



disk

časopis pro studium dramatického umění

**1** červen 2002

## Obsah

ÚVODEM | 3

OD MODERNISMU K POSTMODERNĚ: EXPRESIONISMUS JAROSLAV VOSTRÝ | 6

REŽIE JAKO FUNKCE METAJAZYKOVÁ JAN CÍSAŘ | 20

PROSTOR DIVADLA A DIVADLO PROSTORU RADOVAN LIPUS | 27

ŠUMNÝ PROSTĚJOV RADOVAN LIPUS A DAVID VÁVRA | 49

TEXTOVÁ ANALÝZA DRAMATU: FUNGOVÁNÍ PROMLUVY V DÍLE BERNARDA-MARIE KOLTÈSE  
DANIELA JOBERTOVÁ | 55

JIRÁSKOVA LUCERNA JAKO PROBLÉM DRAMATURGICKÝ ZUZANA SÍLOVÁ | 65

ZPRÁVA O PRVNÍM ROČNÍKU ČINOHERNÍHO HERECTVÍ (2000-2001):

1. SCÉNÁŘ JEVIŠTNÍ KOLÁŽE | 78

2. KOMENTÁŘ EGY SALZMANNOVÉ | 87

JAK SPOLUPRACOVAL S HERCI JIŘÍ FREJKA ROZHOVOR S JAROSLAVOU ADAMOVOU | 92

DIVADELNÍ ANTROPOLOGIE PATRICE PAVIS | 103

SOUČASNÁ SOVĚTSKÁ DRAMATIKA V ČESKÝCH DIVADLECH OBDOBÍ TZV. NORMALIZACE  
VLASTA KRAUTMANOVÁ | 109

FENOMÉN HRY: SCHMIDŮV MOZART 1991 JAROSLAV ETLÍK | 121

STUDIUM UMĚLECKÉHO MANAGEMENTU V NEW YORKU ANEB ZRALOST A DOSPĚLOST  
VERONIKA BEDNÁŘOVÁ | 124

INTERAKTIVNÍ ENCYKLOPEDIE SCÉNOGRAFIE KATEŘINA MIHOLOVÁ | 128

NAKLADATELSTVÍ AMU MARIE KRATOCHVÍLOVÁ | 131

HADÍ KLUBKO MICHAL LANG | 134

SUMMARY | 159 — RÉSUMÉ | 161

Autoři fotografií: K. Meister (str. 7–9, 11), B. Holomíček (str. 12, 13), J. Štrébl (str. 15, 17), V. Hyhlík (str. 43), R. Kursá (str. 47), H. Smejkalová (str. 66–75), K. Drbohlav (str. 93–101), D. Dostál (str. 123). Děkujeme divadelnímu oddělení Národního muzea, Divadlu Na zábradlí, Činohernímu klubu a Mgr. Janu Strnadovi za laskavé zapůjčení archivních fotografií, za pomoc pak zvláště panu Davidu Hrbkovi.

Časopis Disk připravuje Ústav teorie a dějin divadelní tvorby při katedře teorie a kritiky DAMU. Vydává Akademie múzických umění v Praze, divadelní fakulta, v Nakladatelství AMU. Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Bernard, Jan Císař, Jaroslav Etlík, Július Gajdoš, Jiřina Hůrková, Jan Hynar, Daniela Jobertová, Miloslav Klíma, Ivan Kurz, Kateřina Míhlová, Zuzana Sílová. Typografie & sazba Martin Radimecký. Cena jednoho výtisku 140 Kč, pro předplatitele 115 Kč plus poštovné. Objednávky přijímá Nakladatelství AMU, www.amu.cz, tel. 57 53 05 29, fax 57 53 04 05.

Časopis *Disk*, jehož první číslo předkládáme zájemcům o dramatické umění, vychází z činnosti Ústavu teorie a dějin divadelní tvorby, který funguje při Katedře teorie a kritiky Divadelní fakulty AMU a má podněcovat reflexi dramatického, resp. scénického umění také z hlediska jejích potřeb. Říkáme ‘také’, protože tyto potřeby se přirozeně kryjí s potřebami rozvoje umění, jemuž má fakulta pečující o kultivaci talentů koneckonců sloužit. I když jednotlivé aktivity Ústavu vycházejí tedy z přemýšlení spojeného jistým způsobem s činností fakulty, nemá jít o reflexi jejích ‘vnitřních problémů’ a nemá být jen věcí odborníků s ní spojených: naši ctizádstí je, aby předkládané ukázky tohoto přemýšlení vyvolaly odezvu širšího okruhu zájemců, a to nejenom pasivní (čtenářskou), ale i aktivní (příspěvatelskou).

Jde o přemýšlení spojené tak či onak a chtě nechtě s reflexí současné podoby dramatického, resp. scénického umění v českém prostředí: to nás ovšem zajímá nejenom z hlediska ‘sebe sama’, ale kultury, jíž je součástí, a v nejširším geografickém i historiografickém kontextu, mimo který není myslitelné (také v tom smyslu, že jedině v tomto kontextu se může stát předmětem pozitivního přemýšlení). I vzhledem k lhūtám vycházení jednotlivých čísel musí být náš časopis věnovaný dokonce spíš tomuto kontextu než mapování přítomného obrazu věci; v každém případě chceme ale vycházet ze zainteresovanosti na tomto obrazu, nikoli z odtahování od něj. Proto také zahajujeme první číslo článkem věnovaným těm tendencím českého činoherního divadla posledních několika desetiletí, které se dají nazvat expresionistickými a které hrály a hrají svou roli v cestě dramatického umění od modernismu k postmoderně a vykonávají nezanedbatelný vliv na jeho konkrétní ‘postmoderní’ podobu. Nejenom jako doklad současného způsobu uplatňování podobných tendencí uveřejňujeme v příloze hru režiséra Michala Langa *Hadí klubko*.

Podobu (i ‘podstatu’ každé podoby) jistého umění nelze zachytit bez úsilí o reflexi jeho vždy nejistých hranic včetně uvažování o styčných bodech jakoby zcela odlišných uměleckých oblastí. Výsledkem uvažování v tomto duchu je stať režiséra Radovana Lipuse o dotycích divadla s architekturou, a to zejména z hlediska dramatickosti jejích projevů (s důležitou připomínkou tak významných umělců pracujících v obou oblastech, jako byli Feuerstein a Obrtel).

Lipusovy úvahy jsou podloženy i zkušeností z práce na televizním cyklu *Šumná města*, jehož protagonistou je arch. David Vávra. Tento cyklus tvoří specificky založené 'hrané dokumenty' o moderní architektuře v kontextu současné podoby našich měst (tato podoba je, mimochodem, výsledkem vývoje, který je v mnoha ohledech obrazem ztroskotání dlouhodobých 'kulturních' nadějí). Mimodokumentární aspekty současně uveřejňovaného scénáře jednoho z těchto televizních filmů nepřímo upozorňují na vícenásobné dotyky různých umění: tak jako hotová podoba jednotlivých Lipusových televizních filmů poukazuje k problematice spojování nehraných elementů s hranými, u připojeného scénáře jde zejména o sloučení 'subjektivních' groteskně lyrických momentů s 'objektivně' dokumentárními. (Spojení elementů hry a dokumentárních či quasidokumentárních momentů se věnuje i poznámka o Schmidově inscenaci *Mozart v Praze* ve Studiu Y z r. 1991, kterou napsal Jaroslav Etlík a která vychází ze širší problematiky fenoménu hry, jak se uplatňuje v tomto divadle).

Je pochopitelné, že teoretická aktivita odborníků spojených s divadelní fakultou se do značné míry zaměřuje na otázky jazyka dramatického umění (samozřejmě i na spojení tohoto 'jazyka' s přirozeným jazykem): bez studia jazyka příslušného oboru si přece působení žádné školy nelze představit. Související problematiky se svým způsobem dotýká i úvodní článek (a to zejména otázky vztahu 'výrazu' a 'obrazu'), ale jejím specifitějším hlediskům se věnují stati Jana Císaře a Daniely Jobertové. První z nich definuje pojem metajazyka v divadelním tvoření a ukazuje na úlohu režie při jeho konstituování v každém jednotlivém díle, tj. při zajišťování podmínek dorozumění mezi jevištěm a hledištěm, neodmyslitelných od jeho konvencionality. Druhá stať, která shrnuje výsledky doktorské disertace její autorky, přistupuje k dílu Bernarda-Marie Koltèse z hlediska textové (lingvistické) analýzy, která může výhodně anticipovat tradiční analýzu dramaturgickou, a to zejména v případě textů vycházejících z jiné než psychologicky realistické tradice, tj. vlastně z tradice rétorické či 'verbalistní'. S problematikou vztahu textového a scénického elementu souvisí i studie Zuzany Sílové věnovaná dramaturgické problematice Jiráskovy *Lucerny*, aktualizované nedávnou Morávkovou inscenací v Národním divadle. Dramaturgií období tzv. normalizace - tentokrát frekvencí „současné sovětské hry“ - se zabývá Vlasta Krautmanová.

Vztahu subjektivní (v daném případě dokonce - řekněme - svěživotopisné) výpovědi a její tvarové objektivace v hereckém vyjadřování i širší problematiky vztahu individuálně osobního a ansámblového scénického projevu

se dotýká *Zpráva o prvním ročníku činoherního herectví (2000–2001)*: komentář Evy Salzmannové, která pedagogicky vedla práci na otištěné scénické koláži, sleduje tuto problematiku z hlediska cílů jednotlivých etap herecké výchovy a s nimi spojenou metodologií. Formování herecké osobnosti ve styku s režisérskou osobností je předmětem rozhovoru s Jaroslavou Adamovou, která vzpomíná na svou spolupráci s Jiřím Frejku v poválečném Vinohradském divadle: jde o první ze série rozhovorů, které mají přispět ke studiu hereckého umění mimořádně silné poválečné generace v souvislosti s obecnější otázkou determinace podob herectví a jeho tvořivého podílu na produkci, kterou spoluvytváří. Prosazujícímu se antropologickému východisku při zkoumání herectví a scénických projevů vůbec je věnováno příslušné heslo z Pavisova *Divadelního slovníku*, které jsme vybrali z jeho chystaného českého překladu.

Vzpomínání Jaroslavy Adamové na Jiřího Frejku má současně připomenout tradici, z níž se rodily představy o pražském vysokoškolském divadelním učilišti: z těch, o kterých se Adamová zmiňuje, k nim patřili Jiří Frejka s Jiřím Plachým (oba skončili sebevraždou v roce 1952, tedy právě před 50 lety) i František Tröster; Anna Iblová na rozdíl od nich a některých dalších už nedostala příležitost se na činnosti nově založené Divadelní fakulty Akademie múzických umění ani aspoň zpočátku podílet. To byl ovšem i osud vynikajícího muže, který stál plánu na založení vysokoškolského divadelního učiliště připravovaným už za války vlastně v čele, totiž ředitele dramatického oddělení pražské Státní konzervatoře Miroslava Hallera. Z úcty ke všem těmto vzácným lidem a k tradici, již představují oni i někdejší studenti Jaromír Pleskot, Radovan Lukavský a další, jsme také pro tento časopis zvolili název *Disk*. Byli to totiž právě ti poslední, kteří s Františkem Trösterem za podpory dr. Hallera založili školní scénu, jejíž ustavení ještě předcházelo založení samotné Akademie múzických umění a pro kterou vymysleli zkratkovité označení skládající se ze začátečních písmen plného titulu Divadlo státní konzervatoře (DISK).

J. V.

# Od modernismu k postmoderně: expresionismus

Jaroslav Vostrý

**K**dyž Ewald Schorm inscenoval roku 1977 Brechtovu adaptaci Molièrova *Dona Juana*, neobsadil titulní roli přitažlivým mužem, jako to ve své inscenaci Molièrova textu ve stejném divadle koncem 80. let udělal Jan Grossman (tomu hrál Juana Jiří Bartoška). I když právě obsazení přitažlivým hercem by odpovídalo představě o této postavě, Schorm ji – vědomý si křehké hranice mezi fiktivním a reálným, vážností a hrou – přidělil staršímu herci, kterého navíc posadil do invalidního vozíku. Zestárlý don Juan bez vitality jednal způsobem, který této legendární postavě přísluší, jen z povinnosti ke svému jménu nebo ze zvyku. Nikdo by samozřejmě nepředpokládal, že by takový Juan mohl mít úspěch, kdyby stále nepůsobila jeho pověst. Díky této fascinaci mohl i tento Juan, připomínající už jen jakýsi automat, dál ničit životy těch, kteří s ním přišli do styku. Schormovo řešení jako by bylo ilustrací přístupu, o kterém mluvil Kasimir Endschmid 1917 v Berlíně a 1918 ve Švédsku v přednášce vydané pod titulem *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* v Berlíně roku 1921; šlo o přístup, který přirozeně nemá platit pouze pro umělecké zachycení předmětu uváděného v samotné přednášce (tedy domu): „Dům už není pouze věcí, kamenem, panoramatem, jenom čtyřúhelníkem s atributy krásy nebo ohyzdnosti. Od toho všeho se osvobozuje. Je tak dlouho prozkoumáván ve svém charakteristickém bytí, až je odhalen po té nejnvtirnější stránce, až se dům otevře a osvobodí od tupého nátlaku zdánlivé pravdy, až bude propátrán do posledního kouta a projde sítím tohoto vyjádření, které odhalí jeho bytostný význam třeba za cenu pravděpodobnosti; až se vztyčí nebo zřítí, až se protáhne nebo smrští; až zkrátka bude uskutečněno to, co v něm dřímá ve stavu možnosti.“

Konkrétní podoba dona Juana v Schormově inscenaci pramenila z takového „prozkoumání“ (vlastně tvořivého emocionálně-intelektuálního prožitku) donjuanství, který jako by aktualizovala doba: Zpuchřelý režim, v jehož ideologická východiska nevěřili už ani jeho představitelé (a jejichž svůdcovský aspekt tedy přestal už dávno působit), dál ovlivňoval osudy lidí; ti teď před ním pocítovali jen strach pramenící možná ani ne tak z jeho skutečné síly, jako – nejstručněji řečeno – z nich samých. Že šlo z významné míry o emocionálně-intelektuální



**Bertolt Brecht: Don Juan. Divadlo Na zábradlí 1976. Režie Evald Schorm, scénografie Jan Dušek. Josef Chvalina (Don Juan)**

**Josef Chvalina (Don Juan), Karel Augusta (Sganarelle), Inka Čekanová (Charlotte)**





**William Shakespeare: Tragický příběh Hamleta dánského prince. DNZ 1978. Režie Evald Schorm, scénografie Jan Dušek. Oldřich Vlach (Hamlet) a Bořík Procházka (Duch Hamletova otce)**

prožitkem z doby, naznačovala i groteskně parodická podoba trestající spravedlnosti: komturovu sochu tu nahradilo monstrum pod bílou plachtou, připomínající pomník před odhalením, monstrum tvořené všemi postavami hry, které Juana nakonec zavalily a rozkradly všechno, co měl na sobě. Jinak řečeno, místo scénického *obrazu* výjevů z Molièrovoy hry – obrazu řízeného pravidly ‘napodobení’, tj. spíše pouhého ‘vyobrazení’ –, mělo obecnstvo co dělat hlavně s autonomním (aspoň do značné míry autonomním) *výrazem* prožitku, který nebyl jen prožitkem režisérovým: šlo přece aspoň o podobnou dobovou zkušenost. Tímto prožitkem se obsah inscenace ovšem nevyčerpával – jako se pouhou tendencí k výrazu, navíc rozhodně nikoli spontánně naivnímu, nedá definovat to, co můžeme nazývat expresionismus (mám tu na mysli expresionismus v širším, spíš typologickém než historickém smyslu). Tvořivé „propátrávání“, ke kterému takový prožitek dodával některé velmi důležité podněty, vedlo inscenátory hlouběji (scénografické řešení, které mělo v rámci celkového uchopení zásadní význam, bylo dílem Jana Duška): Prožitek zhmotněný na jevišti bez ohledu na pravděpodobné předpoklady příběhu se v poměru k těmto pravděpodobným předpokla-





**F. M. Dostojevskij, Evald Schorm:  
Bratři Karamazovi. DNZ 1979.  
Režie Evald Schorm, scénografie  
Jan Dušek. Vlastimil Bedrna (Starý  
Karamazov) a Karel Heřmánek  
(Míťa)**

**▼ F. M. Dostojevskij, Evald Schorm:  
Bratři Karamazovi. DNZ 1979.  
Zleva Jiří Bartoška (Ivan), Pavel  
Zedníček (Aljoša), Karel Augusta  
(Starý Karamazov) a Ladislav  
Mrkvička (Smerďakov)**

dům jevil jako jejich groteskní zkreslení, které odhalovalo za původní juanovskou aktivitou – a koneckonců veškerým lidským počínáním – strach ze smrti.

