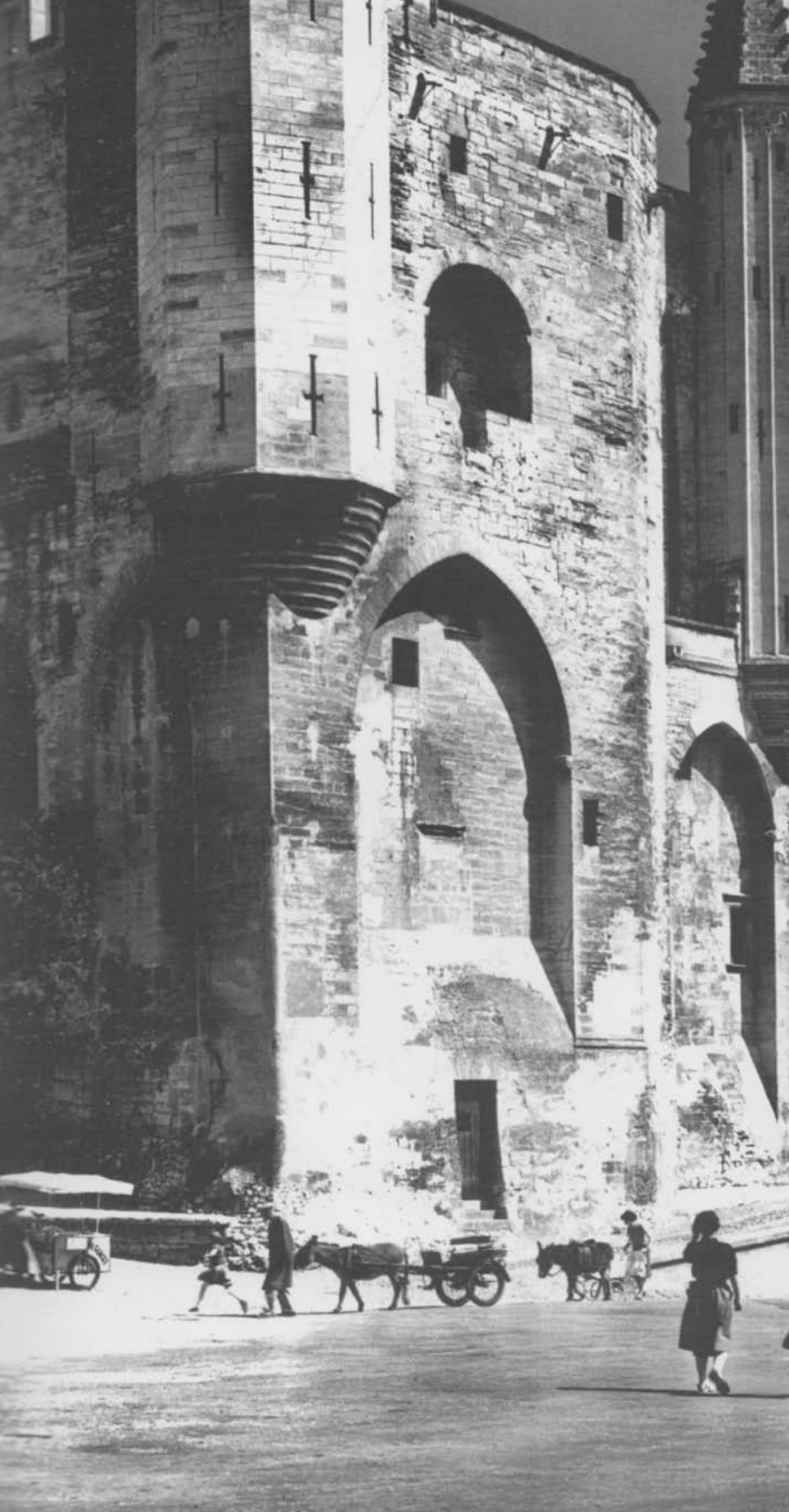


DAVID PIZINGER

Paradise NOW
aneb revoluce v umění,
Paříži a Avignonu

Rubato / Singolare



Avignon, dějiště divadelních revolucí





*Tato kniha se těší podpoře
Nadace Český literární fond.*

Editace Jaroslav Tvrdoň
Odpovědný redaktor Petr Janus
Obálka, grafická úprava a sazba Jaroslav Tvrdoň
V Praze roku 2022 vydalo nakladatelství RUBATO
Výtiskla TISKÁRNA PROTISK, s. r. o.
První vydání

© Rubato, 2022

© David Pizinger, 2022

ISBN 978-80-87705-89-6
www.rubato.cz

Kačnovi.

