

Od spontánního divadla k psychodramatu Jakoba Levy Morena

Cesta z Vídně do Beacon Hill a zase zpátky

Brigitte Marschall (Překlad Tomáš Kubart)

[host]

Následující text rakouské divadelní vědkyně Brigitte Marschall vyšel roku 2006 v berlínském divadelně-vědném časopise *Thalia Germanica*, v jeho pátém čísle „Svět dělá divadlo“ Německé divadlo v cizině od 17.–20. století. Způsoby fungování a stanovené cíle („Welt macht Theater“ Deutsches Theater im Ausland vom 17.–20. Jahrhundert. Funktionsweisen und Zielsetzungen).

Šašek symbolizuje *Schwellengängera*¹, člověka pohybujícího se mezi dvěma světy, mezi realitou a hrou, jenž putuje dějinami jako skrytý prorok. V mnoha kulturách se vládce obklopoval tělesně, a mnohdy také duševně poznamenanými muži, ale ne vždy tak činil pouze pro své vlastní pobavení. Tito muži pro něj často představovali také rádce a důvěrníky. Existence dvorního šaška byla závislá na králově přízni. Blázen a král si tak vzájemně vyhovovali. Bláznova hra odhaluje životní pravdy. Jeho vzezření symbolizuje hravý aspekt lidské existence. Pozice vyvrhele jej vytlačila na okraj společnosti, stigmatizovala jej a zároveň mu umožnila přístup do vyšších úrovní vědomí. Snadno porušuje systém zavedených pořádků své doby. Minulost, přítomnost a budoucnost splývají v pohledu jeho vnitřního zraku, jímž diváky konfrontuje s jejich slabostmi a nedostatky a ptá se po podstatě věcí. Existence blázna tak není pouze groteskním divadlem, nýbrž výrazem utopické naděje a touhy člověka po svobodném myšlení a bytí (*Dasein*) v nivalizovaném a mechanizovaném světě, jehož soupeřem a kritikem chce blázen být. I obraz lidských dějin se tak stává spíše divadlem než hloupou literární či divadelní metaforou, činohrou života mezi bytím a zdáním. Jedině na této hranici mezi hrou a vážností je na kratičký moment zastaven vzrušující vztah fikce a skutečnosti. Překročení této hranice otevírá nový rozměr možnostem jednání a časoprostorových okolností.

Uprostřed tohoto *theatrum mundi* stojí Jakob Levy Moreno, jenž sám sebe povýšil na královského blázna. Šaška a krále vnímal jako ústřední motivy svého divadelního konceptu, svých básní i programových spisů. Blázen a král překračují svůj metaforický

1 *Schwellengänger* je německý pojem používaný pro označení osobností, které se pohybují ve dvou odlišných světech a zprostředkovávají tak mezi nimi komunikaci. V oblasti literatury bývají tímto pojmem někdy označováni překladatelé. Podle docenta Wolfganga Spitzbardta je synonymem pojem „Grenzgänger“, čemuž odpovídá francouzskému slovu „Frontalier“, tedy „hraničář“.

obsah a v Morenově pojetí se proměňují v reálnou osobu. Moreno s těmito rolemi pracoval, identifikoval se s jejich funkcemi. Jako režisér² a představitel sebe sama zosobňoval blázna, jenž byl později korunován zakladatelem sociometrie a psychodramatu. Na svou roli blázna však nikdy nezapomněl a v mnoha ohledech tak sám sebe vnímal jako člověka, jenž překračuje hranici mezi národnostmi a realitou, náboženstvími a kulturami, tedy lidskými institucemi, které se všechny střetávají v jeho *divadle spontánnosti* a naplno se projevují v psychodramatu.

Jako lékař, expresionistický spisovatel, divadelní reformátor a psychoterapeut stanul mezi profesemi, jež se vzájemně ovlivňovaly. Sám sebe vždy vnímal jako prostředníka mezi lidmi, ať již v úzkém okruhu svých přátel ve vídeňském *Stegreiftheateru*, nebo během kolektivní realizace psychodramatu v amerických věznicích či nemocnicích. Když byla v říjnu roku 1993 v Beacon Hill, téměř 20 let po Morenově smrti, převezena iniciativou rakouské společnosti pro literaturu (*Österreichische Gesellschaft für Literatur*) jeho urna do Vídně, kde byla ještě jednou slavnostně pochována, jeho životní kruh se uzavřel. Moreno se vrátil do onoho města, v němž pro něho, mladého, neznámého muže pocházejícího z Rumunska, všechno v prvních dvou desetiletích 20. století začalo.