Podobné to bylo r. 1978 v Schormově inscenaci tzv. „malého“ *Hamleta* v témže divadle (scénografem byl i v tomto případě Jan Dušek). Začínalo to už stylizací ducha Hamletova otce do jakési originální verze strašáka do zeli: zavražděný dánský král byl rytíř, tj. někdo, kdo se do této doby naprosto nehodí (jestli se vůbec hodil kdy do jaké), což zdůrazňovalo jeho zrezivělé brnění. Až pa-



rodická a v každém případě groteskní podoba mrtvého 'jediného spravedlivého' mi připadala málem jako Schormův výsměch sobě samému. Výraz prožitku ze světa – prožitku, který neměl daleko k zhnusení – odpovídal až naturalistické podobě zjevu, který vystoupil z hrobu. Šlo o 'naturalismus' takřkajíc expresionisticky rozvinutý, a to v tom, čím expresionismus odpověděl na protinaturalistickou secesi: to bylo radikální *odmítnutí jakéhokoli okrašlování světa uměním*. Přístup vycházející z tohoto odmítnutí estetismu v zájmu „odhalení bytostného významu“ předváděného syžetu se uplatnil i v závěru, když hrobníci shromáždili na jevišti všechny mrtvolky včetně Polonia a Ofelie, pokryli je maskovací sítí a posypali vápnem: to mělo nepochybně co dělat s masovými hroby 20. století. I tato scénická podoba Shakespearovy tragédie souvisela jistě víc s *výrazem* myšlenek, citů a pocitů, které vyvolával stav (našeho) světa, než s jevištním *vyobrazením* původního příběhu. Pokud jde o styl Schormovy inscenace Dostojevského *Bratrů Karamazovových* (opět ve scénografii Jana Duška) stačí snad uvést podobu ďábla: „Místo démona [píše sám Dušek] se objevil starý vtipálek Karamazov ve fraku a pod nohama se mu pletl dlouhý ocas banálního čerta“: to, co mohlo na některé diváky působit jako příznačně české plebejsky posměšné vyrovnání s něčím, co přesahuje rámec tzv. reálného uvažování (a čemu se také diváci smáli), bylo radikálně scénicky domyšlené odbožštění otcovské (patriarchální) autority, o kterou u Dostojevského jde, hyperbolizované v groteskní škleb.

Tak jmenované Schormovy inscenace (právě tak jako řadou svých rysů i jeho filmy) rozvíjely expresionistické tendence, kterým se kdysi v českém divadle dostalo mimořádně plodného uplatnění u Karla Huga Hilara – a kterými po období (více méně secesní) 'moderny' začíná u nás modernistické umění. Nebyly ostatně některé expresionistické podněty pro činohru Divadla Na zábradlí důležité už za šéfování Jana Grossmana? Mám samozřejmě na mysli proslulé Grossmanovy inscenace Jarryho *Krále Ubu* (1964) a *Procesu* podle Kafkova románu (1966). Přes všechny odlišnosti lze rozhodně Kafku i Jarryho samotné k expresionismu přiřadit (jak se to taky děje) – určitě pro převahu exprese nad vyobrazením (realistickou mimezí). Je jasné, že tato převaha pramenila z krajně nedůvěřivého vztahu k tzv. realitě, resp. k tomu, co se za realitu pokládá a co je vždycky spojené s nějakým obecně přijatým obrazem světa implikujícím určitý řád. Tento nedůvěřivý vztah k realitě má své kořeny v radikální proměně světa v 19. století a duchovní krizi s ní spojené. Příslušnou linii literárního vývoje lze v novodobé německé literatuře vést od Georga Büchnera (pokládáného zhusta za předchůdce expresionistů 2. desetiletí 20. století), nebo obecně od Dostojevského (kterého považoval za učitele expresionistů i Jindřich Chaloupecký); u Kafky s jeho *Procesem* či *Proměnou* tato linie možná (rovněž podle Chaloupeckého) opravdu vrcholí, ale určitě nekončí: za její pokračování můžeme považovat i dílo Samuela Becketta a dalších autorů, mezi něž lze – namátkou – zařadit zrovna tak Jeana Genêta jako Heinerja Müllera. Nejznámější dílo Samuela Becketta (s jeho filiacemi ke středověkému divadlu, typickými pro expresionistické projevy) představuje ne náhodou hra *Čekání na Godota*, která měla – stejně jako Ionescova *Plešatá zpěvačka* a *Lekce* – českou premiéru r. 1964 v Divadle Na zábradlí; mimochodem, pokud jde o samotný motiv takového 'čekání' s jeho vazbou na existenci či absenci nějakého boha v nejširším smyslu, vyskytuje se nejenom u Kafky, ale představuje (jak upozornila Ingeborg Fialová-Fürstová v knize *Expresionismus* vydané v Olomouci r. 2000) u expresionistů z jistého hlediska příznačný motiv.



William Shakespeare: *Macbeth*. DNZ 1981. Režie Evald Schorm, scénografie Jan Dušek

Obě citované Grossmanovy inscenace souvisely s tendencí jeho způsobu režie ke geometrizujícímu konstruktivismu, inklinujícímu spíše k racionálně podložené 'klasicistické' distancovanosti od 'syrové reality', smísené zvláště v případě *Krále Ubu* s intelektuálně kombinující hravostí; nezapomeňme, že české 'absurdní divadlo' vznikalo v období oživení tradice českého poetismu (v hrách Václava Havla projevovalo výrazné rysy intelektualistické sebedeparodie). Grossmanovo zaujetí „Kafkovou divadelností“ (jak zněl titul jeho teoretických poznámek na okraj divadelní verze *Procesu*) odpovídalo režisérovým stylovým preferencím také distancovanou 'věcností' románového vyprávění: jde o věcné *podání* podivně snového příběhu, který v rovině vyprávěných událostí samotných vyznačuje příznačně vypjatý expresionistický gestus. Vzhledem k civilnímu (nikoli civilisticky uvolněnému, nýbrž přesně rytmizovanému) projevu střídajících se představitelů pana K. byla tak Grossmanova inscenace budována opravdu (pokud je to vůbec možné) v 'Kafkově duchu' i v herecké složce: herecké projevy včetně představitelů pana K. se vyhýbaly psychologizaci a v některých případech se vyostřovaly až ke karikatuře. Podobná stylizační vůle, příznačná stejně pro expresionistické jako pro klasicistické projevy, je samozřejmě v přímém protikladu ke vždy znovu aktualizovanému úsilí divadla o *přirozenost*. V daném případě se tato stylizační vůle projevila zcela v souhlasu s tím, čím dílo se stalo podkladem jevištní kreače: je snad něco přirozeného na Kafkově někdy až jakoby 'byrokraticky' věcném protokolárním stylu, kontrastujícím s tím, o čem se vypráví, tak nápadným způsobem, že výsledkem je svérázná parodičnost? V Grossmanově inscenaci *Krá-*



A. P. Čechov: *Strýček Váňa*. DNZ 1999. Režie Petr Lébl, scéna Jan Marek, kostýmy Kateřina Štefková. Eva Holubová (Jelena) a Bohumil Klepl (Astrov)

*le Ubu* se expresionistická tendence (související i s ideou smetiště) modifikovala divadelně poetistickým principem v řešení scény (scénografem inscenace byl Libor Fára), založeném na proměnlivosti používaných předmětů, i zdůrazněně divadelním (případně až klaunským) pojetím situací. V *Procesu* ovlivnila nakonec přece jen poněkud estetizovanou a estetizující podobu inscenace a její vyznění – navzdory deklarovanému úsilí nehrát interpretaci, ale fabuli – dobová verze spíš poněkud snobského než bezprostředně zažívaného ‘pocitu absurdity’. Nebo toto utonutí v takovém pocitu způsobilo naopak právě nedostatek nějaké vlastní interpretace? (Slovo ‘interpretace’ tu možná není zcela vhodné k označení procesu bytostné konfrontace se zvoleným materiálem, jakou mám na mysli.)

Zatímco druhé Grossmanovo období v Divadle Na zábradlí na přelomu 80. a 90. let bylo by nejspíš možné vzhledem k vyrovnanosti ‘realistického’ (mimetického) a ‘stylizačního’ elementu nazvat ‘klasickým’, v šefovském období Petra Lébla v témže divadle v 2. polovině 90. let šlo o záměrné ‘narušení rovnováhy’. Základní inscenační tendence, činící dramatickou předlohu pouhým materiálem k zachycení režisérových prožitků (jak o tom bude ještě podrobnější řeč vzápětí), z jistého hlediska označitelná za expresionistickou, vykazovala v tomto případě ovšem nepominutelnou vazbu na estetismus moderny. Mimochodem, právě v opozici k tomuto (více méně novoromantickému) estetismu, uplatňovanému zejména v secesi, prokazovaly ‘původní’ expresionistické vyjadřovací způsoby z počátku 20. století – přes vnější spojitost svého vystoupení s výstavami berlínské a vídeňské secese – i svou inspiraci naturalismem: šlo samozřejmě o ty jeho projevy, kde se naturalistický prvek stává potenciálním symbolem. Pokud jde o Petra Lébla, vyznačovalo jeho inscenace nezřídka víceméně záměrné



**A. P. Čechov: Strýček Váňa. DNZ 1999. Zleva Eva Holubová (Jelena), Leoš Suchařípa (Serebrjakov), Jiří Švejda (Hlídač), Zdena Hadrboľcová (Marina), Jiří Ornest (Ivan Vojnický). Tomáš Mery (Sluha), Jarmila Očásková (Vojnická)**

křečovité ozvláštňování, nikoli bez vztahu s tendencí k jisté loutkovosti v hereckém projevu. Toto ozvláštňování zajisté nepředstavuje ani v rámci expresionismu (tentokrát expresionismu takříkajíc v užším smyslu) nic výjimečného: heslo „krása je křečovitá“ nelze v žádném případě připisovat až surrealistům; o autentickém pocitu úzkostné nezakotvenosti v realitě, ze kterého tento inscenační způsob u Lébla pramenil, nemohlo být ovšem pochyby.

Z hlediska vztahu režiséra k předloze je příznačná poslední Léblova inscenace, v níž použil text Čechovova *Strýčka Váni*: Petra Lébla na něm zřejmě zajímalo především střetnutí Váni, který žije takříkajíc ‘mimo’, s realitou, jejíž falešný obraz je spojený se Serebrjakovovou ‘otcovskou’ autoritou. Váňova reakce je v okamžiku, kdy mu všechno teprve dojde, hysterická, ale ve výsledné podobě opravdu spíš tragikomicky trapná než směšná. Pokus překonat odcizení od skutečného života má i u Astrova – této ‘krásné duše’ (‘krásné duše’ v ruském vydání) skrývající se v Léblově pojetí za polokomicky drsnou ‘kovbojskou stylizaci’ – podobu vzplanutí k Serebrjakovově ženě Jeleně: v citované inscenaci jako by spíš než o reakci na svůdnou ženskou krásu šlo o pokus stulit se v mateřské náruči, která ale nakonec zůstává osudově zavřená. Pokud jde o ‘čechovovský způsob’ vidění – a takový ‘způsob’ kteréhokoli dramatického autora lze vždy přirovnat k prozodické rovině veršového útvaru, stejně významné jako rovina sémantická –, Lébl se nesnaží proniknout za jeho nejrůznější konvenční jevištní ‘aplikace’ (mají dnes už velmi široký rejstřík). Dá se říct, že to ‘čechovovské’ na Čecho-

vovi prostě ignoruje (to nemá být hodnocení, ale důležité konstatování). Nejde mu o Čechova, ale o vlastní emocionální reakci na svět; k jevištnímu ztvárnění, které by jí odpovídalo, slouží Léblůvi základní dispozice Čechovova příběhu, zvoleného kvůli těm okolnostem, které odpovídají režisérovým utkvělým vnitřním motivům. Tyto dispozice nejsou ovšem – a nemohou být – úplně adekvátní jeho vlastnímu sebevýjádření, takže jsou ve své potenciální ‘objektivní’ platnosti neustále zpochybňovány. Způsob tohoto zpochybňování-ozvláštňování – prostřednictvím písniček navozujících westernovou atmosféru (podobně jako detaily kostýmů, zejména klobouky) současně předváděné hrdiny ‘omlazuje’, a to nejen ve smyslu posunu k dnešku, ale zejména ve smyslu věkového zařazení: sedmačtyřicetiletý hrdina jako by byl konfrontovaný s vlastními pubertálními či postpubertálními romantickými představami (‘pubertální či postpubertální’ tu nemá sloužit jako pejorativní označení): také v tomto případě se ‘expresionistická’ tendence k sebevýrazu odstiňuje u Petra Lébla víceméně ‘novoromantický’, byť s příslušným trpce ironickým nádechem.

