 byl Peter Brook pozván slavným hercem a režisérem Jean-Louis Barraultem do Paříže, aby zde vedl workshop s francouzskými herci. Když se vrátil do Londýna, vyzkoušel si poprvé práci s herci z jiné země na inscenaci Shakespearovy *Bouře* (RSC, 1968). V té době cítil, že v určitém způsobu práce dosáhl vrcholu, a že je nutné se posunout ve svém experimentování dál. Rozhodl se tedy založit v Paříži vlastní soubor složený z herců z celého světa. Posunul se od inscenátora šokujícího publikum v inscenátora pokoušejícího se spojit publikum a herce z celého světa do jednoho fungujícího, obecně srozumitelného, základního performativního tvaru. Takový byl směr Brookova hledání od roku 1970, kdy společně se svoji spolupracovnicí Micheline Rozanovou založil v Paříži soubor CIRT.[22]

Soubor byl financován ministerstvem kultury a dostal od něj jako prostor na zkoušení opuštěnou továrnu na gobelínové tapisérie. Tento prostor popisuje Margaret Croydenová ve svých

Obr. 7. *Orghast*. Začátek inscenace – herci cvičící polohy z jógy se objevili v ruinách Persepole oblečeni v džínách a potrhaných tričkách.

[22] CIRT – Centre International de Recherche Théâtrale (Mezinárodní centrum divadelního výzkumu). V roce 1974, po otevření Bouffes du Nord, se soubor přejmenoval na CICT – Centre International de Creations Theâtrales (Mezinárodní centrum divadelní tvorby). Změna názvu měla podle Davida Williamse upozornit na fakt, že divadlo se po tříletém experimentování usadilo v Bouffes du Nord a hodlá se zaměřit na pravidelnou tvorbu pro diváky. Viz WILLIAMS, David. *Peter Brook: A Theatrical Casebook*. London: A Methuen Dramabook, 1992, s. 241.

rozhovorech s Brookem jako *„ledovou zděnou kostku bez oken, sto metrů dlouhou a sto metrů širokou a zcela prázdnou.“*[23] V tomto prostoru začal Brook s pečlivě vybraným mezinárodním souborem provádět tělesné a hlasové experimenty.[24] Hlavní náplní práce bylo nalézání společné divadelní řeči s herci z celého světa a objevování možností komunikace za hranicemi slov.

Z tohoto směřování později vznikl první projekt skupiny, inscenace *Orghast* (1971) napsaná básníkem Tedem Hughesem v umělém jazyce, inscenovaná v přirozeném prostředí na skalách nad ruinami Persepole na shirázském festivalu v Iránu. Poprvé tak Brook využil k inscenování specifický prostor pod otevřeným nebem, kde už samotná cesta na místo a genius loci prostoru tvořeného samotnou přírodou, dodávali inscenaci nádech neopakovatelného a jedinečného zážitku.

Herci se objevili v polohách jógy a postupně rozehrávali celý prostor na skalách a v okolí zřícenin. Divácká pozornost se tak měnila podle toho, kde se zrovna kdo z aktérů nacházel. Herci v roztrhaných džínách v ruinách dávného města, mluvících nesrozumitelným jazykem – to vše vytvářelo prazvláštní kontrast a unikátní emocionální nádech, pomocí kterého se dařilo komunikovat s divákem až na mystické úrovni.[25]

Podobný postup využil poté Brook ještě několikrát. Největší úspěch s takto pojatým prostorem zaznamenal v roce 1985, kdy si nechal pronajmout opuštěný lom pro svoji osmihodinovou inscenaci indického národního eposu *Mahabharata.* Příroda, samotná cesta do lomu a noc strávená pod otevřeným nebem se staly součástí inscenace a diváckého vjemu. Bylo to něco, co nelze vytvořit „zvnějšku“. Byl to přirozený zážitek z reálného přírodního prostoru, který „dýchal autentickým životem“.

V roce 1972, po dvou letech intenzivních workshopů, se vydala 1. prosince skupina třiceti lidí (herci, technici a pomocný personál) s Peterem Brookem v čele z Francie do Afriky. Jednalo se o tříměsíční cestu podél řeky Niger zaměřenou na experimentální práci a výzkum. Brook a herci se zde dostali před diváky, kteří nikdy neviděli žádné divadlo (ve smyslu evropského, nebo amerického chápání divadla, zcela jistě mají vlastní muzikanty, nebo jiné performativní produkce) ani žádné kočovné herce. Brook se souborem chtěli zjistit, jestli lze navázat kontakt i s takovýmto divákem a pokud ano, tak za jakých okolností.[26]

[23] CROYDEN, M. Op. cit., s. 25.
[24] Jakým způsobem herce vybíral, jaké národnosti se nakonec v souboru sešli a jak probíhala počáteční komunikace, to by bylo tématem na samostatnou podkapitolu. Případné zájemce lze odkázat na Brookovu autobiografii *Nitky času*, nebo ve zhuštěné podobě na svoji diplomovou práci *Herec, režisér, prostor* (JAMU, 2010).
[25] CROYDEN, M. Op. cit., s. 48.
[26] V následujících odstavcích čerpám především z knihy HEILPERN, John. *Conference of the Birds*. New York: Routledge, 1999.

Herecké improvizace zde začínaly ze zcela nulového bodu. Herci dorazili do vesnice na tržiště. Rozložili na zem čtvercový koberec a hned se kolem nich vytvořil hlouček diváků. Vznikla okamžitá koncentrovaná divácká pozornost. Herci neměli prakticky žádné rekvizity, jen to, co měli na sobě. Hráli pro diváky, kteří nerozuměli jejich jazyku a mnozí z nich nikdy žádné divadlo neviděli. Podmínky byly vždy nečekané a herci museli být připraveni na všechno.

Improvizace vždy začínala z nějakého prvotního impulsu. Až z něho vznikalo na místě téma, které se mnohdy rozvinulo v příběh. Jedním takovým impulsem například bylo, že si jeden z herců (Andreas Katsulas), unavený po dlouhé chůzi, sundal velké těžké zaprášené boty, které měl na sobě cestou pouští a položil je doprostřed na koberec. Chvíli na ně všichni hleděli a poté postupně chodil jeden herec za druhým a improvizoval s botami krátké fragmentární etudy. Základem všech vzniklých improvizací byla variace na jednoduché téma: původně byl koberec prázdný a teď na něm byl konkrétní předmět. Položení bot na koberec nebylo předem připravené. Šlo o skutečnost neočekávanou jak od diváků, tak od herců. Boty zprostředkovaly kontakt s diváky. Herci se ho museli pokusit udržet. Čelili okamžité a absolutní divácké pozornosti. Učili se vycítit, kdy už přestává být příběh zajímavý, kdy je téma vyčerpáno, kdy jednání nemá vývoj, apod. Okamžitě věděli, kdy se něco daří a kdy nedaří. Když totiž diváky nezajímali, tak prostě diváci odešli.

Obr. 8. Carpet show v Africe. Katsuhiro Oida improvizuje s botou.