Jakob Levy Moreno, syn Salomona Morena Nissam Levyho, cestujícího obchodníka turecko-židovského původu, se narodil 18. května 1889 v Bukurešti. Rodina se roku 1894 přestěhovala do Vídně. Jako student filozofie a medicíny vstoupil Moreno do magického kruhu expresionistické poezie a sám začal psát, roku 1914 zveřejnil svou lyriku a dialogy pod jménem Levy a nazval se „otcem“ („*der Vater*“). Angažoval se v sociální práci, v péči o uprchlíky a preventivní lékařské péči, věnoval se filozofii Martina Bubera a chasidismu. Jeho vlastní spisovatelské dílo tehdy bylo ovlivněno jeho přesvědčením o vyšším poslání a náboženskými otázkami. Pravdy, viděné vnitřním zrakem, předtuchy a prožitky vlastního „já“, jeho vědomé poslání a víra v možnost proměny světa utváří estetický svět z asociativních slovních obrazů. Jazyk metafor, patos a opojně-extatická lačnost po životě formují jeho poetickou i prozaickou tvorbu. Moreno byl přesvědčen o tom, že antropologická schopnost člověka k tvůrčí realizaci dává každému odvahu a naději, aby se stal „já-bohem“ (*Ich-Gott*). Fascinován touto myšlenkou a posedlý její realizací, přenesl Moreno tuto božskou hru nejprve do svého vlastního života. Prohlásil se také za proroka a božského otce. Jako domácí učitel dvou bratrů herečky Elisabeth Bergerové si nachází cestu k mimetickým hrám s dětmi. Když začíná v roce 1918 vydávat noviny *Daimon* (Démon), stávají se během krátké doby ústřední platformou rakouského expresionismu. Na vydávání *Démona* spolupracoval s Franzem Werfelem, Hugem Sonnenscheinem, Franzem Bleiem, E. A. Reinhardtem, Jakobem Wassermannem, Maxem Brodem a Georgem Kaiserem. Titul byl v roce 1919 změněn na *Der neue Daimon* (Nový démon), nový vydavatel jej roku 1920 znovu přejmenoval na *Die Gefährten* (Přátelé).

Roku 1918 se Moreno přestěhoval do vlnařského a lázeňského města Bad Vöslau u Vídně, kde si otevřel lékařskou praxi. Vedle toho se neúnavně zabýval myšlenkou svého *divadla spontánnosti*, v jehož středu stálo osvobození od autora a psaného textu.

2 Pojem *Spielleiter* označuje v němčině také osobu, která dohlíží na dodržování pravidel hry jako moderátor či animátor, např. pro LARP či Dungeons & Dragons (Dungeon Master, tj. Pán jeskyně). Jako označení pro režiséra, divadelního či filmového, se pojem nejvíce používal v období Třetí říše (pozn. TK).

Základem jeho práce se stalo zkoušení nových situací *hic et nunc* (zde a nyní), simulování životních realit a splývání s novými rolemi a proměnami. Roku 1921 se prosadil ve Wiener Komödienhaus (Vídeňské komediální divadlo)³ performancemi happeningové povahy jako králův šašek (*Könignarr*). „Bláznovské divadlo *Vládce světa* Jakoba Levy Morena bude uvedeno poprvé tento pátek v 10 hodin v Komödienhausu“, oznamuje poznámka ve *Volkszeitung* z 1. dubna 1921.⁴ Moreno měl v úmyslu vylíčit zánik světa, „jeviště smrti“ (MORENO 1932: 140). Celý svět by se měl v Komödienhaus zamyslet, jak tomuto zániku vyjít vstříc.

V noci 1. dubna nakráčím svým královským krokem před divadelní publikum do Komödienhausu se svým světově proslulým souborem, se svým královským vousem pod královským kloboukem.⁵

Na prázdné jeviště, na němž stojí pouze zlatý královský trůn, vstoupil Moreno oblečen do černé umrlčí košile.⁶ „Právě teď mne však napadla myšlenka: nikoliv já, nýbrž publikum by se mělo vystavit, obnažit.“⁷ O tomto „divadle sebe-roztrhání“⁸ píše Moreno v *Královském románě* (*Der Königsroman*, 1924):

Jenže samotné divadlo bylo jednou obrovskou rakví, [...] jež bylo zraňováno hlasy, tázajícími se po účelu shromáždění. Za šilených myšlenek, zda je dramatické předstane končícím vystupem, politickým meetingem, defilé všech lidských vůdců ve prospěch neznámého vojína, jenž na onom světě křičí o rakev, koktáním řečníků, bezstarostně jsem pokynul a gongy se třikrát v připomenutí rozezněly.⁹

1. akt: nástup krále. Moreno vyvolává jména tribunů lidu, králů a císařů. Předstupují v maskách, Moreno odstřihává jejich životní nitě, slaví s nimi jejich slavnost smrti. Publikum reagovalo podle Morenových výpovědí neklidně a odmítavě: „V záplavě pohrdavých výkřiků, vůči tvůrci značně nepřátelských, jež na začátku mumlalo tolik mrtvol, jsem ukončil první jednání.“¹⁰ Poté poslal Moreno diváky na jeviště v podivuhodných

3 Wiener Komödienhaus se nachází v 9. vídeňském okrsku, Nußdorferstraße 4–6.

4 *Volkszeitung*, Vídeň (1. 4. 1921): 5.