Způsob založený na brutálním ‘spojování nespojitelného’ – i když se prozazuje tak nápadně jen v citované rovině, a tedy vlastně okrajově – vyhrocuje do krajnosti princip konfrontace různorodých prvků uplatňovaný na úkor principu kauzálního rozvíjení. Tento princip konfrontace fragmentů, pro expresionismus příznačný, má své kořeny v základním zpochybnění dosavadního obrazu světa založeného na principu kauzality a je rozeznatelný už v ‘naturalistické’ Strindbergově *Slečně Julii*. Právě její autor může také sloužit za doklad přirozeného vývoje od naturalismu k expresionismu; vzpomeňme na jeho předmluvu k citované hře, kde zdůrazňováním významu střetávání různých jevištních synekdoch posvém proboují zrovnoprávnění prostorové roviny jevištního dění s časovou, předmětné s verbální, vizuální s akustickou, ‘čistě’ situační s fabulační, mimodějové s dějovou, horizontální s vertikální. Uplatňování tendence ke konfrontaci na úkor ‘normálního’ kauzálního rozvíjení velmi výmluvně dokládá například hypertrofie montáže v němém filmu, rozšíření takových výtvarných technik, jaké představují koláž a asambláž, i technika konfrontace replik místo jejich navazování v dialogu expresionistických dramatiků. Můžeme ji také sledovat nejenom v nejrůznějších dobových expresionistických, ale i současných ‘postmoderních’ uměleckých produktech: vezměme namátkou historický příklad „nesourodeho doplňování“ litografií s veršovaným textem v Kokoschkových *Snících chlapcích* z r. 1908 a z oblasti víceméně současné kinematografie třeba střetávání paralel izolovaných osudů a nespojitých příběhů v Jarmuschových filmech z přelomu 80. a 90. let uplynulého století.

Sluší se upozornit – zvláště se zřetelem k domácí divadelní produkci posledního desetiletí –, jak se tato tendence k akauzálnímu spojování různých a různorodých prvků uplatňuje tam, kde ji – zejména u českých postavantgardních režisérů střední generace – živí tendence směřující spíš k ‘obrazu’ než k ‘výrazu’. V souvislosti s obrazem nemám ovšem tentokrát na mysli pouhou ‘mimezi’ (v úzkém smyslu, tj. mimezi chápanou spíše jako imitace nebo vytváření ‘skutečného’ života na jevišti): rozlišovat je třeba i mezi výrazem a obrazem ve smyslu ‘metafory’, kterou je tu třeba rozumět většinou spíš jen ozvláštňené podání jednotlivého, apelující na smysly. Toto upřednostňování ‘metaforického’ vyjadřování, příznačné i pro Petra Lébla, nabylo specifickou podobou v době, kdy dnešní střední režisérská generace začínala, tj. v úzkém, nepřirozeném a jaksi automa-



**Francis Beaumont, John Fletcher: Král nekrál. ČR 1998. Režie Michal Lang, scénografie Klára Čulíková. Petra Špalková (Panthea), Tomáš Pavelka (Arbases) a Michal Dlouhý (Bessus)**

ticky znesvobodňujícím a koneckonců zmalicherňujícím normalizačním období s jeho provincialismem. Jako by je v tomto období také živila nemožnost přímého vyjadřování postojů nepřijatelných pro režim: v každém případě souvisel tento metaforický způsob s širší oblibou nepřímého vyjadřování umožňujícího obecenstvu aktualizovat si příslušný jevištní projev posvém, a to i zcela nezávisle na původním záměru jeho původců. I vlivem tohoto prostředí se jisté inklinace uplatněné v českém poetismu a surrealismu – a spojené s avantgardistickou estetickou zálibou v čisté divadelnosti – projeví v některých divadelních aktivitách, pohybujících se na okraji tehdejší úředně uznávané struktury, příznačným způsobem: Jednotlivé, ‘metaforické’, příp. obecně lyrické, či ‘hrové’, příp. marginálně komické (dnes bychom také mohli říct ‘klipové’) tu převládlo nad úsilím o celistvou výpověď schopnou vyjádřit se – pomocí odkrytí skutečné dramatickosti námětu – k podstatnému. Výsledkem nemohlo být nic jiného než hypertrofie jednotlivých režijních ‘nápadů’ legitimovaných nikoli vazbou k celku, ale k údajné archetypičnosti svého původu. Původně expresionistické a dnes postmoderní mísení nesourodého může v této souvislosti poskytovat této hypertrofii nápadů, donedávno málem vyžadované, nejlepší alibi, i když jejich skutečným motivem bývá někdy pouhý režiséřský narcismus. Pro srovnání stojí za to upozornit, jak

‘expresionisticky’ se surrealistická inspirace naopak projevuje při opravdovém ‘propátrávání’ podstatného ve filmech Jana Švankmajera *Lekce Faust* a *Otesánek*; podrobnější pozornost by si z hlediska svého hlubšího směřování vyžadovaly zejména divadelní režie Jana Nebeského.

Pokud jde o tematickou stránku, patřily k repertoáru příznačných motivů expresionisticky orientovaných autorů už vzhledem k mentálnímu prostředí, ze kterého expresionismus rostl, protesty proti otcovské i obecněji rodičovské autoritě (viz Kafkův *Dopis otcí*): Šlo o výraz krize plynoucí z důsledků rozpadu patriarchálního řádu (spojené s prožitkem ‘prázdného nebe’), případně z nahrazení patriarchátu jakýmsi novodobým matriarchátem. V nejjednodušší formě našla tato tematika své uplatnění už u bezprostředního předchůdce německých expresionistů (expresionistů takřkajíc v užším smyslu), kterým byl Frank Wedekind. Stačí uvést *Procitnutí jara* z r. 1891 s jeho protestem proti filistrovství, kde se využívá ne náhodou látky těžené z krize puberty, aktualizující pocity viny. Budiž připomenuto, že v *Duchu země* (*Erdgeist* z r. 1895, česky pod názvem *Lulu*, což je jak známo jméno postavy, která spojuje toto drama s *Pandořinou skříňkou* z r. 1902) přišel tento předchůdce ‘hlavní vlny’ německého expresionismu s obrazem jakoby nevinné svůdnice, v níž se mísí Eros s Thanatem a naturalisticky modifikuje modernizovaný archetyp víly lákající na onen svět, estetizovaný secesi: takové spojení Erotu s Thanatem bylo pro expresionismus také vždycky příznačné. Není jistě zcela náhodou, že na začátku nové etapy vývoje ústeckého Činoherního studia v polovině 90. let se režisér Jiří Pokorný – který později sám napsal hru s výmluvným názvem *Taťka střílí góly* (1998) – obrátil právě k Wedekindovu *Procitnutí*, zatímco Michal Lang si z dramatiky blízké expresionismu svým znechucením z nelegitimnosti ‘patriarchální’ autority zvolil *Na malém dvorci*, hru, kterou napsal Ignacy Witkiewicz, vyšlý z novoromantismu, ale také předchůdce ‘divadla absurdity’, Polák a tedy umělec ze země, kde sklon k expresionismu byl vůbec vždycky velice silný. Připomeňme si, že po citované hře inscenoval Lang r. 1997 ve studiu tehdejšího pražského divadla Labyrint od téhož autora ještě *Matku* a stejné téma ho zajímalo i na *Dnu matky*, jehož autorem je současný britský dramatik David Storey (Lang ho uvedl r. 2000 se souborem CD 94 v Divadle v Celetné).

U Langa, který se svými bývalými spolužáky (a s výtvarnicí Klárou Čulíkovou) vytvořil hned na začátku své dráhy v Ústí nad Labem r. 1995 vynikající inscenaci Gogolových *Hráčů*, je ovšem vždycky patrná snaha o to, co bychom mohli nazvat *objektivací* vlastních pocitů, kterou podmiňuje rovnováha mezi mimezí a stylizací. Tato snaha zahrnuje i mimořádnou péči o herecký výraz související s jevištním dotvářením individuálně pojaté postavy; k této péči patří i – proti víceméně pouze výtvarně pojaté stylizaci – využívání specificky režijního prostorového rozehrávání, jinak řečeno, rozvíjení umění mizanscény. Stejná snaha vedla Michala Langa k hledání opory v komediálním základu scénického projevu a v té souvislosti (v dramaturgické spolupráci s Markétou Bláhovou) nejdřív ke studiu Gogola a později i k inscenování manýristických autorů, tj. těch předchůdců moderních expresionistických projevů, kteří z takového komediálního základu stále ještě svým způsobem vycházeli (srov. Langovy inscenace *Pitvory* Middletona a Rowlyho v Divadle pod Palmovkou a *Král nekrál* Beaumonta a Fletchera v Činoherním klubu, obě z r. 1998; připomenout si ovšem zaslouží zejména Shakespeara *Bouře* v CD 94 r. 2000, když prvním Langovým Shakespearem bylo *Zkrocení zlé ženy* v Činoherním klubu r. 1997). Do stejné linie patří vlastně i Jonsonův *Vol-*





**Ben Jonson: Volpone. CD 94 2000. Režie Daniel Hrbek, scéna Klára Čulíková, kostýmy Vladka Prudičová. Ivan Řezáč (Volpone)**

**David Storey: Den matky. CD 94 2000. Režie Michal Lang, scéna Jan Dušek, kostýmy Lucie Poláková. Nina Divišková (Matka)**



pone, jak ho po vplynutí Langovy skupiny do souboru CD 94 inscenoval r. 2000 Daniel Hrbek; ten v prvním pětiletí tohoto souboru našel cestu z učňovského zaujetí inscenační metodou Petra Lébla, u kterého jistý čas hrál, v rozvíjení hravého, tj. také improvizacího komediantského elementu (příznačně si i dnes v zájmu rozvíjení této živelné komediálnosti a k prospěchu dostatečně šíře repertoáru svého divadla neváhá r. 2001 zvolit 'nenáročnější' Bréalovu komedii *La Magouille ou la cousine française*, které její překladatelé manželé Tomáškoví dali 'nezávažně veseloherní' český titul *Velká mela*, ačkoli originálu by lépe odpovídal název 'Levárna', případně v duchu současné módy silných slov 'Kurvárna po francouzsku'). Je jasné, že právě uplatňování 'původního' komediálního žívu může sloužit k objektivaci vědomých i polovědomých (případně snad i nevědomých) subjektivních režisérových či autorových motivů: režisér se při tomto uplatnění komediálního žívu obrací k samotné 'moudrosti žánru' s jejími vlastními neodmyslitelnými vazbami k 'archetypům' i vyzkoušeným způsobům osvobozování od nich; v této objektivaci dosažené tvořivým využitím možností, které skýtá komediální umění (jestliže je režisér a herci ovládají), je také třeba hledat příčiny úspěchu Langovy inscenace hry *Zabiják Joe* od Tracyho Lettse r. 1996 v Činoherním klubu, v níž jde o skurilní příběh plánované matkovraždy. Druhou možností využití manýristických prostředků ukazuje Langovo poněkud dekadentně (post)modernistické odstínění Molièrova *Tartuffa* (2001), pohybující se ovšem na hranici parodie. Projevuje se především v pojetí titulní postavy: vyžilý narcistní Tartuffe prochází vertikálně členěným prostorem (Jan Dušek ho vybavil závěsy vytvářejícími při daných dispozicích prostředí přímo pobídku ke skrývání a špehování), stále v doprovodu sluhy, který mu tu podá červenou boxerskou rukavici, tu vstoupí do scény málem dokonaného svedení Elmíry připravený přispět k dokonalejšímu Tartuffovu požitku masochistickým přídavkem. K příznačnému tématu problematické hranice mezi snem a skutečností, uplatněnému v klasikově duchu se vzácnou komediálně poetickou vyrovnaností v *Bouři*, se s příznačnou 'postmoderní' razancí obrací vlastní pozoruhodná Langova hra *Hadí klubko*; představuje současnost, v níž 'fiktivní perzifluje vážné a vážné perzifluje hru': tak by se také dala tato komedie charakterizovat pomocí parafráze výroku Jindřicha Chaloupeckého vysloveného v jeho knize *Expresionisté*.

Pokud jde o příbuznost tajemných 'postmoderních' příběhů s temnými historiemi expresionistických hrdinů, lze ji jistě ukázat například i na tvorbě Davida Lynche, v jehož filmu *Modrý samet* byla velkoměstská džungle expresionistů nahrazena malým idylickým městem, protože svět zločinů a perverzí se přestěhoval už i sem. K nálezu uříznutého ucha, který stojí na začátku poněkud tajuplného dobrodružství mladého hrdiny, dojde ne náhodou v lese situovaném do samotného středu tohoto městečka (vůz odvázející pokácené stromy tu tvoří jakýsi leimotiv): jako by městečko samo představovalo pohádkový les, ve kterém se kdysi ocitli Jeníček s Mařenkou (připomeňme si využití motivu lesa například v *Nouzově* Lenky Lagronové, jejíž příběhy mimochodem často živí zápas dcery se znesvobodňující mateřskou pseudoautoritou, nebo u Markéty Bláhové v *Pastičce*). Lynchův protagonist se svou mladou nevinou přítelkyní připomínají proslulou pohádkovou dvojici opuštěnou rodiči: zatímco ona má sice otce příslušníkem policie, zřejmě ale zapletené do zločinecké aktivity, po jejížž stópách se hrdina vydává, on sám má otce upoutaného na lůžko a neschopného vůbec promluvit (když jejich matky mají v příběhu tentokrát naprosto zanedbatel-

nou úlohu). I vzhledem k dvojznačnému postavení dívčina otce policisty se její potenciální úloha víly ochránkyně ukazuje jako krajně pochybná. Také otec dítěte, o jehož osvobození jde, je bezmocný proti únoscům, kteří ho zadržují spolu s dítětem, a setkáme se s ním vlastně až v závěru filmu, když jeho mučení ukončí smrt; mladou matku, která naproti tomu patří k ústřední trojici postav, zneužívá sadistický šéf těchto únosců, při poslechu sentimentálních hitů ovšem vždycky náležitě dojatý. Samo hrdinovo pátrání nabývá postupně rázu cesty do podsvětí či návštěvy (lépe řečeno návštěv) zakázané třinácté komnaty, ve které mladá matka uneseného dítěte, spojená svým příběhem (byť jakoby nechtíc, protože jako oběť) s temnými silami, zastává současně roli svůdkyně (což souvisí s dalším stupněm proměn typu matky od té, která souvisela s patriarchální podobou světa, přes nový matriarchát k dnešku; připomeňme, že v citovaném případě jde o svůdkyni masochistku)! Závěrečný idylický obraz novomanželské domácnosti mladých protagonistů a šťastné shledání (příznačně) samotné matky s dítětem mohou v rámci konfrontace 'kruté pohádky' s moderním 'divným světem' působit jen jako ironie.