Jakmile se rozložil koberec, vzniklo svého druhu **divadlo**. Pro diváky bylo přirozené seskupit se okolo koberce do kruhu, ne do rovných řad. Kruh je v Africe totiž přirozeným tvarem pro účast na kterékoli události. Jak dosvědčuje Brookův herec, Sotigui Kouyaté z Mali:

„V Africe slouží kruh pro všechno – každý obřad od narození, křest a svatbu po pohřby, oslavy a setkání. Na našich setkáních a cvičeních jsme se s Peterem vždy ocitli v tomto kruhu. V té nejvíce přirozené podobě v jaké se mohou lidé setkávat, komunikovat a rozjímat.“[27]

Diváci se zde instinktivně snažili přiblížit k herci co nejblíže, být s ním v jednom prostoru, zároveň ale respektovali fakt, že koberec je hercův prostor, do kterého se nevchází, dokud vás do něj herec nepozve. Okamžitě přijali pravidla hry a bavili se jimi. Tato pravidla byla pro ně přirozená. Kontakt vznikl automaticky, jakmile se kolemjdoucí divák zastavil u koberce, aby se podíval. Hercovou prací bylo „pouze“ udržet jeho pozornost dostatečně dlouho. Kolem koberce se tak kolikrát sešla pozoruhodná skupina lidí od malých dětí po velmi staré lidi.

Důležitým faktem je, že diváci se nacházeli ve svém přirozeném prostředí. Oni tu byli doma a hosty byli v této situaci herci se svým kobercem. Ti si mohli dělat prakticky vše, co chtěli – na koberci se mohlo dít cokoli, byla to přirozená hranice, dělící jejich svět a svět diváků. Jak herci, tak diváci se nacházeli v prostředí, ve kterém se cítili dobře. Často se stávalo, že někdo z diváků vstoupil v rámci improvizace na koberec. Komunikace probíhala na zcela přirozené úrovni. Jazyk nebyl důležitý, k porozumění jej nepotřebovali ani herci ani diváci. Kontakt byl navázán okamžitě. Kdo se chtěl zúčastnit, zúčastnil se. Nebylo nutné cokoliv komukoliv vysvětlovat:

Obr. 9. Improvizace v Africe; dětský divák s hercem CIRTu.

[27] *„In Africa, the circle serves for everything – every ceremony from birth, baptism and marriage to funerals, festivities and meetings. We find this circle all the time with Peter, for meeting and exercises. In the most natural form in which human can meet, communicate and contemplate."* TODD, Andrew – LECAT, Jean-Guy. *Open circle: The Theater Environment of Peter Brook*. New York: PALGRAVE MACMILAN, 2003, s. 237.

„V Africe byl fakt, že podivná skupina cizinců z celého světa zcela poprvé přišla do vesnice a přála si zde hrát, něčím, co lze vysvětlit náčelníkovi vesnice, za pomoci překladatele, velmi málo slovy. Neřekl bych, že se jedná o herce, protože většinou takové slovo v překladu neexistuje. Řekl bych, ‚Je to skupina tanečníků a zpěváků a akrobatů z mnoha částí světa, kteří cestují Afrikou a pokoušejí se objevit, jaké jsou základy bezprostředního vzájemného porozumění.' A to bylo jediné vysvětlení, které bylo potřeba. Přišlo jim to velmi jasné, velmi uspokojující, a my byli velmi potěšeni. Potom začala práce."[28]

Africká zkušenost byla důležitým zlomem při zkoumání reakcí publika. Ale nejen ta africká, neboť v následujících letech podnikl Brook se souborem několik dalších „poznávacích" cest po světě. V roce 1973 strávili několik měsíců cestováním po USA, při přípravě inscenace *Mahabharaty* podnikl Brook několik cest po Indii, nejprve se scenáristou Jean-Claude Carriérem a poté s hereckým souborem. O všech těchto cestách se ve svých pamětech vyjádřil takto:

„Zaneslo nás to do Íránu, Afriky, mezi Chicanos v Kalifornii, k americkým Indiánům i do jednoho brooklynského parku. Jeli jsme všude tam, kde nebylo nic, na co bychom se mohli spoléhat, žádná jistota, žádný výchozí bod. Tak jsme byli schopni prozkoumat nekonečné množství faktorů, které představení pomáhají, nebo jež mu kladou překážky. Naučili jsme se chápat rozdíly mezi velkým a malým obecenstvem, význam vzdáleností, uspořádání sedadel, znát, co funguje víc uvnitř a co jenom získá, hrajeme-li to venku; jak se promění zážitek, je-li herec umístěn výše než divák a naopak, učili jsme se o částech těla, o tom, jaké místo náleží hudbě, o váze slova, slabiky, pohybu ruky, či nohy - o všem, z čeho naše práce dál žila, když jsme se o několik let později nevyhnutelně vrátili k divadlu, vstupenkám a platícím divákům."[29]

[28] *„In Africa, the fact that for the very first time a strange group of foreigners from all over the world went into a village and wished to play was something that I would explain to the chief of the village through an interpreter in a very few words. I wouldn´t say these were actors, because usually that word doesn´t exist in translation. I´d say, ´This is a group of dancers, and singers, and acrobats from many parts of the world, who are going through Africa, trying to discover what basis there is to understand one another directly.´ And that was all the explanation that was needed. They found that very clear, very satisfying, and we were very pleased. Then the work began."* CROYDEN, M. Op. cit., s. 48.
[29] BROOK, P. *Nitky času*. Op. cit., s. 170.

Najít po návratu do Paříže takové divadlo, které by vyhovovalo Brookovým požadavkům a jeho souboru nebylo vůbec jednoduché. Brook byl totiž nabitý zkušenostmi a poznáním a nespokojil by se s jakýmkoli "obyčejným" divadelním prostorem. Potřeboval něco vyjímečného, něco, kde by mohl všechny svoje poznatky uplatnit.

2. Théâtre Des Bouffes du Nord

2.1. Stručná historie[30]

Pařížské divadlo Bouffes du Nord se nachází hned u zastávky metra číslo 2, La Chapelle ve čtvrti Gare du Nord. Což je čtyři zastávky od dopravního uzlu metra na zastávce Place de Clichy. Divadlo tedy nesídlí přímo v centru Paříže, ale ani nijak výrazněji na okraji. Prakticky ihned poté, jakmile člověk vystoupí z metra, uvidí na křižovatce naproti sobě budovu s lakonickým nápisem na dřevěné desce: Théâtre. V okolí divadla nejsou žádné veliké poutače, ani reklamy. Vedle velikých dřevěných dveří je jen jedna malá deska s plakátem a časem uvedení nejbližšího představení. Budova Bouffes du Nord je proto snadno přehlédnutelná a působí nenápadným a skromným dojmem.

Divadlo bylo postaveno v roce 1876 architektem Louis-Marie Emile Leménilem. Stavba probíhala na už existujících základech. Budova měla totiž původně sloužit jako vojenská kasárna, ale návrhy byly krátce po začátku stavby zamítnuty. Objednávka na divadlo pocházela od tehdejšího mecenáše umění M. Julese Chereta. Prostor měl fungovat jako místo pro konání operet a koncertů tehdejší populární hudby. Už ale první představení, revue jménem *Ta-Da-Da* (1876) bylo tak špatně přijato, že Cheret odstoupil z postu ředitele.