5 „Ich werde in der Nacht vom 1. April mit meinem weltberühmten Ensemble, dem gesamten Theaterpublikum in meinen Königstiefeln, mit meinem Königsbart unter meinem Königshut in das Komödienhaus kommen.“ (MORENO 1923: 139 in MARSCHALL 2006: 366)

6 V originále *Leichenhemd*, tj. košile, do níž se odívaly mrtvolky (pozn. TK).

7 „Just aber entführte mich der Gedanke: nicht mich, sondern das Publikum zur Schau zu stellen, bloß zu stellen.“ (MORENO 1923: 141 in MARSCHALL 2006: 366)

8 „Theater der Selbsterfleischung“. (MORENO 1923: 146 in MARSCHALL 2006: 366)

9 „Aber das Theater selbst war ein riesiger Sarg, [...] das von Stimmen verletzt wurde, die nach dem Zweck der Versammlung fragten. Während irre Gedanken, ob die dramatische Aufführung einer unendlichen Szene, ein politisches Meeting, ein Rundgang aller menschlichen Führer zugunsten des unbekanntem Soldaten, der im Jenseits um einen Sarg schreit, durch die Gesprächsadern stotterten, gab ich das unbekümmerte Zeichen und die Gongs schlugen dreimal mahnd an.“ (MORENO 1923: 148 in MARSCHALL 2006: 366)

10 „Im Pfüiregen der feindlichen Bedenker, die beim Anruch so vieler Tode murrten, schloss ich den ersten Aufzug.“ (MORENO 1923: 155 in MARSCHALL 2006: 367).

maskách. Avšak po vypuknutí hádek a po sílícím znepokojivém bučení muselo být jeviště zakryto oponou.

„Nárůst nespokojenosti poté, co malé mozky týden mylně předpokládaly prostopášná překvapení“¹¹ komentuje Moreno. Nakonec spektakl ukončil větou „Proklínám vás!“¹²

Tato teatrální akce vyvolává vzpomínky na četná soaré dadaistů, avšak také předjímá později ustavené divadelní formy happeningu a vídeňských akcionistů. Jejich společným prvkem je charakter *procesuality*, důraz na procesualitu akcí, jež nelze číst analyticky a sémanticky, ale je třeba je prožít. Význam záměrného vystavování (*Zur-Schaustellung*) pro Morena spočívá ve vytvoření situace, v níž veřejně prezentuje sám sebe i publikum. V ní se odehrávaly akce, jež by měly umožnit publiku intenzivnější vnímání okolí a vztahových mechanismů. Moreno publiku adresoval provokativní a naléhavou výzvu, v níž vybízel dosáhnout pozice vycházející z bezprostředního šoku a k dosažení (sebe)vědomí, jelikož přehnaně oslavoval svou divadelní programatiku, jež poskytovala příležitost k zábavě. Novinová kritika s názvem „Dadaismus im Komödienhaus“ (Dadaismus v Komödienhaus) referovala o představení nadmíru polemicky:

Noční představení I. dubna v Komödienhaus. To znamená: ředitelství divadla odmítlo zodpovědnost. Pronajalo sál lékaři, jenž je domovem ve známém lázeňském městě na jižní trati,¹³ kde zřejmě také ordinuje, v podstatě se však cítí jako filozofující básník [...]. Forma, již k němu zvolil ve třech dlouhých [výstupech], s bombastickými obraty, trýznila naturalistickou drastičností a byla zvolena téměř patologická fantazie, [a] byla stejně tak nezajímavá jako způsob pojetí přednášek. [...] Vedle silného pískotu bylo slyšet rozmanitá, řádně zhrublá zvolání.¹⁴

Moreno se i přes polemickou kritiku rozhodl veřejně prezentovat důležité prvky své jevištní revoluce divadla spontaneity, které se později nakonec rozvinulo v *divadlo spontánnosti*. Zpočátku byl výchozím bodem *divadla spontánnosti* estetický požadavek, pojatý jako revoluce proti industrializovanému, starému divadlu a jeho způsobu vidění; postupně se z něj vyvinula metoda skupinové terapie, psychodrama. Předstupněm této te-

11 „Megrung des Mißvergnügens, nachdem kleine Hirne wochenlang wollüstige Überraschungen gewährt hatten.“ (MORENO 1923: 158 in MARSCHALL 2006: 367)

12 „[...] kommentiert Moreno. Schließlich beendete er das Spektakel mit dem Satz ‚Ich verfluche euch!‘“ (MORENO 1923: 160 in MARSCHALL 2006: 367).