V souvislosti s víceméně pubertálním či postpubertálním zařazením Lynchovy ústřední dvojice může výsledné vidění světa při své expresionistické stylizaci dokonce podněcovat k vážné otázce: neodpovídá současné využívání podobných postupů nejlépe právě postpubertální mentalitě, v dnešním světě tak rozšířené, a není spíš dílem rafinovaného kalkulu než bytostného prožitku? K vyjádření takového prožitku jistě vede jedině úsilí spojené s propátráváním skrytých významů obsažených v námětu s tímto prožitkem spojeného; hloubka související s touto skrytostí závisí přitom na hloubce takového emocionálně-intelektuálního zážitku. Nabízí se ovšem otázka, můžeme-li – po obecném uznání psychoanalýzy i hlubinné psychologie, jejichž základní poznatky jako by byl schopný aplikovat kdekdo – o nějakých skrytých významech ještě vůbec mluvit. I když se samozřejmě vkrádá podezření, že se skutečně hlubinné významy skrývají právě tam, kam příslušné (ve vulgárním světě také odpovídajícím způsobem z vulgarizované) psychoanalytické a hlubinněpsychologické návody neukazují.

Jistá příbuznost některých expresionistických tendencí, motivů a postupů s tendencemi, motivy a postupy produkce označované zhusta jako postmoderní se opravdu zdá nápadná. (Stojí mimochodem také za pozornost, že operní inscenace Davida Radoka, označované za nejpozoruhodnější režijní díla roku 2000 a 2001, vycházejí z Šostakovičovy *Lady Macbeth Mcenského újezdu* a Bergova *Vojčka*, tedy z předloh, jejichž expresionistická tendence je mimo pochybnost). To čílní velice aktuálním každý pokus podívat se na vývoj umění (a to zejména dramatického) od moderny k postmodernismu z hlediska těchto 'filiací', které obecně nemají co dělat s vlivem v tom smyslu, jak mu rozumí literární historie a historie umění, ale s tím, co se nabízí takřikajíc v každodenní realitě a co přímo dýcháme. Hledisko vycházející z úlohy expresionistických tendencí ve vývoji umění od začátku 20. století až k postmoderně je jistě jen jedno z možných, ale už vzhledem k naznačeným souvislostem je nelze opomíjet. Jak už to v podobných případech bývá, je ovšem nutné si při této příležitosti znovu položit otázku po genezi, rozsahu a obsahu používaného pojmu (tedy v tomto případě pojmu expresionismus): to by mělo být také úkolem studie, ke které měl tento článek posloužit jako úvod.

# Režie jako funkce metajazyková

Jan Císarš

## O předložce 'meta'

Úvodem chci důrazně upozornit, že pojem metajazyk – a od něho odvozené adjektivum metajazykový – budu používat tak, jak to předpokládá řecká předpona *meta*: jako jazyk o jazyku. Předmětem této úvahy bude jazyk, jímž divadlo komunikuje o svém jazyku – jazyk o divadelním jazyku. Někdy se také v této souvislosti hovoří o jazyku sebereflektivním, který chce pochopit a vyložit vlastní východiska. Zvláště zdůrazňuji, že v žádném případě tento pojem nehodlám použít pro označení – a případné zkoumání – vztahu mezi textem (literaturou) a jeho provedením v jevištní (divadelní) podobě. Kdysi se mně tento vztah zdál vskutku nejlépe poznatelný na tomto principu. Text (literatura) byl pro mne jazykem-objektem, jazykem-nula a inscenace tohoto textu metajazykem o něm. Dnes absolutně souhlasím s tím, co říká Ivo Osolsobě: „Inscenace Hamleta není přece zpráva o Shakespearově tragédii Hamlet, aspoň normálně ne!“ Snažili jsme se vyhnout tomuto nebezpečí, které mohlo degradovat inscenaci až na „zpravodajství“ o literární předložce tím, že jsme mluvili o inscenaci jako o metakreativitě. Tímto pojmem jsme se pokoušeli stvrdit, že inscenace je samostatná kreace vyrůstající z pod-

nětů textu, jež uskutečňuje svébytnou významovou výstavbu a vlastní smysl. A že tedy jak v tvůrčím procesu, tak při poznávání jeho výsledků je možné oddělit inscenaci a její literární předlohu vnímat, posuzovat obé (a koneckonců i vytvářet) odděleně. Nikoliv v tom duchu, jak to napsal v roce 1977 Richard Hornby: „V dobré inscenaci není žádný rozdíl mezi textem a jeho jevištním provedením.“

Jsem dnes hluboce přesvědčen o tom, že nezbývá než se pokorně vrátit k přesnému významu předpony *meta*-, která označuje komunikaci o vztahu mezi dvěma jevy téhož řádu – v našem případě jazyk divadla o jazyce divadla. Jedině tak asi odstraníme četná – byť někdy impozantní a obdivuhodná – teoretická nedorozumění, jež vyplývají z příliš volného používání této předpony, jež ovšem jinak patří k nejdůležitějším názvoslovným objevům sémiotiky 20. století. I divadelní teorie si brzo uvědomila možnosti, které jí tento objev nabízí. V roce 1963 vydal L. Abel knihu, která se jmenuje *Metatheatre*. Rozpracovává v ní prizmatem tohoto pojmu starou a důvěrně známou problematiku „divadla na divadle“. Není to příliš originální a inspirující uchopení předložky *meta*, ale je třeba Abelovi přiznat, že tímto novým termínem obrátil pozornost k divadlu, kte-

ré mluví o sobě, představuje samo sebe. Termín byl na světě a s ním i všechny možnosti, jež nabízel k využití. Především se tak dělo na půdě literatury pro divadlo. Text divadelních her se analyzoval také jako jazyk autora o vlastním jazyku, jenž se někdy může projevat skrze uspořádání díla samého, jindy se tematizuje, doslova osamostatňuje, stává se přímo součástí smyslu textu a jeho struktury svým „metakritickým a metadivadelním“ směřováním. Odtud byl už jenom krok k tomu, aby „metadivadlo“ vstoupilo do celku divadelní tvorby a stalo se nástrojem jejího prozkoumávání a pojmenovávání.

V této koncepci je „metadivadlo“ v používání předložky *meta* shodné s tím, jak s ní pracuje tato úvaha. I když dávám ze dvou příčin přednost pojmu metajazyk. První spočívá v tom, že mi vyhovuje pojem divadelní jazyk jako název pro určitý systém – v rámci systému divadla subsystém –, jenž zahrnuje všechny prvky, jimiž divadlo – a chcete-li každé konkrétní představení – označuje a komunikuje. Za druhé má tento pojem oporu v Jakobsonově vzorci literární komunikace, jenž může být i vzorcem komunikace divadelní. V tomto vzorci existuje faktor *kód*, jenž plní funkci *metajazykovou*. Platí to i opačně: metajazyková funkce zajišťuje vznik a fungování kódu. Přijímá-li se za axiom tvrzení, že divadlo vyznačuje jako jedinečný fenomén také (a pro některé dokonce jenom) bezprostřední a přímá komunikace, která mezi hledištěm a jevištěm vytváří v představení jako v prostorově a časově neopakovatelném komunikačním aktu okamžitě uplatnitelnou a skutečně působící *zpětnou vazbu*, pak problematika divadelního metajazyka a kódu je pro divadlo z tohoto hlediska klíčová. V jistém směru opravdu existenční, neboť divadlo bez diváka je – o čemž nikdo nikdy nepochyboval a nepochybuje – nesmysl. Nebo ještě lépe: není to divadlo.

## Divák jako záruka bytí divadla

Metajazyková funkce existovala v systému divadelního jazyka nepochybně od prvních okamžiků jeho bytí. Divadelní jazyk sestává nejméně ze dvou komponentů, bez nichž nemůže vytvořit zprávu nesoucí divadelní funkci: bez herce a prostoru pro jeho hru. Tento jejich vztah musí pro diváka také komunikovat o sobě (být metajazykem), aby pochopil, že to, co vnímá, je divadlo. Aby se vůbec mohl stát divákem. Tolstoj popsal tuto prvotní a klíčovou metajazykovou funkci divadelního jazyka, kdy se člověk stává divákem, když ve *Vojně a míru* uviděl divadlo očima Nataši, dívky, která nemá diváckou zkušenost a chápe to, co vidí a slyší jako naprostou realitu, jejíž smysl jí připadá zcela nepochopitelný a absurdní. Tolstoj tím divadelní vědu upozornil na několik závažných, vlastně klíčových problémů. Zichova definice divadla v *Estetice dramatického umění* jednoznačně a kategoricky potvrzuje, že divadlo je komunikační akt, jenž se odehrává jako divákově vnímání viděného a slyšeného při představení. Nesporně tedy musí existovat i aktivní podíl obecnstva na vzniku divadelního jazyka. Dokonce by se možná dalo i říci podíl tvořivý. Jestliže jsem před okamžikem prohlásil herce a prostor pro jeho hru za dva nezbytné komponenty pro vznik a existenci divadelního jazyka i jako divadelního metajazyka, potom musím nyní připojit ještě jeden stejně nezbytný komponent: diváka.

Slavné divadelní *zde a teď* nabývá nejzásadnější podoby. Jestliže je představení vrcholným a konečným cílem divadelního konání, jestliže jako finální cíl integruje celý divadelní systém se všemi jeho subsystémy, potom kód a jeho metajazyková funkce jsou vlastně rozhodujícím a základním zajištěním možnosti bytí divadla. Neboť nejde jenom o to, aby divák byl schopen v rámci svého kó-

du zprávu dekodovat, tj. přijmout ji a nějak jí porozumět. Jde především o to, aby se přes kód a jeho metajazyk stal **aktivním, tvořivým účastníkem** komunikace, aby dotvářel a spolutvořil divadelní jazyk. Jedině touto aktivní diváckou spoluúčastí diváka jako rovnocenného, rovnoprávného partnera v komunikaci vznikne představení, skrze něž divadlo potvrzuje svou existenci. Asi zůstáváme při historickém pohledu divadelní minulosti vždycky něco dlužni, jestliže tento podíl diváků na podobě divadelního jazyka své doby nebereme patřičně na vědomí. Jistě je velmi nesnadné dostat se k faktům, jež dovolují postihnout obecenstvo jako komponent divadelního jazyka. Myslím si však, že pochopení metajazykové funkce, jež utváří kód, by mohlo alespoň do jisté míry pomoci tento problém řešit. Je tu ovšem otázka zásadní: máme vůbec nástroje k tomu, abychom dokázali rozebrat představení jako komunikační akt, jenž plní metajazykovou funkci ustavující kód? Navíc dvojí kód. Jeden, v němž je zpráva zakódována, vyslána – to je kód odesilatele, tvůrců divadelního díla –, a druhý, v němž je dekodována, přijata – kód příjemce, diváka, obecenstva.

## **Představení jako kód a metajazyková funkce**

Tolstoj by nemohl vykreslit dojem Nataši z představení tak, jak to udělal, kdyby materiálem divadla nebyly originály reality; sama skutečnost prezentovaná ve své nestejnorodosti, různosti a trojrozměrnosti. Pro diváka je zcela přirozené vnímat drtivou část všeho, co je na jevišti, v měřítku 1:1; jako skutečnou věc, jako skutečného člověka. Stará známá pravda, že divadlo je svou povahou mimetické, se takto beze zbytku naplňuje. Tato rovina metajazykové funkce divadelního jazyka, spojená s materiá-

ly jeviště, je v každém představení v nějaké míře a podobě uložena. Divák se s ní vždycky nejenom setká, je pro něho zřejmě tím nejsnazším a nejpřirozenějším východiskem, z něhož si vytváří svůj kód představení.

Svým způsobem je snaha o rozbor představení jako nositele kódu a jeho metajazykové funkce vždycky nejprve snahou o poznání způsobu, jímž divadelní jazyk zachází s materiálem jeviště, aby vytvořil model nějaké skutečnosti. A také divák by měl vnímat toto úsilí, aby metajazyková funkce začala poukazovat k tomu, že to, co divák vidí a slyší, není jen prezentovaná skutečnost ve svých jednotlivých jevech, pouhé ukazování originálů. Bude-li pro nás pojem model výchozím bodem, z něhož budeme nazírat problematiku divadelního metajazyka, pak se v žádném případě nemůžeme vyhnout některým tématům, jež zhruba v posledních dvou desetiletích otevřela teorie umění a v souvislosti s tím teorie divadla. Především se objevil pojem metatext. Patrice Pavis ve své knize *Voix et image de la scène. Pour une sémiologie de la réception* jej chápe jako nenapsaný text, který je výsledkem vědomého i nevědomého procesu, jež zvolila režie při volbě materiálů jeviště. A vedle metatextu používá ještě pojem *text jeviště*, který rozvinul Marco de Marinis ve své knize *Semiotica del teatro*. Obě jmenované knihy jsou z první poloviny 80. let. Text jeviště nepředstavuje už v této koncepci konkrétní jevy, ale abstraktní systém organizovaný jako systém znakový. Uvědomíme-li si v této souvislosti, že Jurij Lotman ve své *Struktuře uměleckého textu* pojal model jako základní ontologickou vlastnost textu, která modeluje skutečnost a dokonce celý vesmír, při čemž text mu není totožný s uměleckým dílem, ale jeho součástí, vnímatelnou smysly, která se vyznačuje ohraničeností a vyjádřeností, pak se kód a jeho metajazyková funkce jeví v před-

stavení jako schopnost a možnost diváka porozumět konkrétním materiálům jako obecnému uspořádanému řádu. Ivo Osolobě v závěru své knížky *Mnoho povyku pro sémiotiku*, v kapitole Estetizace a divadelní kód dospívá k názoru, že přesun divákovy pozornosti od pouhého chápání „bezprostředních významů“ divadelního díla je dán tím, že všechny tyto významy vstupují do kontextu daleko „širší lidské, společenské skutečnosti“. Předchozí zkušenosti, zájem, motivace každého diváka nesporně hrají svou úlohu při uplatňování a rozvíjení apercepční aktivity jako jasně a cílově zaměřeného aktu uvědomění si vnímaného. Ale: není metajazyková funkce kódu v nějaké míře záměrným směřováním této aktivity, aby vznikla alespoň elementární orientace diváků v tom, jak porozumět proměně originálních materiálů ze skutečnosti v model a tím cíleně otevřít prostor pro zařazení „bezprostředních významů“ do širších skutečností? Koneckonců – i pro porozumění naprosto automorfním estetickým zákonitostem divadelního díla, o nichž Osolobě také mluví jako o vlastnosti, jež nekompromisně odstraňuje pojetí divadla jako „nápodoby“ skutečnosti v měřítku 1:1, je asi potřebné, ne-li nezbytné, aby metajazyková funkce nabídla divákovi možnost dekódovat viděné a případně slyšené jako jistý způsob uspořádání materiálu divadelního jazyka, které už není skutečností samou, ale právě modelem sloužícím „nepřímému poznání“.