Do roku 1885 vystřídalo divadlo několik ředitelů, nikdo z nich však dlouho nevydržel a divadlo strádalo nedostatkem diváků. Příčinou mohla být nevýhodná poloha divadla, protože La Chapelle je od centra a jiných divadel poměrně vzdálené a pro kulturní smetánku a divadelní patrony byl přístup tehdy jistě obtížnější. Místní diváci zase nebyli na divadlo zvyklí. La Chapelle byla chudá čtvrť a diváci se chtěli především bavit. V roce 1885 bylo divadlo poprvé zavřeno poté, co tehdejší ředitel ukradl hercům všechny peníze a zmizel neznámo kam.

[30] V této kapitole čerpáme především z eseje Davida Williamse *The C.I.C.T. And The Bouffes du Nord: 'A Place marked by Life´* zařazené v sborníku *Peter Brook: A Theatrical Casebook*. Dále také z internetové stránky <http://www.bouffesdunord.com/> a z Brookových memoárů *Nitky času*.

Krátce na to, v tom samém roce, se divadlo s novým ředitelem opět otevřelo a zcela změnilo repertoár. Místo revue a hudebních show se hrála opulentní klasická melodramata, během kterých měli diváci v sále dovoleno jíst, pít či se jakkoli vyjadřovat. V letech 1893 a 1894 režíroval v Bouffes du Nord několik inscenací (mj. Ibsenova dramata *Rosmersholm* a *Nepřítel lidu* – oboje 1893) slavný francouzský režisér, člen Kartelu, Lugné-Poe. V roce 1904 bylo divadlo elektrifikováno a přejmenováno na Théâtre Molière. Tehdejší ředitel doufal, že tím zvýší prestiž divadla. Od roku

Obr. 10. Hlavní vchod do divadla Bouffes du Nord v současnosti.

1914 do roku 1917 bylo divadlo (stejně jako všechna divadla v Paříži během 1. světové války) zavřeno. V roce 1917 bylo znovuotevřeno jako hudební sál pro koncerty tehdy známých interpretů populární hudby. V roce 1923 v něm byl znovuobnoven herecký soubor. Skládal se z neznámých nebo neúspěšných herců, hrály se málo známé nebo neúspěšné hry a cena lístků byla velmi nízká. Stejně jako návštěvnost. Malá divadla v té době začala ustupovat rozvoji filmu. Od roku 1932 bylo divadlo oficiálně bez souboru a bylo pouze příležitostně používáno různými zpěváky pro jejich vystoupení, i těch však postupně ubývalo. V roce 1950 přestal prostor být používán a v roce 1952 musel být po požáru kvůli špatnému technickému stavu uzavřen.

Do roku 1974 budova chátrala, přišla o střechu a stala se místem pro vagabundy a pro přespání bezdomovců. V tomto stavu ji v roce 1974 našel Peter Brook a Michelin Rozanová. Brook

se svým souborem zrovna ukončil období tříletého cestování po světě a cítil touhu všechny experimenty a výsledky zkoumání zúročit ve vlastním divadelním sále. Nehledal jakýkoliv prostor, protože po dlouhé době strávené na cestách už měl zkušenosti s tím, co je to dobrý a co špatný divadelní prostor a co všechno takový dobrý prostor obnáší. Věděl, že pro divadlo, jaké chce tvořit, se nesmí jednat o klasický divadelní sál, ale ani zcela o nedivadelní místo. Měl jasnou představu o tom, jakou atmosféru by měl tento „prostor pro setkávání herců a diváků z různých kultur" mít. Potřeboval najít něco, čím by nahradil otevřená prostranství, na kterých prováděl svoje experimenty, a která uváženě volil pro své inscenace. Potřeboval takový prostor, který bude stejně jedinečný a bude podobně dýchat životem, jako například ruiny Persepole.

Obr. 11. Historický pohled na divadlo Bouffes du Nord. Pravděpodobně po roce 1904, nad dveřmi lze vidět nápis Théâtre Molière.

Jednoho dne ho Micheline Rozanová upozornila na zapomenuté divadlo za Gare du Nord:

„Skočili jsme do auta, ale když jsme přijeli na místo, kde mělo být divadlo, nebylo tam nic, jen kavárna, nějaký obchod a fasáda typického pařížského činžáku z devatenáctého století s mnoha okny. Všimli jsme si ale uvolněného bednění zakrývajícího díru ve zdi. Odsunuli jsme je stranou, prolezli prašným tunelem, a

když jsme se pak narovnali, uviděli jsme zpustošené, ohořelé, opršelé, poďobané a přece vznešené, lidské zářivě červené a úžasné divadlo – Bouffes du Nord."[31]

Prostor byl v dezolátním stavu. Měl děravou střechu, zem byla pokrytá sutinami a plná hořících barelů, okolo kterých přespávali bezdomovci. Od Francouzského ministerstva kultury (pod vedením Michela Guye) dostali Brook s Rozanovou na rekonstrukci okolo milionu franků (přibližně čtyři miliony korun). S touto finanční pomocí provedli během tří měsíců pouze ty nejzákladnější opravy. Zrestaurovali životu nebezpečný strop, vyhnali bezdomovce, vytrhali forbínu a parter, aby diváci a herci byli na stejné úrovni, ale zchátralost prostoru zanechali záměrně téměř netknutou:

"Staré divadlo je často krásné, ale představení se musí odehrávat v hranicích staromódního prostoru. Nové divadlo může být dynamické a přesto zůstat chladné a bezduché. V Bouffes du Nord člověka udeří jeho vznešené proporce, ale zároveň je tato kvalita kažena čímsi, co se dá nazvat elementární estetikou místa. Pokud bychom divadlo perfektně obnovili, ztratila by jeho architektura cosi ze své síly a stala by se z ní nevýhoda." [32]

Společně s rekonstrukcí probíhaly přípravy první inscenace, jejíž premiéra měla být zároveň slavnostním otevřením nového divadla. Povolení ke vstupu veřejnosti do prostoru dostal Brook od města pouhý den před premiérou. Dne 15. října 1974 bylo divadlo Bouffes du Nord znovuotevřeno inscenací Shakespearova *Timona Athénského* v adaptaci Jean-Claude Carriéra a režii Petera Brooka. Diváci se lepili na čerstvě nalakovaná stará dřevěná sedadla a potlesk byl tak silný, že se ze stropu odlouply velké kusy sádrové výzdoby a minuly hlavy diváků jen o chloupek.[33] Brook nechal strop oškrábat. Během několika prvních představení byly zdi divadla šedé, žluté a černé. Během zkoušení francouzské verze *Mahabharaty* (1985) nechal Brook natřít zdi a portály červeně a po *Mahabharatě* nechal Brook zdi přetřít pro představení *Bouře* (1990) zeleně. Poté, když byly zdi oškrábány na základní bílou barvu, se Brook se scénografkou Chloe Obolenskou pro představení

[31] BROOK, P. *Pohyblivý bod*. Op. cit., s. 159.
[32] *„An old theatre is often beautiful but productions have to take place within the confines of old-fashioned spaces. A new theatre may be dynamic yet remain cold and soulless. At the Bouffes du Nord you are struck by its noble proportions but at the same time this quality is spoilt somewhat by the basic aspect of the venue's aesthetics. If we restored the theatre perfectly the architecture would lose some of its strength and that would become a disadvantage."* BROOK, Peter. A Venue rich in History. *Théâtre Des Bouffes du Nord* [online], nedat. [cit. 21. dubna 2013]. Dostupné na internetu: <http://www.bouffesdunord.com/en/about-us>.
[33] BROOK, P. *Nitky času*. Op. cit.