13 *Südbahnstrecke* je označení hlavní rakouské železniční trati Vídeň–Bruck an der Mur–Graz–Spielfeld–Straß a Bruck an der Mur–Klagenfurt–Villach–Thörl–Maglern–Tarvis, jejíž výstavba byla započata roku 1836 (pozn. TK).

14 „Eine Nachtvorstellung am 1. April im Komödienhaus. Das heißt: Die Direktion des Komödienhauses lehnte die Verantwortung ab. Sie hat den Saal an einen Arzt vermietet, der in einen bekannten Badeort an der Südbahnstrecke zu Hause ist, dort vielleicht auch praktiziert, im Wesentlichen aber sich als Dichterphilosoph fühlt [...]. Die Form, die hierfür in drei langen, mit bombastischen Wendungen, gequält naturalistischer Drastik und beinahe pathologischer Phantasie gewählt wurde, war ebenso uninteressant wie die Vortragweise. [...] Neben starkem Pfeifen hörte man vielfach recht derbe Zwischenrufe.“ (*Wiener Mittagszeitung* [2. 4. 1921]: 3f in MARSCHALL 2006: 367)

rapeutické hry byly Morenovy vídeňské „akce“, jejichž vrchol představuje právě *divadlo spontánnosti*.

V prosinci roku 1922 napsal Moreno v dopise nakladateli Gustavu Kiepenheurovi do Postupimi, že si na rok 1923 pronajal sál za účelem pořádání přednášek a vyučování.¹⁵ Tento sál se nacházel v prostorách spolku výtvarných umělců na Maysedergasse 2 ve vídeňském vnitřním městě. Zde Moreno začal se svými divadelními experimenty a pojmenoval tento hrací prostor¹⁶ (*Spielort*) *Das Stegreiftheater*: toto označení zahrnovalo zároveň program a také experimentální jeviště spontánních her. Moreno chtěl svým konceptem navodit revoluci v tradičním, konvenčním divadle jak ve formálním, tak také v obsahovém smyslu. Svým divadlem spontaneity vytvořil Moreno platformu, na níž se zabýval nejen aktuálními politickými otázkami, ale neméně pozornosti věnoval také osobním problémům účastníků, kteří si tyto problémy mohli zpřítomnit a mohli je znovu prožít. Volba témat probíhala vždy *ad hoc*. Jádrem jeho divadelního konceptu, jenž Moreno také publikoval knižně roku 1924 pod názvem *Das Stegreiftheater* (Spontánní divadlo) jako metodickou režijní knihu pro *Stegreifspiele* (spontánní hry), představuje živelné akce a reakce hráče a spoluhráče.

Já si však nepřeji divadlo dobrých vzpomínek, kruhové pohody, sebezapomnění. Na místo starého trojího dělení vstupuje naše jednota: již není básníka, herce, diváka. Každý je básníkem, hercem a divákem v jedné osobě. Pryč s očima čumila a ušima špeha. Naše divadlo je spojením všech rozporů, rauše, neopakovatelnosti.¹⁷

Novým požadavkům musel odpovídat také divadelní prostor. Nejlepším dějištěm pro tyto akce by byl životní prostor, život sám. Architektonické řešení pro souběžný průběh rozličných úrovní vědomí, zážitků a vjemů našel Moreno v různých vyvýšených pódiiích, jež byly centrálně uspořádány do koncentrované herní plochy. Koncept této jevištní formy prezentoval Moreno roku 1924 na výstavě *Internationale Ausstellung für neue Theatertechnik* (Mezinárodní výstava nové divadelní techniky).

V improvizovaném divadle na Maysedergasse neměl k dispozici požadované prostorové podmínky, a tak se účastníci museli spokojit s jedním pódiumem. K vymezení jednotlivých hracích ploch sloužily rozestavené židle a jen několik málo kulis. Situace občas zběžně načrtnul zručný malíř. Aktivisté *spontánního divadla* byli Morenovi přátelé a známí, spisovatel Georg Kulka, a především herci jako Peter Lorre, Hans Rodenberg a Anna Höllering. V tomto *spontánním divadle* se odehrála také ona pamětihodná událost, při níž Moreno vyběhl mladý manželský pár (byli to Anna Hölleringová a Georg Kulka), aby přebral své vztahové konflikty. Mladé paní se podařilo rozpoznat příčinu

15 Sächsisches Staatarchiv Leipzig. Archiv G. Kiepenheuer Verlag, Nr. 3/31.

16 Německý pojem *Spielort* označuje místo, na němž se něco hraje (fotbal, divadlo ...). (Pozn. TK).

17 „Ich aber wünsche nicht das Theater des guten Gedächtnisses, der kreisförmigen Behaglichkeit, des Selbstvergessens. An Stelle der alten Dreiteilung tritt unsere Einheit: Es gibt keine Dichter, Schauspieler, Zuschauer mehr. Jeder ist Dichter, Schauspieler und Zuschauer in einer Person. Fort mit den Augen der Gaffer und den Ohren der Horcher. Unser Theater ist die Vereinigung aller Widersprüche, des Rausches, der Unwiederholbarkeit.“ (MORENO 1923: 151 in MARSCHALL 2006: 368)

jejich manželských problémů a s osvobozujícím smíchem našla cestu k jejich překonání. Morenův divadelní experiment se tak postupně rozbíhal a roku 1924 našel odezvu také v dobovém tisku.