Revoluce v umění

*Roku 2005 se sešli u jednoho stolu tři muži: Jean-Pierre Han, prezident svazu kritiků (Syndicat professionnel de la critique de théâtre, de musique et de 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.**

Schůzce tří mužů u stolu předcházela skandál v Avignonu, který byl některými účastníky označován za revoluci v umění, jinými za 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, které přináší čerstvý vítr a mění tvář současné scénické tvorby na velkých scénách. Jedním z cílů této dramaturgie bylo uvést současnou avantgardu do velkých divadelních domů prostřednictvím festivalu 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 è 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 Fabra pařížské Musée du Louvre, pro které vlámský umělec vytvoří velký výstavní projekt nazvaný *L'Ange de la métamorphose*. Fabre umístí

* 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.

v Louvru 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 stylizuje a takto uchopí i dramaturgii Avignonského festivalu, který se roku 2005 otevře dekadentní sexualitě, zániku a autoreferenční (narcistní) umělecké sebestylizaci v nejrůznějších podobách. K této hostině upíří 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 diskuse promlouvají média, v novinách a časopisech vyjde bezmála 1 500 článků, které se věnují festivalu, a události v Avignonu sleduje i 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 nových trendech. 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*.^{*} Debray odsoudí banalitu festivalu, hloupost postmoderní masky umělce a marketingovou vyprázdněnost pojmu revoluce v umění. Zrod postmoderního umění

^{*} Régis Debray. *Sur le pont d'Avignon*. Paris: Flammarion, 2005.

spojí s nástupem rafinovaného konzumu a v další útlé knize nazvané *Mai 68: Une contre-révolution réussie** 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 roku 1968. Základní trajektorie je vyznačena a není z ní úniku. Postmoderní divadlo ve Francii voní kouřem hořících popelnic v pařížských ulicích.

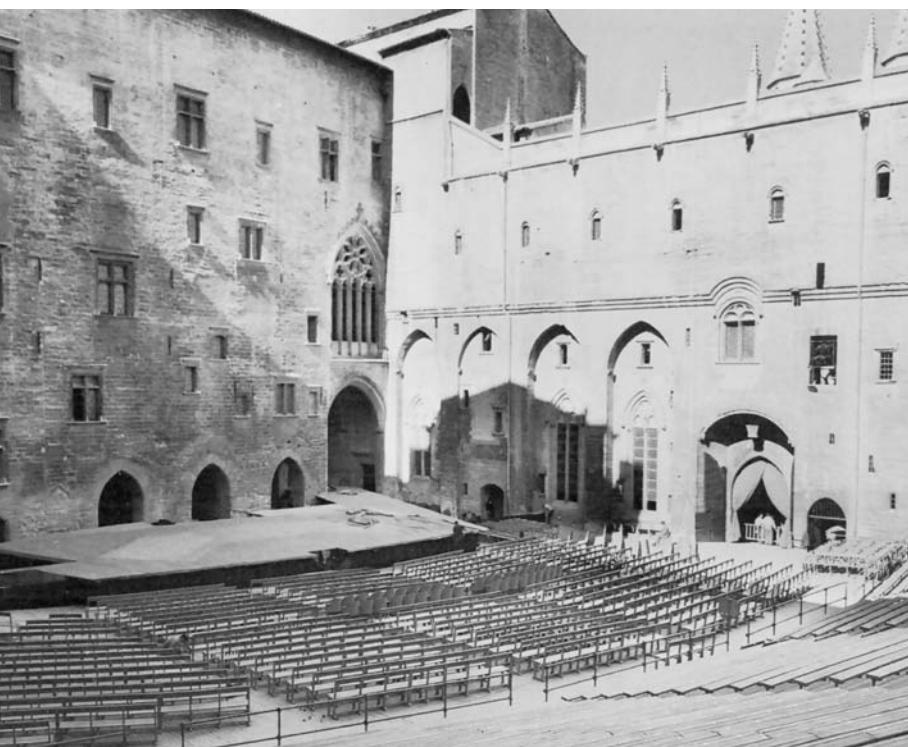
Debrayova kniha spustí lavinu debat a diskusí. Záhy vychází další kniha, kterou pod názvem *Le Cas Avignon*** připraví k vydání Georges Banu a Bruno Tackels. Jeden drobný příspěvek v knize byl původně otištěný v časopisu Charlie Hebdo. Karikaturista Philippe Val napíše, že „naše stará země nemiluje děti, sní o tom, že je šoupane 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, a protože je ještě dítě, přeskakuje mu při tom hlas. A jako dítě se také projevuje svou genialitou, blábolním, vykládáním nesmyslů a podléháním iluzím.“*** Tento popis lze uplatnit i na téma této knihy.