Impressions de Pelléas (1992)[34] vrátil k tmavě červené barvě z *Mahabharaty*, která na zdech zůstala dodnes.

Brook s Rozanovou chtěli vytvořit jednoduché, otevřené a vstřícné divadlo. Sedadla nebyla číslovaná a vstupenky byly za nejnižší možnou cenu – čtvrtinu až polovinu vstupného komerčních divadel. O Velikonocích nebo o Vánocích hráli zadarmo pro lidi ze sousedství. Chtěli tak přilákat do divadla co nejširší vrstvu diváků. Finanční podporu si zajistili od nového ministra kultury a dotací francouzské vlády.

Brook v něm dělal své herecké dílny, hrála se představení pro děti, pořádaly koncerty a herci často vycházeli se svými improvizacemi do ulic. Z Bouffes du Nord se tak nestalo repertoárové divadlo, ale zůstalo experimentálním centrem. Přesně takovým, jaké hodlali Brook s Rozanovou založit. Brook byl opět ve středu svého souboru. Nebyl jen jejich režisérem či kolegou, ale až jakousi otcovskou figurou. V roce 2008, po 34 letech v čele Bouffes du Nord, Brook ohlásil, že pomalu předá vedení do rukou Oliviera Mantei, bývalého šéfa pařížského souboru Opéra-Comique. Jeho zástupcem byl jmenován manažer Olivier Poubelle.

V Bouffes du Nord režíruje Brook dodnes. Naposledy již zmíněnou Mozartovu *Kouzenou flétnu*. Jinak je prostor poskytován i jiným režisérům, jak zkušeným, tak i mladým a začínajícím. Do prostoru se vrátila i hudební produkce. Velmi často je na programu koncert nebo recitál. Stálý herecký soubor divadlo nemá. Herci jsou najímáni na jednotlivé projekty. To ale není ve Francii nic zvláštního, v Evropě se jedná o značně rozšířený model. Ovšem větší popularitu, než jakou divadlo Bouffes du Nord zažívá od roku 1974 do dneška, za celou svoji více než stoletou existenci nezažil.

2.2. Specifika prostoru

Zmiňuji celou tuto historii, protože je podle mého názoru důležitá k pochopení oné zvláštní atmosféry, jakou prostor divadlo Bouffes du Nord disponuje. Celý jeho složitý život, neustálé změny vedení i programů, se do zdí divadla podepsaly. Prostor doslova dýchá stoletou divadelní zkušeností.

Když jsem jej v roce 2012 navštívil, připadal jsem si po vstoupení do prostoru jako v malém chrámu. Nebyl to pouze chladný divadelní prostor. Deset metrů vysoký strop zakončený prosklenou kopulí, holé oprýskané zdi, nabarvené tmavě červenou barvou, struktura oprýskaných zdí – to vše sebou neslo život a ojedinělou atmosféru.

Divák, který přijde do tohoto divadla, zažívá pocit něčeho jedinečného ještě dříve, než představení začne. Prostor sám od sebe „hraje“.

[34] Brookova variace na operu Clauda Debussyho *Pelleas a Melisanda*.

Součástí úspěchu Brookových inscenací je bezpochyby fakt, že možnosti, které divadlo Bouffes du Nord zcela přirozeně nabízí, využívá a nesnaží se je zakrýt.

Obr. 12. Vysoký strop Bouffes du Nord. Kopule vytváří atmosféru a podporuje akustické vlastnosti prostoru.

Na půlkruhové forbíně se odehrály inscenace takových děl, jako Shakespearův *Timon Athénský* (1974), *Hamlet* (2000), *Mahabharata* (1985). Sám Brook se o Bouffes du Nord vyjadřuje ve svých memoárech *Nitky času* takto:

> *„Byl to prostor intimní, takže diváci měli dojem, že žijí stejný život jako herci; byl to prostor –chameleón, protože umožňoval, aby se v něm představivost svobodně toulala. Mohl se stát pouličním nárožím pro představení drsná anebo svatyní pro ceremoniály. Byl to vnitřní a vnější prostor najednou. Jeho půdorys, jak jsme mezitím zjistili, se velmi podobal půdorysu alžbětinského divadla Růže a jeho intimita nesnášela žádné podehrávání; od herců vyžadovala energii, která by naplnila dvůr, ale musela být doplněna přirozeností, s jakou se hraje v malém prostoru."*[35]

Autenticita prostoru v Brookových inscenacích určuje autenticitu hereckého projevu. Každá inscenační lež nebo herecká nepravda se zde okamžitě projeví. Herec i režisér se musí nechat tímto prostorem vést. Jsem si vědom, že tato tvrzení zní možná trochu pateticky a že podobná pravidla

[35] BROOK, Peter. *Nitky času*. Op. cit., s. 186.

platí stejně tak v kterémkoli jiném divadelním sále. Rozdíl vidím ale právě v tom, že prostor Bouffes du Nord je regulérní součástí každé Brookovy inscenace, není pouze pasivním místem pro představení, ale aktivním spoluúčastníkem a působící složkou inscenace.

Prostor Bouffes du Nord není pouze divadelním prostorem. Je to místo, kde jsem pocítil plynutí času, okamžiku, kterým je společné setkání s herci a vyprávění příběhu. Čas si na prostoru vybral svoji daň a zároveň jej učinil jedinečným. Opulentní výpravná stránka inscenace by podle mého názoru všechny jeho jedinečné vlastnosti devalvovala a pravdivost okamžiku by se oslabila.[36]

A to je jedním z hlavních důvodů toho, proč jsou Brookovy inscenace v tomto prostoru tak jedinečné a proč například *Kouzelná flétna* nutně musela ztratit na jevišti hudební scény MDB podstatnou část svého kouzla a proč působila na mnoho diváků až nemístně stroze a chudě.

Obr. 13. Bouffes du Nord, pohled do hlediště.

Divák Brookových inscenací v Bouffes du Nord není a nemůže být pasivním pozorovatelem, musí se stát participantem představení, jeho součástí. Musí **chtít** vnímat, musí **chtít** sledovat a musí se **chtít** nechat unést. To je míněno onou diváckou aktivitou – spoluvytváření představení. Brookovo divadlo nemůže divák pasivně přijímat, jinak dojde zákonitě k nepochopení. Je až s podivem, jakou roli v tomto diváckém **napojení se**, hraje právě prostor.