Mladí lidé hrají pod vedením otce [Morena, označoval se jako „Otec“, pozn. TK] dvakrát třikrát v týdnu na Maysedergasse č. 2, návštěvnost je obrovská. [...] Ujišťuji, že může být podobně zábavný jako uznávaný klasik blízky Strindbergovi. Během spontánního divadla otce se pohybuje vše, bez jakékoliv opory, naprosto volně.¹⁸

Sám Moreno přednesl v dubnu roku 1924 přednášku o myšlenkách a praxi *spontánního divadla* v sále vídeňského koncertního domu a na podzim roku 1924 plánoval ve spolupráci s *Internationale Ausstellung für neue Theatertechnik* otevření instituce svého *spontánního divadla*. Její jevištní a prostorová architektura by tentokrát měla odpovídat Morenovým představám. Plány a náčrty se však opoždily. Nakonec se ještě podařilo umístit návrh jeviště architekta Rudolfa Hönigsfelda alespoň do katalogu výstavy. Když Friederick John Kiesler představil svůj model podobné jevištní formy v měřítku 1:1 (na kterém se následně odehrálo také představení), cítil se Moreno oloupen o svou myšlenku a obviňoval Kieslera, že si jeho ideu prostorového jeviště, již Moreno nazýval *Theater ohne Zuschauer* (divadlo bez diváka), jednoduše přivlastnil. Hlavní rozdíl mezi oběma divadelními formami spočívá v tom, že Kiesler ještě pracoval s klasickým rozdělením na herce a diváky, zatímco Morenovo pojetí již žádné podobné dělení nepřipouštělo. Právě kolem fixního herního středu dvouúrovňového jeviště Friedericka Kieslera by měli diváci obíhat jako družice kolem planety.

Morenův jevištní koncept byl oproti Kieslerovu návrhu specifický rozbitím centrálního jeviště do mnoha malých dílčích scén. Decentralizované hře odpovídá půdorys v organicky bující formě rosety s mnoha rovnocennými hracími plochami. Za tvorbou jevištního slepence byla myšlenka prosadit více spontaneity a simultaneity do různých úrovní jednání pomocí architektury.

Kukátkové jeviště s jeho zajištěním a krytím, s jeho kulisami, s jeho systémem zírání nám již nadále nevyhovuje. [...] Z toho důvodu je jeviště vyzdviženo z úkrytu a postaveno přímo doprostřed jako věž. Pluje prostorem, nezakryto kulisami vzadu, nýbrž volně do všech stran, a diváci sedí okolo v kruhu. Jeviště je konstruováno takovým způsobem, že je možné libovolně stupňovitě upravit jeho výšku. Centrální jeviště je protikladem k někdejšímu perifernímu jevišti, vysoké jeviště k někdejšímu hlubokému jevišti, vertikální k horizontálnímu, pohyblivé venkovní jeviště ke zkostnatělému kukátkovému.¹⁹

18 „Junge Leute, unter der Leitung des Vaters spielen 2,3 mal in der Woche in der Maysedergasse Nr. 2, der Zulauf ist groß. [...] Ich versichere, daß derlei amüsanter sein kann, als wohlkreditierte Klassik nebst Strindberg. Bei der Stegreifbühne des Vaters bewegt sich alles, ohne jede Brücke, vollkommen frei.“ (STEFAN 18. 5. 1924 in MARSCHALL 2006: 370)

19 „Die Guckkastenbühne mit ihrer Rück- und Seitendeckung, ihren Kulissen, ihrem starren System entspricht uns nicht mehr. [...] Daher wird die Bühne aus dem Versteck geholt und wie ein Turm in die Mitte gestellt. Sie schwebt im Raum, nicht rückwärts von Kulissen gedeckt, sondern frei nach allen Seiten, und die Zuschauer sitzen rings im Kreise. Die Bühne ist so konstruiert, daß sie beliebig hoch gestuff werden