## Divák jako uživatel znaků

Tuto součást metajazykové funkce bychom asi nejlépe označili jako přítomnost zvláštního – řečeno s Pavisem abstraktního – uspořádání originálů skutečnosti, skrze něž se divák stává účastníkem procesu semiózy, v němž se ukazované, prezentované originály mě-

ní v označující znaky a sám divák v uživateli těchto znaků. To zvláštní uspořádání, jež je rozhodující a nezbytnou podmínkou tohoto procesu, je organizováním vztahů mezi jednotlivými komponenty jevištní realizace, ježž podstatou jsou jenom a výlučně materiály jeviště. Znamená to strukturu, jež ponechává sice všem originálům jevištního materiálu jejich vlastnosti, ale zároveň diváka jako uživatele znaků orientuje k tomu, aby si uvědomoval, že ve strukturálních vazbách vzniká model jako systém, ježž má kvality a vlastnosti, které nepřislušejí žádnému jednotlivému jevu. Tento výsledek jevištní realizace omezuje důsledně jen na to, co existuje na jevišti. Vycházím z faktu, že představení se odehrává jako vztah mezi jevištěm a hledištěm. Divák se stává účastníkem semiózy a uživatelem znaků jen díky tomu, co vnímá – vidí a slyší – z jeviště. Ještě jinak: jde-li o analýzu a poznání představení jako nositele kódu s jeho metajazykovou funkcí, je to zřejmě možné jenom tak, že se pozornost soustředí pouze na to, co vskutku formuje onen specifický komunikační akt – na vztah jeviště a hlediště. Existuje ovšem ještě jeden důvod, ježž mluví pro toto pojetí. Pokládáme-li za materiál divadelního jazyka originální jevy skutečnosti, pak tyto originály lze prezentovat, ukazovat jenom na jevišti; včetně zvuků, do nichž patří i mluva jako přirozený projev člověka; nikoliv slovo, ježž přináší divadelnímu jazyku literatura. V tomto smyslu je mimetičnost jevištní realizace jako aristotelovské „nápodobení“ skutečnosti vždycky u zrodu jevištní realizace a tedy i u zrodu procesu semiózy.

## Konvence a konvencionalita

Námitka proti tomuto tvrzení je samozřejmě po ruce: asijské divadlo, stejně jako některé podoby evropského divadla

(např. téměř každé tzv. lidové divadlo), jsou divadelní jazyky, kde se tato mimetičnost buď zcela ztrácí nebo je značně potlačena. Aniž bych se šířeji zabýval touto problematikou, chtěl bych především konstatovat, že ve všech těchto případech existují jistá daná připravená pravidla, která tvůrcům umožňují rovnou a okamžitě divákům ukázat materiály divadelního jazyka už jako výsledek semiózy, protože diváci tato pravidla ovládají. To znamená, že ovládají řád, z jehož hledisek je tento výsledek semiózy třeba vnímat. Je to *konvence* v nejvlastnějším smyslu toho slova jako dohoda, úmluva, ujednání o společném používání pravidel, jež dovoluje, aby jevištní realizace byla naprosto nebo do značné míry nikoliv prezentací originálů, ale reprezentujícím znakem.

Ostatně: všechny velké epochy evropské divadelní minulosti měly svou divadelní konvenci, která tvořila jednotu kódu vysílatele divadelní zprávy a jeho příjemce – tedy jeviště a hlediště. Někdy v této jednotě převažovaly složky, které přicházely ze sféry mimodivadelní: mýtu, náboženství, životního stylu, sociálního postavení, kulturních zvyklostí, ideologie atd. Jindy získaly vrch složky výrazně divadelní – tj. jistá pravidla a dohoda o nich, které vyrostly z jevištní praxe, z uspořádání jevištních materiálů a způsobů zacházení s nimi. Samozřejmě, oba tyto zdroje divadelních konvencí se vždycky nějak prolínaly. Velké mimodivadelní 'ideové' podněty si hledaly a posléze vždycky našly své konvence v uspořádání jevištních materiálů. A konvence pramenící z divadelní praxe se v poslední instanci také vždycky opřely alespoň nějak o některé z 'ideových' zdrojů. Tohle všechno fungovalo až do 18. století, kdy osvícenství přineslo divadlu program, jež mimetičnost použil jako cílevědomě využívající a zaměřenou kvalitu divadla, která má záměrně působit na diváky. Vzniká

nejprve dramaturgie a potom režie jako výraz této záměrnosti, jež je projevem intencí individuality a její jedinečné osobité koncepce představení. Místo konvence nastupuje *konvencionalita* jako stále nový a jiný způsob, jímž je uspořádána struktura jevištní realizace, z níž se zdvihá semióza.

Pojem konvencionalita se snaží také vyjádřit, že metajazyková funkce a kód nevzniknou v představení bez pokusu alespoň nějak najít nějakou společnou orientaci hlediště a jeviště v pohledu na jevištní realizaci a její strukturující a strukturované uspořádání. Neboť propojení konvencionality s originály obrací na jedné straně pozornost diváka ke konkrétnosti jevů, nabízí mu šanci vnímat a prožívat jejich jedinečnost, bezprostřednost, a obohacovat tak svůj vnitřní svět. Zároveň však na druhé straně v přítutí těchto dvou rozdílných kvalit vzniká zcela nové pojmenování těchto jevů. Divák reflektuje známý svět ve zcela jiném pohledu nebo objevuje světy naprosto neznámé. Díky oběma stránkám tohoto setkání vzniká estetický postoj. Divadelní zpráva komunikuje o hodnotách a skrze referenční aspekt nabízí model skutečnosti a možná i vesmíru. Toto dokončení podoby kódu divadelní zprávy, jímž jedinečně vzniká estetická funkce a tedy umělecké dílo, je vždycky vztahem mezi konvencionalitou a originály jevištního materiálu. Je to podstata divadelního metajazyka, v němž si mimetičnost udržuje svou pozici.

## Scénování: kód režie a kód diváka

Jenže: ten pojem konvencionalita obsahuje v sobě také celou složitost intencionality, která je výsledkem individuální koncepce, jež v novodobém divadle nalezla výraz ve zrodu režiséra, který každé představení – jak už jsem konečně napsal – uspořádává v novém, jiném



kódu. Jinak řečeno: jevištní realizace je také – a v jistém smyslu především – nositelem této individuální koncepce a metajazyková funkce poukazuje především k ní. Divák by na prvním místě měl porozumět tomuto individuálnímu, tedy jedinečnému kódu každého představení. A tady vznikají potíže – jak při diváckém vnímání, tak při teoretickém řešení této problematiky. Jedno je jasné: kód diváka a kód a režie už nemohou dojít k žádné konvenci, společně chápané a společně praktikované úmluvě o pravidlech uspořádání jevištní realizace, její struktury. Také teorie musí na tuto skutečnost reagovat. Už připomenuté pojmy Patrice Pavise *metatext* a *text jeviště* představují zřetelně dělení, kde na jedné straně stojí režie jako tvorba jevištní realizace materiály jeviště a na druhé straně onen abstraktní systém uspořádání, jež má sloužit k poznání kódu. Ve své práci z roku 1996 *L'analyse des spectacles* pracuje navíc Pavis ještě s pojmem *metatext* režie. Je to pro něho něco, co není „vlastnictvím režiséra“, ale divákovi nabídnutý „strukturální systém, jež slouží jako řídicí schéma pro syntézu diváka“. Je na divákovi, jak tomuto schématu dokáže porozumět, jak tuto syntézu provede. V jiné své studii z roku 1982 (*Towards a Semiology of the mise en scène*) to Pavis formuloval jasně: „Jedna věc je ‘čist’ režisérový záměr, druhá jim porozumět, neexistuje žádný *metatext* inscenace, jestliže se nepotkají dva její *metatexty* – režiséra a diváka, a jestliže divák ji svou recepcí nedokáže spolotvořit.“

V tomto kontextu je kód tvůrců výsledkem procesu scénování, jež označuje je proces zrodu a posléze existenci systému, jehož finálním, integrujícím cílem je trvalé a důsledné vytváření vztahu mezi konvencionalitou a originály. I literatura, která vstupuje do systému divadelního jazyka, má-li být plnohodnotnou součástí divadelní zprávy, musí projít tímto scénováním. Evropská diva-

delní praxe i teorie pro proces „scénování literatury“ začala používat pojmu *inscenace*, v němž se spojilo několik významových vrstev, které princip scénování mnohdy odsunuly do pozadí, převážily aspekty dramaturgické a narační. I když samozřejmě inscenace tento princip vždycky – ať už si to uvědomujeme, nebo ne – obsahuje.

Teoretický i praktický návrat k problematice scénování nastal až na počátku 20. století s nástupem moderny. Tehdy se skončilo velké období počínající v 2. polovině 18. století Diderotem a Lessingem, kteří učinili inscenaci programově postupem, jež na základě dramaturgické analýzy literární předlohy měl převést materiál literatury s cílem učinit jej maximálně pravděpodobným, věrohodným, reálným do materiálu jeviště – tedy konvencionalitu literatury a jejího slovního materiálu provést originály jeviště. Tento pohled na vztah literatury a jeviště zůstal ostatně zachován i ve všech současných teoriích, jež jej vidí jako překlad z jednoho znakového systému do druhého. Vezme-li se však při řešení tohoto problému v úvahu podstata scénování, pak se domnívám, že nejlepší termín pro tento vztah je *transformace*. A to nejenom transformace materiálu literatury, její konvencionality materiálem jeviště, ale i obráceně. Výrazným příkladem prvního typu této transformace uskutečňované jako konkretizace literatury co nejvěrohodnějšími a textu co nejadekvátnějšími originály materiálů jeviště je především vývoj divadelního jazyka činohry, který vyvrcholil naturalismem a psychologicky motivovaným realismem. Což je také období zrodu novodobé režie tak, jak ji chápeme dnes – jako umělecké činnosti, která řídí (viz etymologický původ tohoto slova od francouzského *régir* = spravovat, řídit) aktivitu všech dalších komponentů, jež se podílejí na scénování. Od druhé poloviny 19. století až po

prvá léta století 20. (od Meiningenských po Stanislavského) byla tato aktivita režie soustředěna na vytváření jevištní realizace jako co nejdokonalejší mimeze. Režisér uspořádal strukturu a systém inscenace tak, aby v představení její kód a metajazyk přesvědčovaly diváka o tom, že to, co vidí, je dokonalé svědectví o reálném životě, ne-li tento reálný život sám. V posledním vrcholném stadiu tohoto vývoje, jež reprezentují inscenace MCHAT a u nás úsilí Kvapilovo a jeho herců, tento kód od diváků vyžadoval co největší empatii, schopnost spoluprožít s herci vnitřní život postav.

Režie takto přirozeně, logicky a samozřejmě přebrala na svá bedra úkol nést skrze inscenaci – tedy skrze záměrně uspořádaný, poměrně stabilní a fixovaný systém a jeho strukturu – odpovědnost za kód a jeho metajazyk. Tato odpovědnost se stala vskutku výlučnou záležitostí režie a intencí režiséra v okamžiku, kdy se na pořad dne s modernou vrátilo scénování jako objevování možností konvencionality divadla. Režijní tvorba Reinhardtova a u nás Hilárova je toho exemplárním příkladem: oba svými režiiemi analyzovali možnosti jednotlivých materiálů jevištní realizace a jejich strukturálních vazeb; prováděli jakousi „inventarizaci“ všech možností scénování bez ohledu na „jednotu“, kterou by jejich tvorbě dodala „poetika“ jako souhrn „technologie“ a pravidel. A nelze v této souvislosti nepřipomenout mladého S. M. Ejzenštejna a jeho „montáž atrakcí“. Ve svém hledání „jednotky imprese“ divadelního jazyka rychle a od základu změnil představení v pří-

mý a neprospěšný útok na diváka, rozrušil nekompromisně a pronikavě právě dramaturgické a narační principy utvářející kód inscenace. I když tato „experimentálně regulovaná a matematicky kalkulovaná“ montáž atrakcí byla podmíněna a silně poznamenána řadou dobových vlivů počátku 20. let, je po mém soudu nejenom nejvýraznějším dokladem objevování nových postupů a možností scénování, ale může svými stanovisky a názory sloužit i jako prostředek k analýze a zkoumání scénování jako tvorby kódu a jeho metajazykové funkce, kterou na sebe v celé šíři a plně vzala režie.

Možná že si režie tuto odpovědnost neuvědomovala, možná že uchválena svými perspektivami a nadějami i zahlcena praktickými úkoly, jež z nich plynuly, mnohdy – což trvá dodnes – stavěla a staví na první místo své vlastní problémy, své experimentování a zkoušení. Ale trvá-li divadelní jazyk jako jednota herce, prostoru pro hru a diváka, pak se tohoto úkolu zbavit nemůže. Jak už bylo řečeno na počátku tohoto článku: nejde jen o to, jestli divák porozumí nebo neporozumí tomu, o čem s ním jeviště chce komunikovat. Jde o samu podstatu divadla, o představení jako komunikační akt, jímž se naplňuje integrující finální cíl celého systému divadla. A jenom v něm a jím divadlo rozhodujícím způsobem potvrzuje oprávněnost své existence jako komunikačního, znakového, estetického, uměleckého systému. Jednoduše se to dá také říci tak, že takto divadlo s konečnou platností ukazuje, proč je a k čemu je.

# Prostor divadla a divadlo prostoru

## *Ke vztahům architektury a divadla*

Radovan Lipus

Ohnisko čili foyer – Od Vitruvia k Raumplanu – Dva za všechny (Feuerstein a Obrtel) – Architektura jako dramatická postava; společný pojem: situace – Do situace vstoupit: kaple sv. Jana Sarkandera v Olomouci – Situaci vytvořit: kostel Nejsvětějšího Srdce Ježíšova v Jablonci nad Nisou) – Finále

### Ohnisko čili foyer

*Jsem objevitelem výrazu nevýslovný prostor, jenž je skutečnost, na kterou jsem přišel léty práce. Když je dílo na svém vrcholu, co se týče intenzity, proporcí, kvality a provedení, dostaví se fenomén nevýslovného prostoru, jednotlivá místa vyznačují, fyzicky vyznačují. Určují to, čemu říkám nevýslovný prostor, to, co je nezávislé na rozměrech, ale na dokonalé kvalitě provedení, je to z oblasti nevyslovitelného.*

Le Corbusier

Jak vstoupit do té věci? Kudy do ní vejít? Jak se jí zmocnit? Jak ji uchopit? Souvislosti mezi architekturou a divadlem jsou přemnohé. Vazby pupeční i paradigmatické. Kontrasty i splývání. Souputnictví tisícileté. Možná že pravým místem pro vstup do onoho labyrintu je **foyer**. Původní francouzský význam tohoto slova nás totiž odkazuje k takovým fenoménům jako **ohniště, krb, topeniště, kolébka, domov, ohnisko**. V takové etymologii jsme náhle vzdáleni představě mramorové dvorany a křišťálových lustrů. Neosobního chladu čehosi oficiálního. Naopak, ocitáme se přímo v důvěrném středu domova. Místo prostoru veřejného intenzivní privatissimo.

I se samotným divadelním představením to tak je. Sledujeme herce na scéně, jak kohosi objímá, jak kohosi líbá, jak jej vraždí, jak sám je vražděn, líbán, objímán a znovu zrazován. Je li věc dobře provedena, máme intenzivní nepopsatelný prožitek nahlédnutí do cizího života, osudu, duše. Pocit nevýslovného prostoru, řečeno s Le Corbusierem. Pocit širé či pusté krajiny, řečeno s Arthurem Schnitzlerem. Ty věci jsou si netušeně blízko.