Bouffes du Nord působí jako malé studiové divadlo. Při bližším pohledu má ovšem parametry divadla velkého. Kapacita sálu je cca 500 míst. Na první pohled bychom ale řekli, že se do hlediště nemůže vejít více než 300 osob. Celý prostor působí komorním, až **domácím** dojmem. Ve foyer nejsou žádné výstavy plakátů a fotek ze slavných představení. Zdi jsou oprýskané jak v sále, tak v zákulisí, divadlo se nechlubí svojí minulostí a nedává na odiv svoji popularitu. Ačkoliv je zde

[36] Ačkoli v současné době je Bouffes du Nord technicky vybaveno natolik, že je v něm možno vytvořit (je-li to přání režiséra) i velikou jevištní show.

profesionálně vybavený světelný park a bohaté technické zázemí (včetně hydraulického propadla v zadní části jeviště), na první pohled působí Bouffes du Nord jako malé chudé undergroundové divadlo. Při bližším pohledu je ale technické vybavení sálu nadstandartní.

Místa v hledišti jsou uspořádána do půlkruhu na šesti řadách čalouněných lavic v přízemí a na sedačkách ve třech galeriích nad sebou. Nikdo z diváků tak není od herců příliš vzdálen. Půlkruhový průměr pomáhá k tomu, že diváci na stranách jsou od herce stejně daleko jako diváci uprostřed řady a nikdo tak není automaticky vyčleněn ze společného prostoru. Chybí také forbína a herci jsou tak divákům v prvních řadách doslova na dosah ruky. Jak poznamenává David Williams:

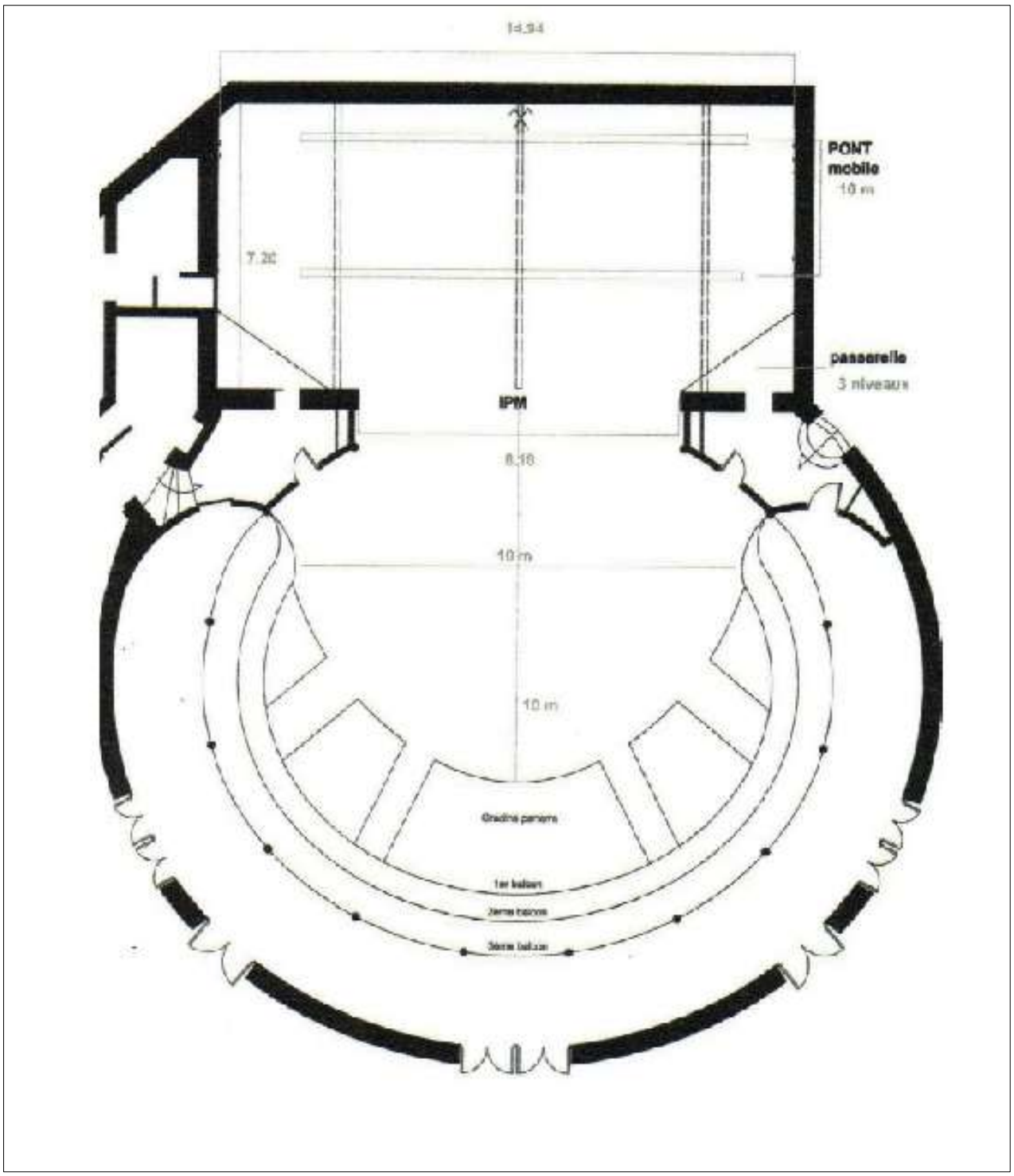
> *„Lavice a tři balkony ve tvaru koňských podkov* […] *poskytují divadlu koncentraci a přímý kontakt s diváky, jaký skupina zažila na koberci mezi africkými vesničany.“*[37]

Za portálovými okny (které jsou od sebe v rozmezí cca 8 metrů) je druhá část hracího prostoru. Ten je obdélníkového tvaru a jeho větší část je skrytá za portálovými okny a často slouží pro živou kapelu, příchody postav nebo jako prohloubení prostoru. Hloubka od portálů k zadní zdi je dalších 7,5 metru, šířka zadního prostoru přibližně 15 metrů. V hracím prostoru nepoužívá Brook žádné černé horizonty. Červené oprýskané staré zdi sálu nechává odkryté. Celý sál je na černé dřevěné podlaze. Mezi portály je vysoká kamenná klenba. Nástupy herců jsou ze zadních dveří do zadního prostoru, nebo z prvních dveří v portálech, případně uličkami mezi diváky.

Půlkruhové kamenné portálové okno a tři kamenné oblouky na portálové stěně, dopomáhají prostoru k výjimečným akustickým vlastnostem. Zadní část jeviště funguje jako veliký rezonátor. Holé zdi odrážejí zvuk dopředu do diváků a v prostorech za portálovými okny rezonuje i ten nejmenší zvuk. Proto v těchto prostorech bývá umístěna živá hudba. Zvuk je zde dostatečně silný, ale nepřehlušuje herce. Půlkruhová kamenná klenba a tři malé klenby nad ní nesou zvuk do sálu a navzdory vysokému stropu se hlasy herců nijak netříští. Je možné zde stát či sedět kdekoliv, ale i tak je vše zřetelně slyšet.

Podobných akustických vlastností se v kukátkově uspořádaném prostoru dosahuje velmi těžko. Čtvercový, případně obdélníkový tvar klasicky pojatého jeviště buď drží zvuk uvnitř, na jevišti, nebo jej tříští v sále a hojně používané černé sametové horizonty zvuk pouze pohlcují.

[37] *„The full horseshoe shape of the benches* […] *and of the three balconies above gives the theatre the concentration and relationship of direct contact with the spectators that the group had experienced on the carpet within the circle of Africans villagers.“* WILLIAMS, D. Op. cit., s. 242.