Jevištní prostor by měl umožňovat, aby diváci odpovídajícím způsobem participovali na představení. Ve středu divadelního uvažování již nadále nestojí dramatický text, nýbrž tělo a pohyby herce, jeho volná improvizace a účast publika. V dosavadní literatuře se setkáme s názorem, že k Morenově jevištnímu řešení existují pouze skizzy, avšak podle mého výzkumu se v Morenově pozůstalosti v Countway Library of Medicine v Bostonu nachází dopis Morenovi od Rudolfa Hönigsfelda z roku 1968,²⁰ z něhož vyplývá, že Hönigsfeld zhotovil v menším měřítku také model jeviště. Podle jeho tvrzení byl tento model zničen během bombového útoku. Mně se však podařilo objevit dobovou fotografii tohoto jevištního modelu, jenž Moreno zveřejnil roku 1925 společně s článkem o *Stegreiftheater* v novinách. Hloubka i výška modelu jeviště byly libovolně nastavitelné. Roku 1924 během *Internationale Ausstellung für neue Theatertechnik* byl oproti tomu vystaven pouze náčrt. Utvářely se skupiny pro a proti oběma sokům. Hádka mezi Kieslerem a Morenem byla hojně a veřejně propírána v tisku. Nakonec vznesl Kiesler proti Morenovi stížnost kvůli urážce na cti a pomluvě, která byla projednávána v lednu roku 1925. Jak bylo, u tehdy nijak vzácných plagiátorských procesů, běžné, protahovalo se přelíčení prostřednictvím různých odvolání o celé roky. Teprve roku 1930 rozhodl nejvyšší právní soud pro civilní právo ve prospěch Morena, jenže ten byl tehdy již dávno ve Spojených státech amerických.

Tak dospěl roku 1924 divadelní experiment ve Vídni ke svému konci, Moreno projevil navzdory finančnímu nedostatku velké nasazení a nakonec se stal průkopníkem své skupinové terapeutické činnosti v New Yorku.

Po počátečních těžkostech způsobených jeho turecko-rumunskou a rakouskou národností se Moreno stal nejprve kanadským občanem. Svatbou získal povolení k pobytu ve Spojených státech. Roku 1928 zahájil lékařskou praxi v New Yorku, aniž by však zapomněl na své divadelní ambice. Nyní ovšem postavil do popředí svého úsilí léčebný účinek divadelní hry a vzkřísil tak k novému životu staletou tradici. Terapeutická medicína a religiozně-mýtické léčivé umění může teatralitě posloužit jako model jejího vzniku. Morenova myšlenka obnovy světa, již prověřil ve Vídni jako experimentální *divadlo spontánnosti*, nalezla nyní své uplatnění v terapeutickém divadle. Během přehrávání minulých zážitků může protagonista vyjádřit zatěžující situace a znovu je prožít i s pocity, které v jejich průběhu zakoušel, rozšířit své chování podle příslušné role a experimentovat s reakcemi, současně zkoušet budoucí perspektivy. Zdolání a překonání problému v něm tak může probudit novou vůli k životu. Skupina pracovala s technikou přejímání různých sociálních rolí pomocí mnohých podpůrných opatření, jako jsou *Hilfs-Ich* (pomocné Já),²¹ metoda dvojence a hraní rolí, i proces sebehledání protagonistů. Katarzní, osvobozující působení se uskutečňovalo nejdříve v samotných protagonistech. Za akční katarzí, která umožňuje osvobozující působení z přehrávaného opakování, následuje princip divadelní mimeze. Moreno však zdůrazňuje zejména účinek osvobozujícího smíchu.

kann. Eine Zentral- im Gegensatz zur bisherigen Peripheriebühne, eine Hoch- im Gegensatz zur bisherigen Tiefbühne, eine Vertikal- im Gegensatz zur bisherigen Horizontalbühne, eine bewegliche Freibühne im Gegensatz zum starren Guckkasten.“ (MORENO 1925: 372–373 in MARSCHALL 2006: 371)

20 Viz Francis A. Countway Library of Medicine, Boston, J. L. Moreno Collection, Box 64, složka 1031.

21 Marcela Němová užívá překladu „pomocná ega“.

Socioterapeutické a pedagogické zkušenosti, jež Moreno nasbíral během své lékařské činnosti v uprchlickém táboře v blízkosti Vídně roku 1916, využil také při svém působení v newyorské *Training School for Girls* v Hudsonu, kterou přeměnil s pomocí sociometrie a psychodramatu v terapeutickou společnost. Zabýval se zkoumáním mezilidských vztahů a převzal znovu techniku *spontánního divadla*, jež od nynějška nazýval *Impromptu Theater*. Představení se odehrávala v pronajatém sále v newyorské Carnegie Hall, kde vystupoval v letech 1930 a 1931 třikrát týdně s psychodramatem jako s veřejnou show. Témata a konfliktní oblasti byly navrhovány publikem, v popředí stálo spontánní reagování a agování.