Kdysi jsem chtěl být archeologem, posléze architektem. Mezitím jsem byl průvodcem na středověkém hradě. Zdá se mi, že divadelní režie spojuje dohromady všechna tato konání. Cosi se odkrývá, cosi se odhrabává. Z kosterních pozůstatků, střepů, starých mincí a šperků je skládán příběh. Příčiny a následky.

Osudy a triumfy. Možnosti a překážky. Pak plány, vize, projekty. Skicy a náčrty. Půdorysy i axonometrie. Statické výpočty. Detaily i celek. Mezitím cesta chodbami a sály. Schodiště i nádvoří. Výhled z věže do kraje i ozvěny vlhkého sklepení. Toto vše dohromady veskrze obsaženo. A ve všem všudy prostor. Jím protékají příběhy. V něm utkvěly stavby, jimi je zpětně utvářen. Vstupme tedy ohniskem do spletilitého labyrintu souvislostí a vzájemných prolínání.

Jde ovšem o prolínání více než paradoxní. Existovala-li by totiž jakási pomyslná stupnice 'trvanlivosti' uměleckého díla v konkrétním čase a prostoru, mohly by právě architektura a divadlo tvořit její ideální protipóly. Divadlo jako umění pro tento večer, pro tento okamžik, a architektura jako umění pro věčnost. *Naše umění díky bohu nemá trvání. Alespoň neplníme muzea dalšími krámy. Včerejší představení je dnes propadák. Jestliže to přijmeme, můžeme dnes začít s čerstvým stolem,* napsal Peter Brook.

Z egyptských pyramid a chrámů učiníme si poměrně konkrétní představu o výtvarné kultuře, stavebních technologiích i klíčových materiálech dané doby. O veřejných slavnostech s divadelními aspiracemi můžeme pouze spekulovat, dohadovat se nad nástěnnými malbami či s Mikou Waltarim naslouchat fabulacím lékaře Sinuheta... Jistě byly, jistě existovaly, jistě se konaly, ale tušíme méně než málo. Pyramidy však stojí dál.

Také antické divadelní dědictví, o němž se domníváme vědět více, díky skvostným textům dramatických básníků, historiků i politiků, díky vyobrazení masek, popisům jednotlivých představení a v neposlední řadě díky zachovalým zbytkům antických divadel rozestvým po celém Středomoří, nám z pohledu skutečného živého divadla navždy uniklo.

Divadlo se nedá **sdělit**, musí se **sdílet**. Antický amfiteátr je ve své ideální podobě stále tůž, do remešské katedrály vstupujeme týmž vchodem, kterým před staletími francouzští králové na korunovaci. Divadelní představení z včerejšího večera je však nenávratně ztraceno, byť by se dnes inscenace opět hrála. Nepomohou nám fotografie, filmy, videozáznamy, a obávám se, že ani virtuální realita. Divadelní představení, které právě skončilo, můžeme dokumentovat, doložit, že zhruba tímto způsobem existovalo, ale nejsme zpětně schopni zprostředkovat prožitek.

Architektura nám jej nabídne vždy znovu v neoslabené síle. Le Corbusierova kaple Notre Dame-du-Haut v Ronchamp dokončená v roce 1955 vás uhrane dnes jako poprvé. Jak se v onom roce hrálo v Ronchamp a okolí divadlo, dnes snad vědí už jen pamětníci. A přesto, nebo možná právě proto, spojuje divadlo a architekturu už po tisíciletí zvláštní blíženectví. Oba světy totiž kdesi v prapůvodních hlubinách tkvějí v **poezii**, tedy v **posvátném**.

Ne náhodou vchází francouzský filosof Gaston Bachelard do sféry posvátného právě touto branou: *Poezie je angažování duše. [...] Slovo duše je slovo nesmrtelné. V určitých básních je nevymazatelné. Je to slovo dechu.* V úvodu své výtečné knihy *Poetika prostoru* píše: *Prostor, který obsáhne představivost, nemůže zůstat prostorem lhostejným, vydaným napospas měření a uvažování geometra. Je žitý. A je žitý ne ve své pozitivnosti, ale téměř se všemi obrazotvornými zaujatostmi a předpojatostmi. Téměř vždy zejména přitahuje. Soustřeďuje bytost na vnitřek hranic, které ho chrání.*

A tato slova můžeme stejně dobře vztahovat k prostoru architektury i divadla.<sup>1/</sup>

## Od Vitruvia k Raumplanu

Dějiny urbanismu dobře znají pojmy **res publica** a **res sacra**, tedy budovy veřejné a posvátné, odlišné od privátní i ekonomické sféry. Ke zmíněnému prvnímu typu staveb patřila od prvopočátku antická řecká divadla. Byť Pollio Vitruvius pátý svazek svého rozsáhlého díla věnuje stavbám **profánním**, mezi něž zahrnuje také stavby divadelní, zůstává antické divadlo ve svém původním myšlenkovém konceptu místem navýsost duchovním.

V tomto fundamentálním typu divadelního objektu dali nám staří Řekové trvalou lekci z jednoduché, avšak dokonale účinné **koexistence prostoru krajiny, prostoru stavby a prostoru dramatické básně**.

Máme tu co dělat nejen s posvátným místem, v němž se člověk prostřednictvím básnického textu setkává se svým bohem, ale také s místem skutečně veřejným a společně sdíleným. Nemám teď na mysli jen úctyhodné kapacitní parametry řeckých divadel, počítající zásadně v řádu tisíců diváků, nikoliv ve stovkách, či přehledný orientační systém dělicí hlediště podle městských okrsků a ulic, ale zejména vsazení stavby do přírodního terénu. Tvar hlediště využívající přirozené svahy a úbočí je jedním z nejmarkantnějších dokladů souznění stavby a místa, tedy něčeho, oč usilují generace architektů – tu s větším, tu s menším úspěchem – po celá staletí.

Největší pozornost byla kromě technických parametrů a pomůcek, o nichž se tak přesvědčivě rozepisuje později právě Vitruvius, soustředěna na sílu příběhu. Katarze totožná s vyzněním divadelní produkce byla rámována pohledem na otevřené moře, úbočí mohutné hory nebo chrám některého z bohů na blízkém vrcholku. Příběhy odehrané na udusané hlíně původní **orchestry** se proměňovaly, ale moře nebo hora na horizontu byly věčné. Uprostřed toho všeho jako osa, kolem níž se otáčí vesmír, **thymelé** – obětiště i místo pro prvního herce. Místo vyvýšené. Posvátné. Teprve za tímto místem **proskénion** a vlastní **skéné**. To celé pod hvězdným antickým nebem.

Nikdy později se již zřejmě divadlu nepodařilo tak přirozeně spojit skutečnosti zdánlivě protikladné. Prostor zcela přirozeně otevírající i uzavírající. Pro-

---

1/ **Poznámka redakce:** Foyer se obvykle definuje jako „sál v divadle k osvěžení o přestávkách“ – a býval vždycky určený také ke korzování a setkávání bez ohledu na zaujímané místo v hledišti, tj. bez ohledu na místo související s jistým přesnějším společenským či majetkovým rozdělením, dokonce naopak vzhledem k nutnosti spojit společenskou elitu pocházející z různých tříd (např. šlechty a bohatého měšťanstva), vyznávajících ale v zásadě jeden estetický ideál (jak ho např. ve Vídni představovaly Burgtheater a Opera). Pro pochopení funkce, kterou foyer získal, může být opravdu důležitá etymologická souvislost jeho označení s krbem a „místností, kde je možné se ohřát“ (od lat. *focarius* k *focus*, ohniště). Je ovšem nezbytné vzít v úvahu širší a hlubší symbolické vazby tohoto ‘ohniště’, které nepoukazují jenom k rodinnému krbu a bohyni Hestii v něm sídlící. Hestii se od ohniště či krbu, který byl původně považovaný za božskou bytost sám o sobě, posléze oddělila coby personifikovaný výraz jeho ‘podstaty’ a duchovního smyslu: jako taková se ve starém Řecku (a po ní pak v Římě Vesta) považovala za ochránkyni jednotlivých domů ve významu sídel rodiny (pominout nelze ovšem ani ochrannou úlohu „duchů předků“: pokud jde o divadelní foyer, vzpomeňme na busty představitelů národní kultury ve foyeru pražského Národního divadla). Hestia ovšem platila i za strážkyni státu: proto měla oltář na Akropoli a Platón jí spolu s Diem a Athénou zasvětil v Zákonech akropoli svého ideálního městského státu. Ještě důleži-

stor otevřený vnímání příběhu sdělovaného netoliko herci, ale bez nadsázky celým vesmírem, je zároveň jako ulita zavřený před všedností tržiště, ulic a náměstí. Přidržíme-li se Bachelardovy metody „brány poezie“, nabízí se tu pronikavé básnické pojmenování slovy Wislavy Szymborské z básně Modlitba kamene: *Celým svým povrchem jsem k tobě pootočen / celým svým vnitřkem jsem před tebou skryt... I zde máme co dělat se specifickým prostorem, který měl-li by být materializován, připomínal by nejspíše známou Möbiovu pásku. Co je uvnitř a co je venku? Co se děje v duši a co ve vesmíru?*

Toto soustavné nesoustavné uvažování o vztazích architektury a divadla nechce se ovšem vůbec pouštět směrem scénografickým, divadelněhistorickým či kunsthistorickým. Jde mi spíše o možné body dotyku. O **proměny prostoru pro divadlo**. Nejen ve smyslu stylovém a technologickém, ale zejména ve smyslu onoho výše zmíněného **ohniska**. Divadlo jako místo, které je utvářeno svou dobou, přesněji řečeno tím, čemu se v němčině říká **Zeitgeist** (duch doby), tedy objekt, který je například v evropské kulturní krajině jedním z konstitutivních prvků fenoménu zvaného **genius loci** (duch místa). Možná by nebylo od věci připomenout v této chvíli přírovnání C. G. Junga, jež cituje ve své knize i Bachelard; souvislost mezi duší a prostorem, či duší a stavbou, chcete-li, je tu více než výmluvná, byť jistě pouze jako pomocný prvek:

*Nejprve musíme objevit budovu a vysvětlit ji. Její nejvyšší poschodí bylo postaveno v 19. století, přízemí je datováno do 16. století a podrobnější zkoumání stavby ukazuje, že byla připojena k věži z druhého století. Ve sklepech jsme objevili římské základy a pod nimi je jeskyně zasypaná hlínou. V její horní vrstvě jsme objevili nástroje z křemene a v hlubších vrstvách zase pozůstatky živočichů z doby ledové.*

*Taková by byla přibližně struktura naší duše.*

Dovolím si nyní letmý let časem. Přeskočme zdokonalená divadla římská. Také proměny prostoru pro divadlo v raném křesťanství jsou sdostatek známy. Exkomunikace divadla z chrámu. Divadlo před chrámem. Divadlo na tržišti. Divadlo na voze. Divadlo, které na několik staletí ztratilo **svůj prostor**. I zde se argumentovalo duší, tentokrát však v neprospěch divadla. Vidíme tedy, že se tento druh umění pojmu duše skutečně blízce dotýká. A i když se později divadlo do sakrálních prostor chrámových znovu vrací, na 'vlastní scéně' si musí počkat

---

tějši je ale vazba, kterou má foyer už etymologicky k věčnému ohni umístěnému uvnitř chrámu: samo divadlo se přece stává v době, kdy nabývá takový význam foyer, chrámem (chrámem převážně měšťanské společnosti, příp. chrámem národa, který s touto – měšťanskou, občanskou – společností souvisí); chrám v původním smyslu i s věčným ohněm v něm planoucím se totiž v době desakralizace a náboženské tolerance stal institucí pouze té které víry či církve, a ne celého společenství (je sídlem určitého Boha, nechápaného a neuctívaného jednotně celým společenstvím). Vědomí této vazby klade pak také trochu jinak otázku 'věčnosti' a 'pomíjivosti' jednotlivých umění, z nichž divadlo jako by bylo v tomto ohledu pravým opakem architektury. Architektonické dílo je ovšem původně 'věčné' nikoli samo o sobě, ale v souvislosti s institucí, která v něm sídlí (když tato instituce zanikne, zanikne zhusta i toto dílo, případně je právě jako její sídlo záměrně zničeno), případně v souvislosti s významem, který si taková instituce i po svém zániku zachovala jako památka. Divadlo se v kontextu, ke kterému poukazují, stává z 'pouhého' umění oficiální institucí: spíše než představení se při slově 'divadlo' v této době vybaví lidem právě budova, a to – ovšem – se vším, co se v ní děje a co se sice ve svých jednotlivých produkcích váže vždycky vlastně k jedinému večeru, ale v souhrnu těchto jednotlivých kreačí k čemusi stále se proměňujícímu

až do renesance. Zde se ovšem objevuje vedle typu shakespearovského jeviště či pouličních produkcí italské komedie dell'arte zcela nový typ divadelního prostoru. Jistěže to souvisí s oživeným zájmem o antiku a její dědictví, se vznikem opery jako zcela nového divadelního druhu. Mám na mysli vznik dvorského divadla. Lhostejno teď, zda se jednalo o dvůr královský či knížecí, již samotný fakt, že se jistý typ divadla stává dostupným pouze omezené a určené skupině diváků, je zcela nový. Je také v přímém protikladu k původní antické ideji divadla jako shromaždiště celé obce. Jaký posun od hlediště s místy rozdělenými podle čtvrtí a ulic k privátní podívané pro jednu společenskou vrstvu! Prostor divadla je tak poprvé uzavřen nejen obloze, hvězdám, moři a větru, ale také některým potenciálním divákům.

Opět si dovoluji časový skok přes divadlo barokní s jeho vyhrocenou teatralizací. Přes barokní krajinu, která sama o sobě je koncipována jako divadelní prostor, až k 19. století s Meiningenskými, Richardem Wagnerem, André Antoinem či K. S. Stanislavským. Nejde mi však o divadelní reformy, jde mi opět o místo pro divadlo.

Právě nyní se totiž divadelní budova – v našich zeměpisných šířkách velice často spojená například se jmény vídeňských architektů Ferdinanda Fellnera a Hermana Helmera (Liberec, Jablonec nad Nisou, Brno, Pardubice, Praha...) – stává jedním z klíčových prvků nově utvářeného městského prostoru. Dá se s trochou nadsázky říci, že právě tento typ divadelních budov spolu s budovami nádraží či bank tvoří jakési dobře čitelné kóty nejen prostoru bývalé habsburské monarchie, ale myšlenkového světa své doby vůbec. Už jen situování oněch budov je víc než výmluvné. Stavební místo se objevuje podle vídeňského vzoru buď na nově vznikající okružní třídě, která vzniká na místě bývalých městských hradeb, nebo na centrálním náměstí, většinou na místě starší stavby. Zvláště ono situování na okružní třídu symbolizuje průlom do nového času, do nového strukturování společnosti. V mnoha případech nejedná se pouze o manifestaci ekonomické, kulturní a společenské emancipace městského sídla, ale – například právě v případě českých zemí – celého národa.