Obr. 14. Půdorys divadla Bouffes du Nord.

Na prostoru divadla Bouffes du Nord je znát, že byl stavěn v době, kdy ještě umělé ozvučení sálu neexistovalo a zvukové kvality pro něj byly zásadní, protože primárně měl sloužit pro hudební produkce. Sál tak ani dnes nepotřebuje žádné umělé ozvučení, je totiž přirozeně **ozvučen svojí architekturou**.

Tím, že prostoru ponechal jeho jedinečnou zchátralost, získal Brook mnohé. Zkušenosti z cest dokázal vyvážit v tomto prostoru do jedinečné kombinace zchátralosti, elegance i technických

kvalit. Brook z něj vytvořil (nebo v něm našel) ekvivalent k prostorům, které vytvářel na svých cestách. Řada jeho inscenací používá podobné prostředky, jaké jeho soubor „objevil“ na cestě po Africe. Princip koberce jako hlavní hrací plochy se stal součástí téměř každé Brookovy inscenace v Bouffes du Nord.

Obr. 15. Bouffes du Nord, vlevo přední pohled na jeviště z první řady hlediště, vpravo pohled od zadní stěny jeviště do hlediště.

Prostor s sebou nese nároky na sdělnost, jednoduchost a pravdivost. Tento způsob inscenování je ovšem otevřený prakticky všem divadelním textům. Brookovská dramaturgie v Bouffes du Nord je díky tomu velmi bohatá. Brook zde za celou dobu svého působení inscenoval jak klasiky typu Shakespeara (*Timon Athénský,* 1974; *Něco za něco,* 1978; *Bouře*, 1990; *Hamlet,* 2000), Čechova (*Višňový sad*, 1981) nebo Jarryho (*Ubu aux Bouffes*, 1977), tak i méně známé autory, především z Asie a Afriky: Farid ud-Din Attar (*Konference ptáků*, 1979), Daniel Canodoce Themba (*Kostým*, 1999), Amadou Hampâté Bâ (*Tierno Bokar*, 2004) či Athol Fugard (*Sizwe Banzi je mrtev*, 2007). Zároveň zde našel vhodný prostor pro autorské inscenace, často inspirované literaturou, např. *Mahabharata* (francouzská verze v Bouffes du Nord, 1985), *Muž který…* (podle Olivera Sackse, 1993 a 1997), *Je suis un phénoméne* (podle Alexandra Luria, 1998) aj.

Prostor Bouffes du Nord se ničemu nevzpouzí. V tom sice není jediný, podobných variabilních prostorů by se ve světě našla celá řada, avšak přirozená elegance, variabilita a atmosféra z nich Bouffes du Nord svým způsobem vyčleňují. Brook zde našel něco, čím nahradil otevřený prostor africké pouště, opuštěného lomu nebo skal nad Persepolí.

V inscenaci *Mahabharaty* přenesené do prostor divadla Bouffes du Nord si Brook vytvořil jakousi napodobeninu samotného vnitřku lomu – hrací prostor pokryl hlínou a nechal v ní postavit i louže a říčku s můstkem. Skály nahradili Brook s výtvarnicí Chloe Obolenskou odhalenou zdí na horizontu. Nechali do ní zasadit železná bradla, aby po nich mohli herci lézt stejně jako po skalách. Tmavě červené zdi splývaly s barvou navezené zeminy. Do oprýskaného špinavého a starého Bouffes du Nord jistě zapadlo takového pojetí scénografie přirozeněji, než by tomu bylo v klasickém kukátkově uspořádaném divadelním sále.

Nešlo o vytvoření iluze lomu. Šlo o přenesení inscenace do jiného prostoru, který bude sám o sobě mít podobný genius loci. Scénografický prvek inscenace vycházel z koncepce a ze smyslu celé inscenace. V ní dominovaly tři základní prvky – země, voda a oheň. Z těchto základních elementů (srozumitelných všude na světě) vytvořili Brook s výtvarnicí nový svět, nový „vesmír“, který obývají postavy *Mahabharaty* a kterého se diváci stávají součástí. Oproti například výše zmíněnému *Snu noci svatojánské* (kde prostorové uspořádání také vycházelo z režijní koncepce), nesnaží se zde Brook zakrýt nebo změnit prostor, ve kterém se představení odehrává, ale naopak z něho vychází. Bouffes du Nord se stává přirozenou součástí výpravy, stejně jako jím byl opuštěný lom v Avignonu, kde měla inscenace premiéru.[38]

Obr. 16. *Mahabharata* v divadle Bouffes du Nord (1985).

[38] První (francouzská) verze *Mahabharaty* měla premiéru v opuštěném lomu na festivalu v Avignonu 7. července 1985, poté následovalo turné po Evropě (Itálie, Německo, Řecko a Španělsko) a po zbytek sezony se inscenace hrála v Bouffes du Nord. Druhá (anglická) verze s trochu odlišným obsazením měla premiéru v srpnu roku 1987 v Curychu a následovalo turné po světě (Los Angeles, New York, Perth a Adelaide v Austrálii, Kodaň, Glasgow a Tokio). A konečně třetí verze, která měla oproti oběma předchozím verzím také pozměněné obsazení, byla verze filmová, která měla premiéru v roce 1989.

Vytvořit takový svébytný divadelní „vesmír“, jaký měla tato inscenace, by v klasickém divadelním prostoru bylo obtížné a představení by pravděpodobně nepůsobilo tak přirozeným dojmem – moderní zdi a foyer, případně forbína a hlediště, by se takovému pojetí totiž vzpouzely. Stejně, jako tomu zákonitě musí být u drtivé většiny inscenací vytvořených na prostor divadla Bouffes du Nord. Je to mimo jiné i důkaz jedinečnosti tohoto prostoru a jeho nepřenositelnosti, a potažmo také možná příčina nejednoznačné divácké recepce představení *Kouzelné flétny* v Městském divadle Brno, jež bylo zmiňováno v úvodu tohoto textu.

Velkou roli při vzniku tohoto prostoru hrál čas a náhoda. Náhoda ve smyslu toho, že byl vůbec objeven a že čekal tak dlouho na to, aby **byl objeven**. Náhodná ovšem není zcela jasná koncepční práce, kterou na něm Peter Brook se svým souborem odvedli a v rámci které z něj vytvořili ojedinělé místo, které můžeme pro jeho komplexnost nazvat „novým divadelním vesmírem“. Což samo o sobě není dnes nic výjimečného a podobné prostory jsou v současném divadelním světě poměrně běžnou záležitostí. Důležité ale je uvědomit si kontext doby vzniku divadla Bouffes du Nord. Tehdy se jednalo o něco nového a neotřelého. Bouffes du Nord bylo v tomto ohledu zcela jedinečné a inspirativní. Jeho jedinečnost výstižně popsal už výše zmíněný David Willams:

> *„Je to především místo poznamenané životem, na rozdíl od moderních divadel, u kterých Brook věří, že jsou postavena podle předem vytvořených vědeckých schémat a ne podle požadavků životnosti divadelní události. Pocity z něj jsou silně protichůdné, protože působí, jako by stálo v neurčitém středu mezi renovací a demolicí.* […] *Hrací plochu* […] *tvoří veliký prázdný prostor* […] *prosycený obrovským potenciálem pro tvorbu. Jako neurčitému, neutrálnímu a otevřenému prostoru je mu vlastní svoboda a nekonečná proměnlivost neomezeného alžbětinského jeviště.“*[39]