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

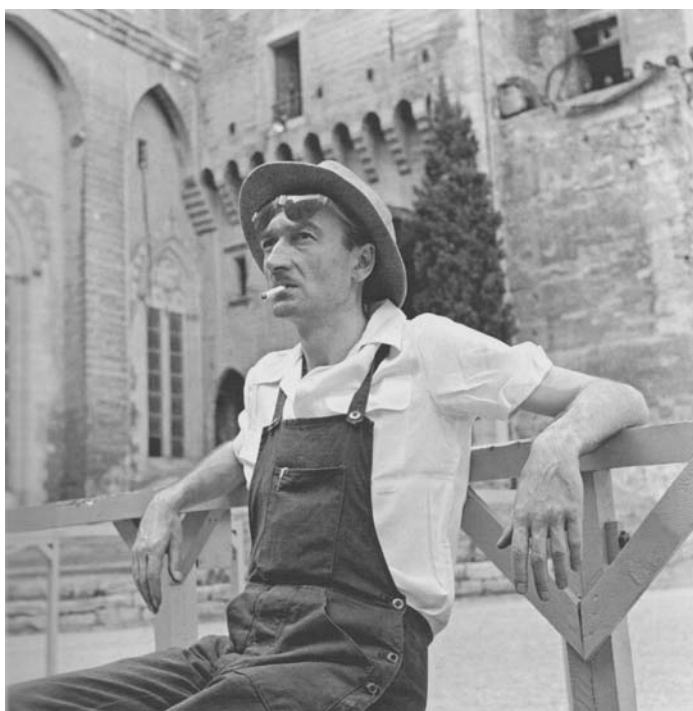
** Georges Banu – Bruno Tackels (edd.). *Le cas Avignon 2005*. Barcelona: Éditions l'Entretemps, 2005.

*** Ibid, s. 127.





Dvorana Papežského paláce, Avignon 1954



Jean Vilar při zkoušení Lorenzaccia, Avignon 1952

Lidové divadlo Jeana Vilara

Avignonský festival 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 – stává se politickým tématem. Poté, co se nové téma opakovaně vysloví na scéně, poté, co se určitá témata začlení do mainstreamu, mění umělecká tvorba společenské

paradigma. Ale ve chvíli, kdy je společenské a umělecké paradigma změněno, 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 tedy i to, co nemusí být.

OSLAVA PRÁCE A ZROD AVIGNONSKÉHO FESTIVALU

Historie Avignonského festivalu 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 Papežském paláci (Palais des Papes), z čehož vyplývalo, že by se divadlo mělo hrát na jeho rozlehlém dvoře. Vilar se vypravil do Avignonu se scénografem Léonem Gischiou, aby si palác se dvorem prohlédli. První dojem nebyl dobrý.

*„Když sem poprvé vstoupíme, je dvůr beztvary... ne kvůli zdem, ale kvůli slunci. Hrát divadlo tu technicky není možné. A prostor je nešťastný také tím, že je zde tolik cítit historie. Historie je tu příliš přítomná.“**

Jean Vilar si s Léonem Gischiou lehli na zem mezi kameny a vyčkávali, co se bude dít.

*„Dlouho jsme tak leželi a nakonec... nás ten palác... ten... dvůr přijal.“***

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*

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

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



*Setkání diváků s Jeanem Vilarem
v avignonských sadech, 1954*

kolena“.* Budovatelský zápal prvních ročníků festivalu byl spojený s euforií konce války, s obnovením svobody a života. 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, Germaine Montero či Béatrix Dussane – vedle v té době téměř neznámých hereček jako Jeanne Moreau či Maríá Casares. Vilarovi velcí herci pracovali jako elektrikáři, stavěči dekorací, tvůrci kostýmů a scénografie a v jakémsi horečnatém spěchu dělali všechno, co se zrovna dělat dalo. Styl *práce na divadle* odpovídal politickému smýšlení Jeana Vilara, který chtěl, aby jeho divadlo fungovalo jako výrobní podnik, ve kterém si všichni mají *být rovni v práci*. V roce 1951 získal Vilar ke spolupráci herce Gérarda Philipa, který do Vilarova divadla TNP přivedl masy lidových diváků a udělal z mýtu *velkého umění pro lid* skutečnost.

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 za něj byl odpovědný starosta, a v roce 1968 měl být 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 a obrátili svou pozornost k boji proti fašismu a k obecně humanistickým tématům.** Ostatně umělecká avantgarda ve Francii bývá spojována s levicovým politickým názorem tradičně.

Klíčovou postavou festivalu byl komunista Paul Puaux, učitel a bývalý odbojář, který od roku 1966 zastupoval Jeana Vilara a po jeho smrti

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

** 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. 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.“

v roce 1971 převzal řízení festivalu. Další klíčovou postavou začátků festivalu byl dr. Pons, starosta Avignonu, odbojář a komunista, který chtěl mít z festivalu atrakci pro „lepší turisty“. Myslel při tom na město Orange, kde v antickém amfiteátru od 19. století probíhaly operní festivaly pod širým nebem. A festival by zřejmě nevznikl bez podpory pravicových gaullistů, na něž zapůsobil charisma Andrého Malrauxe, 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 a tisíce lidí po válce zemřely v důsledků různých vyřizování účtů.