Jako nejvýmluvnější příklad může nám sloužit situování pražského Národního divadla na nábreží Vltavy v jasném dialogu s tradičním sídlem českých krá-

---

a věčnému, podobnému věčnému ohni v řeckém chrámu, k ohni, před kterým se shromažďují ti, kteří k danému společenství patří, aby se účastnili mše, sloužené herci-kněžími. Kde jinde je lépe vidět tento význam přiřčený divadlu než na stavbě pařížské Opery Garnier (dokončené 1875, srov. i význam stavby nové vídeňské Opery z r. 1869, ke zvláštnímu případu stavby českého Národního divadla nehledě); pro samotného Charlese Garniera byla, mimochodem, stavba této „společenské katedrály“, jak ji nazval Théophile Gautier, příležitostí k demonstraci jednoty umělecké tvorby: jako je architektura podle tehdejšího mínění příležitostí k organizaci této jednoty – v tomto smyslu má architekt roli iniciátora a koordinátora –, tak je divadlo (samozřejmě zejména operní) podle téhož mínění nejlepší příležitostí k jejímu praktickému uplatnění. Divadlo nezůstalo ovšem jedinou institucí, jejíž sídlo disponuje sálem zvaným foyer a nadaným podobným významem (viz předsálí koncertních sálů a kin i dalších institucí), ale naznačená vazba je tu nejsilnější a nejmarkantnější: viz i vyobrazení ruchu vyznačujícího divadelní foyer o přestávce představení, která pochází z 2. poloviny 19. století a jsou vždycky obrazem slavnostní (estetizované) podoby příslušného společenství: to přece přichází do divadla obdivovat nejenom herce, ale i samo sebe, a prostor k tomu mu poskytuje právě foyer. (J. V.)

lů, Pražským hradem. I zde se pohybujeme 'na hradbách'. Dokonce i menší města, která zdaleka nemají možnost ani příležitost vydržovat stálý herecký soubor, usilují ze všech sil o vlastní divadelní budovu. Ta opět vzniká buď přestavěním starší budovy, anebo velice často také jako velkorysá novostavba (Prostějov, Náchod, Luhačovice). To se již však dostáváme do počátků 20. století. Divadelní budovy jako manifestace národního nebo ekonomického a kulturního potenciálu však na našem území nestavějí pouze Češi, ale téměř vždy zejména Němci (v národnostně smíšeném území, jakým bylo Těšínsko a Ostravsko, dokonce i Poláci). Výsledkem je, že dnes patří Česká republika k zemím s největší hustotou divadelních sálů v Evropě.

Vraťme se však k přerývanému zkoumání souvislostí prostoru mezi architekturou a divadlem. Připomeňme tři data, která nenápadně otevřela 20. století. V roce 1900 publikuje dr. Sigmund Freud svou průlomovou práci nazvanou *Výklad snů*. Dílo, které zásadním způsobem ovlivnilo nejen psychologii a psychiatrii, ale mělo netušený dosah ve světě umění. **Prostor snu** je náhle nahlížen zcela jinak než tomu bylo doposud. Jen o pár let později, v roce 1905, publikuje Albert Einstein svou teorii relativity (speciální, 1916 obecnou), která od základu změnila chápání hmoty a **časoprostoru**. Připočtíme k tomu dále Tristana Tzaru a *Manifest dadaismu* z roku 1916, který zpochybnil nejen tradiční prostor umění, ale samotný **prostor jazyka**.

Prostor architektury byl takto zásadně rozkymácen na počátku 20. století hned z několika stran. Začít musíme **Raumplanem** Adolfa Loose, který popřel tradiční práci s členěním stavby a nastolil zcela nový způsob práce s prostorem. **Prostor jako kontinuum**. Loosovy stavby se tak nečlení do té doby používaným způsobem – tedy na jednotlivá patra –, ale na samostatné prostorové plány. Jednotlivé místnosti budovy přecházejí volně jedna ve druhou různými úrovněmi podlah a stropů. Toto vnitřní řešení se pochopitelně projevuje i ve vnějším vzhledu Loosových staveb, zejména rodinných vil, fasáda je nepravidelně členěna různými typy oken, různými úrovněmi teras a schodišť. *Moje architektura vůbec není koncipována v plánech, nýbrž v kubusech – v prostorech. Nenavrhuji žádné půdorysy, fasády, řezy, navrhuji prostory.*

Ještě dále došel na této cestě Ludwig Mies van der Rohe. Jeho představa protékajícího prostoru nám při čtení půdorysů jeho staveb zřetelně připomene svým lapidárním grafickým charakterem práce holandské výtvarné skupiny De Stijl. Roku 1928 se na přednášce v Berlíně vyjádřil takto: *Stavební umění je prostorový střet člověka s prostředím a výraz toho, jak se v něm dokáže osvědčit a jak je dokáže ovládnout. Proto je stavební umění nejen technický problém, nýbrž také problém organizace a hospodářství. Stavební umění je ve skutečnosti prostorovým výrazem duševních rozhodnutí.* (Mimochodem, už v roce 1924 se přestěhoval do Berlína Bertolt Brecht, kterého angažoval do dramaturgie Reinhardtova Německého divadla [Deutsches Theater] Felix Hollaender a který se zveřejněním výrazu duševních rozhodnutí na divadle zabýval později zcela specifickým způsobem...) Svou berlínskou přednášku měl Ludwig Mies van der Rohe pouhé dva roky poté, co Le Corbusier poprvé načrtl svých *Pět bodů nové architektury*, prakticky manifestované v roce 1927 na sídlišti Weisenhof.

Jak toto vše souvisí s prostorem divadla? Těsně! Zdaleka nejen ve smyslu nových divadelních budov, kterých vzniklo například v našich zemích ve 20. a 30. letech velké množství. Zajímavé je, že aktivnější a průraznější byla opět spíše



menší města. Samostatná divadelní stavba srovnatelná například s realizací Kamila Roškota v Ústí nad Orlicí (1936) nebo s divadly od Jindřicha Freiwalda (Hronov 1930, Kolín 1939, Chrudim 1934) či s elegantním divadlem v Lomnici nad Popelkou od Oldřicha Lisky (1930) se neobjevila v Praze, Brně ani Ostravě. Vznikla sice řada zcela nových divadelních sálů, ale drtivá většina byla součástí bankovních či pojišťovacích paláců nebo obytných domů (hle, nový fenomén – divadlo jako nájemník!).

Jde tu však zejména o zásadní proměnu **myšlenkového prostoru divadla**. Jen pár let před Freudovou studií o snech otevírají ‘divadla svých snů’ André Antoine v Paříži a K. S. Stanislavskij v Moskvě. Zásadním způsobem se mění způsob herecké práce, a tedy také celý **prostor dramatické postavy**. Nejde jen o to, že se na jevišti posléze kromě naturalismu a zevrubně zkoumaného psychologického realismu objevují dadaistické a surrealistické texty, koláže, montáže a pásma. Ty vyžadují zcela jiný přístup od všech tvůrců inscenace. Mizí iluzivní scénografie a v divadle se místo malíře objevuje čím dál častěji – zejména u nás ve 20. a 30. letech – právě architekt.

O dvou takových architektech bych se rád zmínil podrobněji v následující části tohoto textu. Jsou jimi Bedřich Feuerstein (1892–1936) a Vít Obrtel (1901–1988). Jsem přesvědčen, že oba tito tvůrci mají přes rozdílnou životní dráhu i tvůrčí záběr k našemu tématu vztah vskutku klíčový.

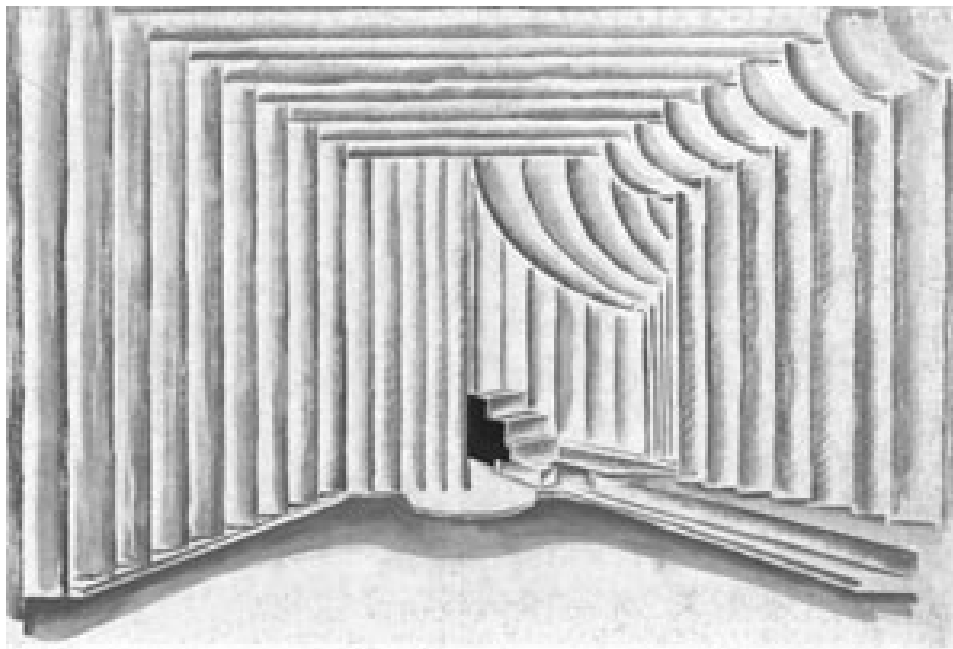
## Dva za všechny

*Hofman uvědomuje si vlivem moderního francouzského malířství (Cézanna a pak kubistů), že jsou ještě jiné prostory než prostor euklidovský. Henri Poincaré charakterizuje euklidovský prostor jako „pohodlnější“ (plus commode) než všechny ostatní prostory, pro představu a pro největší počet praktických případů, jichž jest nekonečně mnoho, jako jest nekonečně mnoho možností vzájemných úchylek tří prostorových os XYZ. Hofman vytváří své prostory šikmým skloněním prostorových os (k třetí, v architektuře vždy svislé ose gravitační) a získává šikmé, eventuálně sféroidální a zborcené plochy, jimiž dociluje nový druh architektonické plastiky.*

Bedřich Feuerstein

Výstižná slova, kterými popsal architekt Bedřich Feuerstein práci svého kolegy Vlastislava Hofmana, neuvádím jako motto kapitoly věnované Feuersteinovi a Obrtelovi náhodou. Hofman nejenomže působil vedle práce architektonické též jako mimořádně aktivní scénograf. Podobně jako tomu bylo u Feuersteina, představuje i jednu z jeho nejvýznamnějších stavebních realizací budova sice poněkud pochmurného účelu, zato však silného výtvarného účinku: Hofman byl autorem výtečného kubistického krematoria v Moravské Ostravě (v osmdesátých letech 20. století komunistickou mocí barbary zbořeného). Stavbu stejného účelu – našťastí dosud stojící – realizoval Bedřich Feuerstein spolu s architektem Bohumilem Slámou pro město Nymburk v letech 1922–1924.

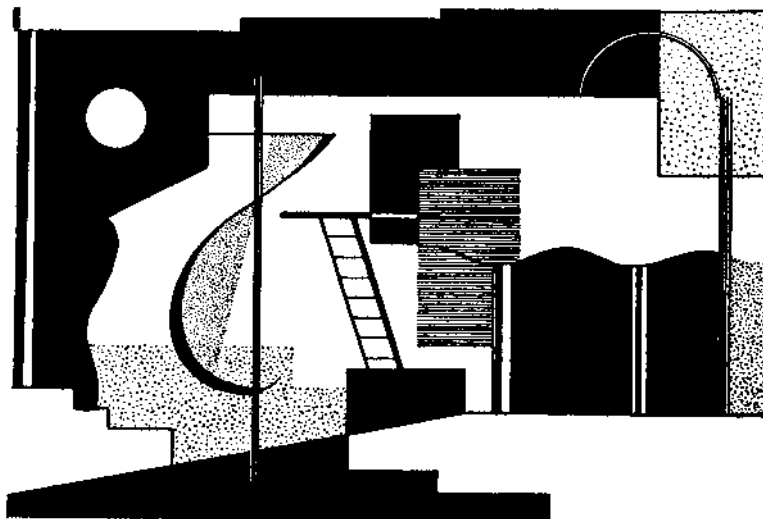
Může se zdát podivné, proč v pojednání o vztazích architektury a divadla zaznívá toto funerální téma. Vysvětlení je prosté: vrátíme-li se k úvodnímu odvolání na Bachelarda a jeho východisko **duchovnosti prostoru**, budeme v meziválečném období vedle staveb kostelů a novostaveb divadel s těžší hledat spirituálnější úkol, než jaký představovalo právě krematorium. Tyto budovy souvisejí



se širším jevem, který bývá nazýván **teatralita** a jehož přesnější pojmenování by možná mělo znít **scéničnost**. Krematorium tedy splňuje kritéria duchovní stavby, byť hlavními iniciátory jeho zbudování bývaly většinou spolky typu Volná myšlenka či antiklerikálně orientovaná městská zastupitelstva. Zároveň nelze popřít, že tyto stavby se dají číst také prostřednictvím vzorce divadelního prostoru: hlediště, orchestra, thymelé (katafalk), skéné... Dokonce i prvek jakési 'poslední opony', jak jej známe z většiny těchto zařízení, splňuje zmíněná hlediska. Zvučná jména architektů - vzešlá z náročných soutěží - dokládají, že téma bylo přijímáno s patřičnou vážností a zodpovědností. Za připomenutí stojí snad alespoň ještě Brno s realizací Arnošta Wiesnera a Pardubice se svou „rondokubistickou perníkovou chaloupkou“ od Pavla Janáka. Propojení se světem divadla neexistovalo jen přes samotné architekty, ale také díky autorům výtvarného řešení interiéru: František Kysela, Franta Anýž...