Závěr

Odpovědět na otázku, jaký byl přínos Petera Brooka v oblasti zkoumání divadelního prostoru, není vůbec jednoduché. Je nutné si uvědomit, že objevy v této oblasti jsou spíše jakýmsi vedlejším produktem jeho hlavní výzkumné práce. Brookovo zkoumání prostoru zůstane vždy ve stínu jeho

[39] *„It’s above all a place marked by life, unlike modern theatres which Brook believes are constructed according to scientific preconceptions and schema, and not according to the demands of the life of the theatre event. Impressions are strangely contradictory, for it appears to be at an indetermine mid-point between renovation and demolition.* […] *The playing area* […] *forms an immense empty space* […] *impregnated with heightened potential for creation. Non-specific, neutral, and open, it possesses the freedom and infinite transformability of the non-localized Elizabethan stage.“* WILLIAMS, D. Op. cit., s. 241–242.

hlavní experimentální práce, tj. propojování herců a diváků různých kultur a hledání základního společného divadelního (a v širším smyslu i dorozumívacího) jazyka.

Ve vývoji Brookovy práce lze sledovat několik základních směrů, kterých se jako režisér při tvorbě prostoru držel.

1) **Iluze.** Jeho první inscenace v RSC byly postavené v silně iluzivním stylu. Byly známé především díky propracovaným scénografických instalacím. Herec tehdy sloužil prostoru a vše sloužilo režijní vizi. Jako příklad uveďme třeba inscenace Shakespearových her *Romeo a Julie* (RSC, Stratford nad Avonou, 1947), *Titus Andronicus* (RSC, Stratford nad Avonou, 1955) a *Hamlet* (Phoenix Theatre, Londýn, 1955) či *Bouře* (RSC, Stratford nad Avonou, 1957).

2) **Deziluze.** Působení v Divadle krutosti. Název tohoto stupně jsem si nazval pouze orientačně a nejedná se o žádný terminus technicus. Znamená cosi jako „vystřízlivění z iluze". Dříve byl Brook velmi zručným a vynalézavým inscenátorem klasických her, který byl známý především pro své umění vybudovat velkolepé jevištní iluze. V Divadle krutosti začal plně využívat sílu metafory a „divadelnosti". Po odchodu z Anglie zavrhl klasické divadelní prostory a vydal se do prostředí, která byla přirozená divákům. Zcela zavrhl jevištní iluzi a smyslem jeho práce se naopak stalo „zachytit moment pravdy".[40]

3) **Pravda.** Po založení Mezinárodního centra pro výzkum divadla v Paříži Brook nejprve zcela zavrhl uměle vytvořené divadelní prostory. Několik prvních inscenací hrál soubor pod otevřeným nebem, pořádal mnoho workshopů a poznávacích výjezdů po světě (Afrika, USA, Indie), kde vždy hrál v prostorech přirozených pro příslušné publikum. Iluzivní divadlo již zcela vědomě opustil jako něco, co je nedostatečné, pokud má jeho divadlo komunikovat. Nahradil iluzi společně prožitou realitou, pravdou.

Výsledky svých poznání aplikoval na tvorbu v Bouffes du Nord, ze kterého si dal za cíl vytvořit přirozené místo pro setkávání lidí z odlišných kultur. Místo, které leží mezi národnostmi, mezi náboženstvími, místo, které dokazuje plynutí času, místo, „které umožňuje jakoukoli událost".[41]

Ať už ale byl Brookův přístup k otázce divadelního prostoru jakýkoliv, vždy při tvorbě vycházel ze **smyslu inscenace**, z **inscenačního záměru** a z jeho **významu**. Neoddělval formu od obsahu, protože:

[40] BROOK, Peter. *Open Door (Thoughts on Acting and Theatre).* New York: Random House, 2005, s. 104.
[41] Viz Peter Brook v rozhovoru s Geoffreyem Reevesem. In SCHERHAUFER, P. Op. cit., s. 386.

> *„Je to starý, starý spor o formě a obsahu, ale ty jsou neoddělitelné. Oddělitelné je to, o co se zajímáte. Pokud se budete zajímat pouze o formu, poté můžete samozřejmě snadno upadnout do zájmu o formu samu pro sebe a estetiku samu pro sebe.* […] *Na druhé straně poznáte, že bez formy nemůžete nést žádný obsah a že ztuhlá forma je bariéra, přes kterou nemůže žádný obsah projít..."*[42]

Brookův přínos je v tomto ohledu neoddiskutovatelný. Především ve své závěrečné fázi v divadle Bouffes du Nord. Jeho architektura, uspořádání prostoru a atmosféra jsou inspirující, dovoluji si tvrdit, pro každého vnímavého diváka, který je navštíví. Inspiraci přiznává například režisérka Deborah Warnerová:[43]

> *„Bouffes otevřelo dveře celým generacím. Otisklo svoji identitu do nás do všech. Dalo nám svobodu.* […] *Ukázal nám* [Peter Brook], *že člověk režíruje prostor stejně, jako režíruje lidi v něm. Příchod diváků do divadla, je úplně stejně důležitý, jako první příchod Hedy Gablerové na scénu.“*[44]

Prostor inspiruje i svou architekturou. Například v Tokiu postavil architekt Tadashi Saito divadelní prostor Setagaya Theatre. Ten je už na první pohled jasně inspirovaný architekturou divadla v Bouffes du Nord. Na obrázku lze vidět velmi podobná portálová okna s bočními nástupy herců a půlkruhovým proscéniem.

I hlediště je uspořádáno podobným způsobem. Sám architekt přiznává, že ho toto pařížské divadlo velmi zasáhlo a že se rozhodl ho zrekonstruovat, ovšem pouze formálně. Jeho záměr nebyl rekonstruovat ducha Bouffes du Nord. To by totiž ani nebylo z principu možné, přinejmenším proto, že Saito stavěl zcela nový prostor.[45] Atmosféra Bouffes du Nord je naopak založena právě na faktu, že působí jako staré sešlé divadlo. Saito tak nepřímo potvrdil jedinečnost Bouffes du Nord. Mimo jiné totiž dokázal, že přenést atmosféru oprýskaných a věkem poznamenaných zdí Bouffes du Nord je zcela nemožné. Je to něco, co nelze znovu uměle vytvořit. A to je možná další ze specifik

[42] *„It´s an old, old argument, that of form and content, but they´re inseparable. What is separable is where your interest lies. If you let your interest by entirely on form, then, of course, you can easily get trapped in becoming interested on form for its own sake, and aesthetics for their own sake.* […] *On the other hand, you recognize, that without form no content can ever be carried, and that a frozen form is a barrier through which no content can pass...“* CROYDEN, M. Op. cit., s. 106.

[43] Britská divadelní a operní režisérka. Narozena 1959. Známá pro své inscenace Shakespearových her v RSC. Držitelka dvou Laurence Olivier award za nejlepší režii (*Titus Andronicus*, 1988; *Hedda Gabler*, 1992).