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, a proto byla základem jeho režie práce s hercem.

V postavách, které vytvářel nebo ukazoval na scéně nebylo „*nic naturalistického, 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.** Ticho na scéně je prosté, vyjadřuje odpor k hlučným hereckým manýrám sólistů z Comédie-Française, stejně jako nechut k umělému dekoru. Živé tělo herce bylo vrženo 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 Papežského paláce mělo mít ceremoniální, liturgický účinek, který prohlubovalo jednoduché,

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

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

efektní svícení, rozehrávající tance stínů na kameni, a vlající praporec ve dvoraně gotického paláce.*

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 Molièrova *Lakomce* (*L'avare*, 1952).**

S odstupem času a zpoza zrcadla černobílého záznamu vyniká práce s prostorem a způsob jeho pojednání hereckou akcí. Scénický prostor ve Vilarově režii je kompaktní, sevřený a členitý, plný segmentů, schodů, dveří a praktikáblů, které umožňovaly rozehrávat mizanscènu 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, které vyjevují pravdu postav. Pravda vykukuje zpoza slov prostřednictvím neadekvátních tělesných projevů, gest a mimoděčných jednání.

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

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



*Zanie Campan, Jean Vilar a Christiane Minazzoli
při kostýmní zkoušce Dona Juana, Avignon 1953*

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. Současně zůstává *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 donucení, 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 *Ruye Blase* 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 skutečностям.“* Po uvedení *Ruye Blase* řekl Philipe Vilarovi, že s ním už nic dalšího dělat nebude.

Vztah mezi velkým hercem a režisérem, který byl také herec, nebyl jednoduchý. Philipe Vilara nejdřív odmítl, pak viděl jeho režie a nabídku přijal. Byl to však Gérard Philipe, kdo rozhodoval, že bude hrát u Vilara, a ne naopak. Jean Vilar musel skousnout ponížení, když kvůli provozu předával svoji postavu Richarda II. Philipovi. V denících Vilar popisuje pocity obdivu spojené s pocitem zmaru a potupy. Philipe uměl celý text od první zkoušky a s sebou přinesl i vlastní výklad, který byl dost odlišný od Vilarova. Philipe na scénu přivádí postavu, která jako by se v ničem nepodobala Vilarově obrazu „*trpícího krále*“ („roi des

* Jean Vilar. *Mémento: du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*. Armand Delcampé (ed.), Paris: Gallimard, 1981, s. 72.



Gérard Philipe v roli Prince Homburského, Avignon 1951



María Casares a Jean Vilar v představení Macbeth, Avignon 1954

douleurs“); „*tam, kde se nyní směje, nechával jsem se strhnout bolestí*“,* píše Jean Vilar do svého deníku.

Gérard Philipe měl krásný silný hlas, skvělý cit pro pohyb a vnímavost prostoru.** Těmito schopnostmi skvěle zapadal do Vilarovy představy hraní pro velké publikum na otevřených scénách pod širým nebem. Philipe dovedl svou přítomností a hlasem naplnit prostor dvora Papežského paláce se 2 000 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, „*keré bylo plně ve službě myšlenky – a myšlenka byla obrazem řádu světa*“, a domnívá 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, jejichž kontradikčnost má k senzitivitě naší generace blíže než díla mnohem současnější*“.***) Tato představa krásně rezonuje s prostorem dvora Papežského paláce, do něhož promítá svoji vizi divadla.

V roce 1954 uvedlo TNP premiéru Molièrovy hry *Lékařem proti své vůli* (*Médecin malgré lui*) 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, poznamenaná 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*“. Sganarel 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

* Jean Vilar. *Memento*, s. 53–54.

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

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

komiální 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.*“*

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 potřeby své doby. Úspěch a rodící se popularita Avignonského festivalu uchvátily Jeanne Laurent (1902–1989), bývalou odbojářku 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. A byla to Jeanne Laurent, která roku 1951 nabídla 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 zbourán 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 1 500 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 Suresnes (dnes Divadlo Gérarda

* Jean Vilar. *Mémoire*, s. 68.

OBSAH

Revoluce v umění	9
Lidové divadlo Jeana Vilara	15
Experimenty se svobodným divadlem	43
Antigone pro Avignon	68 77
Program pro Avignonský festival v roce 1968	101
Inscenace Paradise NOW	125
Cesta do Ameriky	169
Cesta ke Stromu života?	177
Popis pramenů	181
Prameny	187