Vedle toho ale také vyzkoušel psychodramatickou metodu ve věznicích a školách. Roku 1942 založil vlastní *Psychodrama-Institut* v New Yorku, což mělo mimořádně výrazný a užitečný vliv na vývoj psychodramatu, sociodramatu a hraní rolí. Publikace, přednášky a kongresy upevnily jeho mezinárodní renomé a jeho význam coby zakladatele psychodramatu a sociometrie. Jeho soukromé sanatorium v Beacon Hill se stalo výzkumným a léčebným centrem, školou, divadlem i místem setkávání.

Poté, co roku 1936 založil své první *Psychodramatheater* v Beacon Hill, začal uskutečňovat další plány. Vzorem mu bylo jeho *Theater ohne Zuschauer*, jehož koncept připravoval pro Vídeň, který však mohl skutečně nechat vybudovat až nyní. Jako hrací plocha v něm slouží tři různé zvýšená kruhová pódia, soustředně uspořádaná kolem společného středobodu. Kruh nikde nezačíná, ani nekončí, herec může začít na jakémkoliv místě scény. Balkón představuje nejvyšší prostor pro akci a měl by umožňovat imaginace a rozličné úrovně vědomí a tomu odpovídající prostorovou dimenzi. „Rozdíl v úrovních jeviště může představovat herní plochu pro různé životní úrovně a pomoci tím pacientovi v jeho zahřívacím procesu.“²² Židle nebo stůl jsou jedinými kulisami. Prostor je definován aktérem a jeho hrou, publiku je popsán *ad hoc*. „Dalším rysem designu tohoto typu divadla je prostorová rovnost diváků a herců. Jeviště se promítá do hlediště, takže umožňuje publiku stát se integrální součástí zážitku herectví. Židle jsou uspořádány v oblých formacích, které jsou prodloužením křivky dřevěné zadní stěny jeviště, aby zdůraznily tuto jednotu.“²³

Ale psychodrama neznamenal pouze přístup k četným experimentům skupinové terapie, nýbrž nakonec se vrátilo také k divadlu samotnému, vlastnímu výchozího bodu jeho vývoje. Divadelní formy šedesátých let jako *Mitspieltheater*, happeningy nebo Living Theatre jsou toho dokladem. Výzva Petera Weibela „dejte divadlům svobodu, neboť je potřebujeme k životu“,²⁴ se stala krédem těchto snah. Dělicí čára mezi divákem a aktérem byla dokonale zrušena. Diváci prožívali jednání tak, že se stali spoluhráči a během

22 „The difference in the stage levels may interpret various levels in life and aid the patient in his warming-up process.“ (MORENO 1977: 264 in MARSCHALL 2006: 373)

23 „Another feature of the design of this type of theatre is the spatial equality of spectators and the actors. The stage is projected out into the auditorium, making the audience an integral part of the acting experience. The chairs are arranged in a curved formation which is a prolongation of the curve of the wooden back wall of the stage in order to emphasize this unity.“ (MORENO 1977: 265 in MARSCHALL 2006: 373)

24 „[G]ebt die Theaterhäuser frei, denn wir brauchen sie zum Leben.“ (*Aktion statt Leben* 1972: 48 in MARSCHALL 2006: 373)

akcí procházeli osvobozujícími momenty. Morenův divadelní koncept se stal znovu aktuálním také s ohledem na divadelní vývojové tendence 90. let 20. století. Současné divadlo se stále více odvrací od dramatického textu, je divadlem mnohotvárným, jež narušuje uzavřenou jevištní iluzi a spolu s ní celý model dramatu. Napodobení skutečnosti a zahrnutí obecnosti rozšiřují akční rámec a současně si vynucují znepokojení nad zahlédnutými úrovněmi reality. Stanovené hranice mezi aktéry a diváky byly prolomeny. Herci vyžadovali důvěrné přijetí v hledišti a kontakt s publikem, které bylo bezprostředně zahrnuto do akcí. Divadelní události tím získaly na autentičnosti. Ta znovu zahrnovala divadelní charakter, v tomto případě divák přistoupil na nabídku spoluhry. Divadlo tak začalo oprávněně uplatňovat všeobecnou tendenci objasnění vztahu reality k divadelní, inscenované skutečnosti.

„Je nemožné zdolat minulost, aniž by nebyla znovu prožita pokožkou, nosem, jazykem, chodidly a břichem.“²⁵ V psychodramaticky orientované divadelní tvorbě Georga Taboriho se život a existenciální hra stávají jedním, stávají se tréninkem přežití v bezohledném divadle světa lidských dějin. Tak žijí Morenovy myšlenky i nadále a našly si znovu svou cestu k divadlu přímo ve Vídni. Také on, dramatik a režisér George Tabori je kosmopolitou, vyhnanecem, moudrým starým vypravěčem, životním hráčem, jenž svou židovskou identitu zakusil v rolích boha-otce a boha-syna. Konfrontace s alter egem, stínem, až k poslední snesitelné hranici utváří jeho autentickou jevištní přítomnost.