[44] *„The Bouffes opened the door for a whole generation. It stampet its identity on all of us. It gave us freedom.* [...] *He has shown us that one is directing space just as one is directing people. The audience´s entrance into the theatre is every bit as important as Hedda Gabler´s first entrance onstage.”* TODD, A. – LECAT, J.-G. Op. cit., s. 237.

[45] Tamtéž, s. 234.

Brookova myšlení o prostoru a potažmo o divadle jako takovém – vše musí na divadle **být**, ve smyslu **existovat**, přirozeně a pravdivě, jakákoli lež do divadla nepatří.

Obr. 17. Setagaya Theatre, Tokyo. Sám architekt přiznává inspiraci divadelním prostorem v Bouffes du Nord. Toto divadlo není jediné podobného druhu a je zde uváděno, jako jeden příklad za všechny.

Brookovo divadlo znamená setkávání lidí v prostoru, který je pro ně všechny přirozeným. Je to něco, co už tu kdysi dávno bylo, ale na co se zapomnělo. Brook se po důkladném prozkoumání, zcela vědomě vzdává všeho, co bylo na poli divadelního prostoru objeveno, aby začal od nuly a mohl znovu objevovat. Z nasbíraných zkušeností si vytvořil vlastní koncepci prostoru teoreticky společného a přirozeného pro každého herce i diváka na světě. Tuto koncepci se pokusil naplnit v nalezeném rozbořeném divadle z konce 19. století. Proč se rozhodl zrovna pro tento prostor? Odpověď možná nalezneme v citátu již zmíněné režisérky Deborah Warnerové, který by nám mohl posloužit i jako jakési závěrečné memento:

> *„Myslím, že v tuto chvíli je chyba, že architekti navrhují divadla. Mám pocit, že se všichni brzy nahrneme zpět do těch starých prostorů, které jsme před deseti lety zavrhli. Možná najdeme způsob, jak oživit to, co nyní pokládáme za ten nejbanálnější mrtvý prostor. V každém případě, jak ukázala Peterova práce, prostor pro divadlo musí být citlivý, živý a různorodý, aby pro nás mohl být užitečný. Je velmi těžké takový prostor navrhnout. Bohužel je ale velmi lehké navrhovat mrtvé prostory, které zabíjejí kreativní možnosti.“*[46]

[46] *„I just think at the moment it´s a mistake for architects to design theatres. I have a feeling we´re all about to rush*

Použité prameny

Literatura

- Bablet, Denis. *Setkání s Peterem Brookem*. In: *Světové divadlo* 1979, 9.
- Brook, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1989. Překlad Jan Hančil.
- Brook, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988. Překlad Alois Bejblík.
- Brook, Peter. *Nitky času*. Praha: Divadelní ústav, 2004. Překlad Jitka Sloupová.
- Brook, Peter. *Open Door (Thoughts on Acting and Theatre).* New York: Random House, 2005.
- Croyden, Margaret. *Conversations with Peter Brook*. London: Faber and Faber, 2003.
- Heilpern, John. *Conference of the Birds*. New York: Routledge, 1999.
- Hunt, Albert – Reeves, Geoffrey. *Peter Brook (directors in perspective)*. Cambridge University Pres, 1995.
- Kott, Jan. *Shakespearovské črty*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Překlad Zdeněk Urbánek.
- Kustow, Michael. *Peter Brook, a Biography*. Bloomsbury, 2005.
- O´Connor, Garry. *The Mahabharata: Peter Brook´s Epic in the Making*. San Francisco: Mercury House, 1989.
- Pilátová, Jana. *Hnízdo Grotowského*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009.
- Scherhaufer, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie IV*, Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- Todd, Andrew – Lecat, Jean-Guy. *Open circle: The Theater Environment of Peter Brook*. New York: PALGRAVE MACMILAN, 2003.
- Tynan, Kenneth. *Režisér jako Mizantrop.* In: *Světové divadlo* 1979, 9.
- Williams, David. *Peter Brook: A Theatrical Casebook.* London: A Methuen Dramabook, 1992.

Filmové záznamy

- *Brook par Brook*. Režie Simon Brook. ARTE France/DÉRIVES/RTFB/DUM DUM FILMS/AGAT FILMS & Cie, 2001.
- *Marat/Sade*. Režie Peter Brook. United Artists, 1966.

Internetové odkazy

- http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Brno-Pariz-prosta-a-ritualne-komorni-Magicka-fletna~23~rijen~2011/
- http://www.divadelni-noviny.cz/hra-na-kouzelnou-fletnu
- http://www.rozrazilonline.cz/clanky/691-Divadelni-svet-2011-Den-sedmy-Magicka-fletna
- http://www.bouffesdunord.com/en/about-us
- http://www.mdb.cz/technicke-informace-52/

Fotografie

1. W. A. Mozart: *Kouzelná flétna* (*Une Flûte Enchantée*, Les Bouffes du Nord, 2011), foto z produkce v Bouffes du Nord.
2. P. Weiss: *Marat/Sade* (1964, RST, Aldwych Theatre, Londres and New York), foto z filmového

back into the old spaces, the one we´ve all rejected for ten years. Perhaps we´re going to find a way to revivify what we now think to be the most banal, dead spaces. In any case, as Peter´s work has shown, space for theatre has to be responsive, alive and varied in order for it to be useful for us. It´s very difficult to design such a space. Unfortunately, however, it´s very easy to design deadly spaces which kill creative possibilities." Tamtéž, s. 239.

záznamu, United Artists (1967).

3. P. Weiss: *Marat/Sade* (1964, RST, Aldwych Theatre, Londres and New York), foto z filmového záznamu, United Artists (1967).

4. *US* (1966, RST, Aldwych Theatre, Londres).

5. W. Shakespeare: *A Midsummer Night´s Dream* (1970, Stratford upon Avon).

6. W. Shakespeare: *A Midsummer Night´s Dream* (1970, Stratford upon Avon).

7. T. Hughes: *Orghast* (1971, Festival v Shirazu; Persepolis, Irán).

8. Une expérience théatrale en Afrique, in *Brook Par Brook* (režie Simon Brook, ARTE France/DÉRIVES/RTFB/DUM DUM FILMS/AGAT FILMS & Cie – 2001).

9. Une expérience théatrale en Afrique, in *Brook Par Brook* (režie Simon Brook, ARTE France/DÉRIVES/RTFB/DUM DUM FILMS/AGAT FILMS & Cie – 2001).

10. Théâtre Des Bouffes du Nord, www.bouffesdunord.com

11. Théâtre Des Bouffes du Nord, www.bouffesdunord.com

12. Théâtre Des Bouffes du Nord, www.bouffesdunord.com

13. Théâtre Des Bouffes du Nord, www.bouffesdunord.com

14. Théâtre Des Bouffes du Nord, www.bouffesdunord.com/en/practical-information/technical-information

15. Théâtre Des Bouffes du Nord, www.bouffesdunord.com

16. *Mahabharata*, www.guardian.co.uk/stage/2008/dec/24/peter-brook-bouffes-nord-theatre

17. Setagaya Theatre, http://setagaya-pt.jp/en/information/pb/

• • •