Rázná koncepce v symbolech, konstelacích a konfliktech, ale také formální složky představování se stále znovu vracejí, variované v polyvalentních náčrtech rolí. Tabori ve svém divadle vyzkoušel účinnost životních zkušeností a rozhodovacích možností. Navrhl variace jednání, jimiž zvýraznil svou dramaturgii v hraničních a extrémních situacích, čímž umožnil aktérům opakování situací, a tím je učinil zdatelnými. Stále znovu se Tabori odklání od zdánlivé kontinuity jednání, zcizoval je souběžností minulých a budoucích zážitků: „Dramaturgie komického zlomu nechává mimetickou hru jako hypotetické rozhodování mezi možnostmi, chce říci *ne* rozhodnutí, nebo *nikoliv-tak-nybrž-možná-tak*.“²⁶ Zkoušky se staly pro herce seberozvíjejícím procesem, v nichž experimentoval se situacemi a zkoumal vlastní emoce. Taboriho pronikání do tabuizované oblasti spočívá v těchto herních příležitostech a improvizacích pro napravení škod s jejich dvojvýznamy i hrůzostrašnými vtipy. Tabori shledává komickou také bibli, neboť:

V pravdivém obraze naší existence jdou věci vždycky zle. Jediný bůh, rozhodně není bázeň nahánějícím duchem, je klaun, jehož musí hrát Buster Keaton [...].²⁷

25 „Unmöglich ist es, die Vergangenheit zu bewältigen, ohne daß man sie mit Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßern und Bauch wiedererlebt hat.“ (TABORI 1981: 202 in MARSCHALL 2006: 374)

26 „Die Dramaturgie der komischen Brechung lässt das Dargestellte spielerisch als hypothetisch Möglichere erscheinen, will nein zu den Entscheidungen sagen, oder Nicht-So-Sondern-Vielleicht-So.“ (TABORI 1981: 202 in MARSCHALL 2006: 374–375)

27 „Things go always wrong darin, ein wahres Bild unserer Existenz. Der einzige Gott, beileibe kein furchteinflößender Geist, ist ein Clown, der von Buster Keaton gespielt werden müßte [...].“ (TABORI 1981: 26 in MARSCHALL 2006: 375)

Úloha klauna, blázna, jenž staví na odív svou starou moudrost, tu a tam také veškerou senilitu a tělesnou sešlost, umožňuje tomuto starému muži být bláznivým. Jeho styl často připomíná anekdoty a vypravěčské historiky chasidského potulného kazatele, postavu mistra Cvi, také v *Donovi v nebi (Don im Himmel)*, jenž v Taboriho stejnojmenném příběhu sedí za kostelem a směje se vlastním vybájeným báchorkám. Zřejmě jej znal i jistý Jakob Levy Moreno, s nímž všechno začalo.

Bibliografie

„Aktion statt Leben“. *Neues Forum*, Vídeň (květen 1972): 48.

Das Zeit. Eine jüdische illustrierte Monatschrift für Kunst, Literatur und Wissenschaft, Vídeň (1925): 1: 10: 372–373.

Francis A. Countway Library of Medicine, Boston, J. L. Moreno Collection, Box 64, složka 1031.

MARSCHALL, Brigitte. 2006. Von den Stegreifbühne zum Psychodrama Morenos. Eine Reise von Wien nach Beacon Hill und retour. *Thalia Germanica* (2006): 5: 364–375.

MORENO, Jakob Levy. 1923. *Der Königsroman* (Die Reihe der unendlichen Konflikte. I). Postupim, 1923.

MORENO, Jakob Levy. *Psychodrama a sociodrama*. In Id. *Who Shall Survive? – Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy, and Sociodrama* (1st Edition 1934; Student Edition 1993, ASGPP, McLean, VA 1993; 325 s., s. 53–61). Překlad kapitoly z knihy je věnován 75. výročí konstitování psychodramatu Jacobem Levi Morenem. Překlad Marcela Němcová. Translated with the permission of J. D. Moreno & Z. T. Moreno. Dostupné online na <http://www.satiterapie.cz/download/Moreno1997.pdf>

MORENO, Jakob Levy. *Psychodrama*, Vol. 1, Beacon, N. Y., 1977: 264.

Sächsisches Staatarchiv Leipzig. Archiv G. Kiepenheuer Verlag, Nr. 3/31.

STEFAN, Paul. 1924. „Ein Stegreiftheater.“ *Die Stunde*, Vídeň (18. 5. 1924): 6.

TABORI, Georg. 1981. *Unterammergau oder die guten Deutschen*. Frankfurt am Main, 1981: 202. *Volkszeitung*, Vídeň (1. 4. 1921): 5.

Wiener Mittagszeitung (2. 4. 1921): 3f.