Opuštěme však nyní tyto zajímavé, pro někoho však možná makabrální souvislosti a věnujme se blíže osobě Bedřicha Feuersteina. Na adresu jeho scénografického díla se snad nejvýstižněji - po architektově předčasné smrti - vyslovil Jiří Voskovec:

*Feuersteinova kultivovanost, jeho svědomitá odpovědnost, péče s jakou množoval a znesnadňoval práci, hloubaje, dokumentuje se, pochybuje, překresluje, začínaje znovu, to vše bylo nenahraditelnou předností pro každého divadelníka, jenž měl štěstí s ním pracovat [...]. Při všem, co pro nás dělal, od slunečného Osla a stínu přes starodávný a fligránský Slaměný klobouk, exotického a masivního Kata a blázna až po ponuru a plesnivou Baladu z hadrů, tento jeho truchlivý pomníček, u kterého jsme hráli ještě plný měsíc po jeho smrti, vidím Feuersteina jako jednoho z nejodanějších umělců Osvobozeného divadla. Vidím ho, jak přináší skici svých*



Vít Obrtel: studie scény pro Osvobozené divadlo 1928

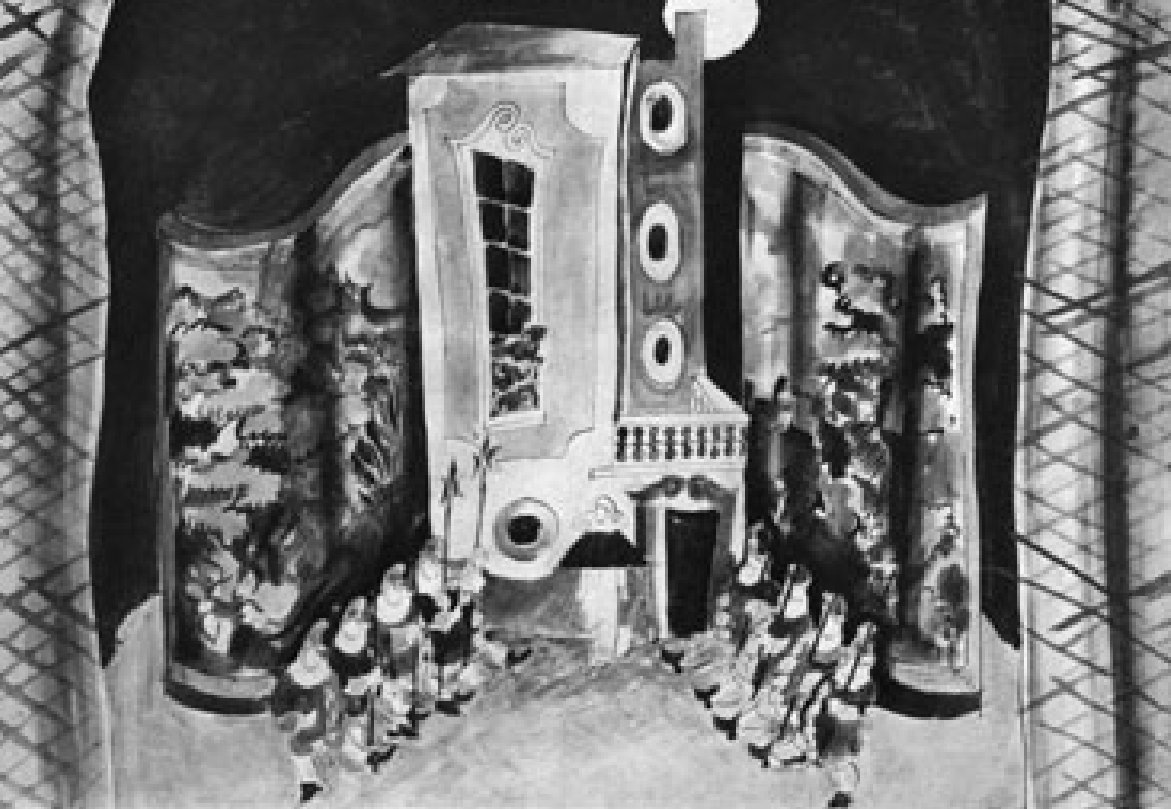
◀ Bedřich Feuerstein: návrh scény pro Národní divadlo 1921 (Zdravý nemocný)

*divadelních obrazů a hbitě je rozkládá po zemi jako podle nějakého japonského zvyku. Kladl své obrazy na zem jako pravý architekt. Hledal pevnou základnu pro svou harmonii lidských proporcí. Je snad neuvěřitelné, že dobrovolně odešel z doby, která nenávidí proporce, nepřipouští život stvořený k obrazu lidskému?*

Feuersteinovo scénografické dílo se však neomezovalo pouze na Osvobozené divadlo. Ještě za svého pařížského pobytu v roce 1925 vypravil pro divadlo Mezinárodní výstavy dekorativního umění dvě starofrancouzské frašky. Také jeho pozdější práce pro pražské Národní divadlo se vyznačuje nesmírně širokým záběrem žánrovým i výrazovým (Čapek: *R.U.R.*, Molière: *Zdravý nemocný*, Marlowe: *Edward II.*).

Jeho monumentální, kubofuturisticky laděné divadelní výpravy vždy vědomě emocionálně zpracovávaly onen – již dříve zmíněný – euklidovský prostor. To, že vnímal architekturu vždy důsledně přes člověka (a nejen divadelní postavu), dokládá kromě Voskovcových vzpomínkových slov také jeho popis staveb amerického architekta Franka Lloyda Wrighta: *Stavby Wrightovy jsou znamenitě organizovaní jedinci*. Připomeňme pro zajímavost, že termín architektonická figura objevuje se v teorii architektury – byť v poněkud jiném chápání – až o několik desetiletí později.

Feuerstein nebyl přítelem přílišného teoretizování, byť nedávno vydaný výbor z jeho literární pozůstalosti dokládá originalitu a hloubku jeho myšlenkového světa. V jednom ze svých pařížských dopisů adresovaných architektu Josefu Havlíčkovi se v souvislosti s teorií dokonce poněkud ironicky zmiňuje o druhém z mnou vybraných architektů-scénografů, Vítu Obrtelovi: *Pokud se týče tendence mládenců proti mně – je mi to jedno. Přijedu-li, budu shánět kšefty, abych mohl dělat. Dělat je rozhodující – ne dělat teorii v kafárně. Architekt může dělat teorii, když*



**Molière: Zdravý nemocný. Národní divadlo 1921. Režie K. H. Hilar, návrh scény Bedřich Feuerstein (mezihra pod balkonem)**

► **Vítězslav Nezval: Milenci z kiosku. Stavovské divadlo 1932. Režie Jiří Frejka, scénografie Bedřich Feuerstein (módní ateliér v Paříži)**

*je mu šedesát let. Teorie přísně vědecké architektury – jak je to směšné. Zrovna jako ten Obrtel už teď – natož za sto let.*

Jak tedy v době, kdy Feuerstein posílá z Paříže tento vzrušený dopis, vypadala směšná 'teorie' Víta Obrtela? Například o scénografii se ve stati zvané *Hmota a scéna* vyjadřuje takto: *Divadelní scéna jest určena třemi dimenzemi. Poměr dvou z nich udává její půdorysný tvar. Ten jest zcela proměnný (antika, renesance) a měl by býti závislý jedině na úmyslu, který chceme v jeho hranicích realizovati... V tomto prostoru, vybaveném vším technickým komfortem, vznikne a zanikne v čase nová realita – divadelní hra. Předpoklady trojrozměrné scény: 1. hmoty statické: konstrukce v klidu, barva, 2. hmoty dynamické: člověk, konstrukce v pohybu, světlo...* Jak vidno, už pouze samotné východisko a pečlivé definování souřadnic prostoru naznačuje – byť jistě nevědomou a nezáměrnou – spřízněnost myšlení obou těchto osamělců v hlučné vřavě tehdejší architektonické avantgardy.

Také Vít Obrtel, nazývaný Vítězslavem Nezvaletm, svým generačním, ne však už názorovým souputníkem, „vlastovkou, která má geometrické hnízdo“, také spolupracoval s Osvobozeným divadlem, ovšem ještě před nástupem dvo-



jice V+W. Marie Langerová poskytla například toto půvabně kuriozní Obrtelovo svědectví o 'fungování' jeho výpravy k revue *Koktejlý*, pásmu z textů Vítězslava Nezvala: *Scéna se měla skládat z houpačky, na níž se během představení měl houpat Vítězslav Nezval i se srpkem měsíce, který visel nad ním. Při premiéře však Nezval z houpačky spadl a na něj spadl i srpek měsíce.* Jiná jeho výprava pro Vančurova *Učitele a žáka* se naopak vyznačuje záměrně jednoduchou, takřka grafickou výtvarnou podobou. Zde neřešil prostor a jeho hloubku, ale programově naplňoval svou vizi scénografie: *Jevištní kostrukce ať pevná, či pohyblivá nekopíruje skutečnost života, nýbrž tvoří novou, samoučelnou skutečnost - divadelní. Pro ni neexistuje interiér či exteriér s nábytkem, stromy ap., nýbrž scénický prostor s vykombinovanými a logicky sestavenými tvary, dojmajícími svou účelovou, tj. divadelní krásou obecenstvo.*

Možná je právě nyní chvíle vstoupit branou textů Víta Obrtela do dalšího prostoru a po připomínce dvou architektů se podívat na dvě zajímavé sakrální stavby, na dvě dramatické postavy.

## Architektura jako dramatická postava; společný pojem: situace

*Pomalu však dětské okouzlení z lyricko-romantických hesel vyprchává. Ukazuje se jako vždy, že produktivní práce jest hodnotná, pochybná hesla bezcenná. Tak jako ve dne bude vycházeti slunce a v noci hvězdy, tak vždy budou pouzí teoretikové vycházet a zapadat, přikrývajíce své diletantství mrakem frází, aniž by nadělali větších škod než zvukový film. Umění nepřestane býti uměním. Transcendentno ne lze uzavřít v krabičce od sirek.*

Vít Obrtel

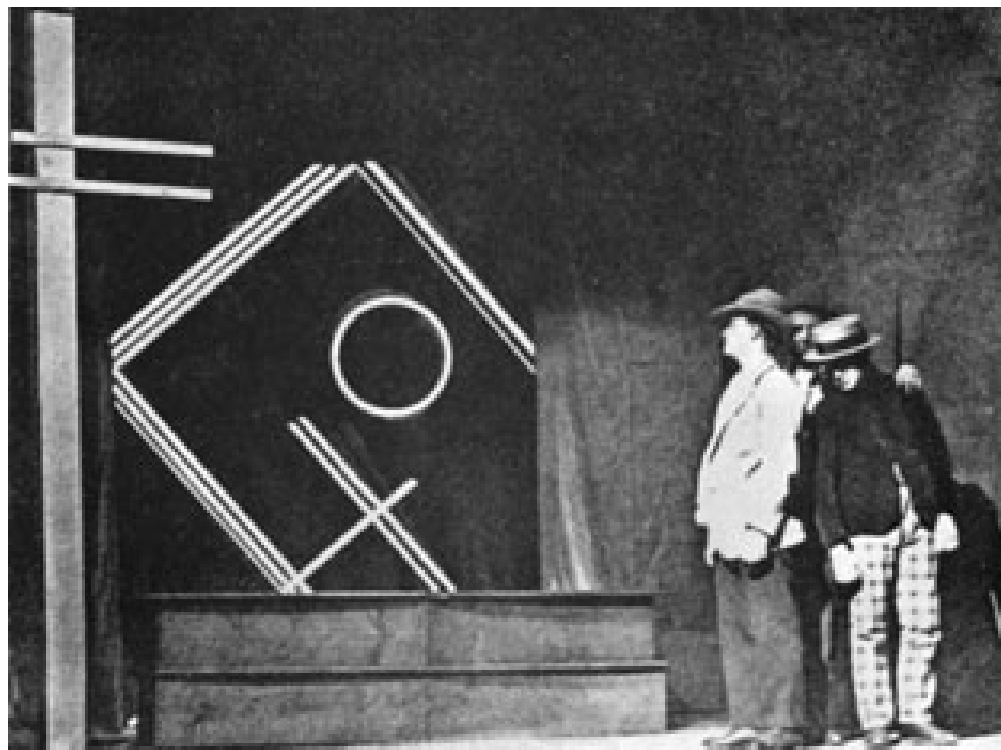
Volím-li jako vstup do poslední části tohoto mého šokobrtavého uvažování opět slova Víta Obrtela, vedou mne k tomu hned tři důvody. Prvním z nich je velká inspirativnost tohoto stále ještě ne zcela doceněného člena legendárního Devět-silu. Druhou příčinou je ono zkoumané prolínání světů architektury, divadla a poezie. (Najde se u nás málo jiných osobností plujících ladně ve všech těchto oceánech současně jako Vít Obrtel.) A konečně třetí – sdílená nechuť a jakási bazální nedůvěra v tzv. čistou teorii, která nikdy nekvetla v zelené koruně stromu, jemuž se tak neobratně říká praxe.

Pokusím se tedy nyní ohlédnout se za jednou fází svého činění na pomezí architektury, literatury a 'uměň dramatických', jejichž vzájemné osvětlování se stalo i předmětem mého doktorského studia na Divadelní fakultě AMU (školitel Jaroslav Vostrý), a to v souvislosti s několikaletou (režijní i scenáristickou) prací na cyklu dokumentů o moderní architektuře českých, moravských a slezských měst, realizovanou vedle pokračující činnosti divadelního režiséra.

Všechna tato protnutí, střetání i prolínání, zejména však intenzivní fyzické pobývání v *šumných městech plných šumných domů*, přivedly mne na myšlenku pohlížet na architekturu, tedy na jednotlivé budovy i jejich soubory, očima divadla. Co takhle architektura jako dramatická postava? Dramatické postavy z cihel, dřeva a betonu? Je takový pohled možný? Může stavba jednat? Pokusím se některé možné odpovědi na dané otázky alespoň skicovitě naznačit. Východisko je jediné možné: společný pojem situace.

*Situace: z latinského situs – poloha. V jazykovědě souhrnný název pro mimojazykové okolnosti jazykového projevu. Viz též kontext. Takto definuje situaci poměrně čerstvá Všeobecná encyklopedie Diderot. Co dodává k tématu Encyklopedický slovník z roku 1993? Situace (polohopis): soubor bodů, čar a obrazců zemského povrchu promítnutých do roviny, zobrazených například na mapě, bez závislosti na terénním reliéfu (např. katastrální mapa). A do třetice dejme slovo Otakarovi Zichovi a jeho *Estetice dramatického umění*, podle níž se dramatickou situací rozumí časově prostorová pospolitost dramatických osob, která se ovšem průběhem hry mění, tak jak se mění dramatické relace mezi určitými osobami dramatu.*

Jak je patrné již z pouhého srovnání těchto tří pokusů o definici, téma zdánlivě jednoduché a nesporné má množství různých výkladů a nabízí řadu vazeb a přesahů. Pro naše další uvažování je však nejdůležitější, že slovo 'situace' považuje za jeden z klíčových pojmů jak divadlo (či dramatická umění vůbec), tak právě architektura. Společných termínů našlo by se ostatně více. Existuje dokonce řada pojmů, které si jeden umělecký obor vypůjčuje od druhého. Zůstaneme-li stále pouze v doméně divadla, můžeme namátkou uvést alespoň pojmy a slovní spojení jako: 'půdorys hry', 'vystavět postavu (situaci, inscenaci)' či například 'pilíř', 'opora', 'dramatický oblouk'... Naopak svět architektury zná a užívá obra-



Vladislav Vančura: Učitel a žák. Osvobozené divadlo 1927. Režie J. Honzl, scénografie Vít Obrtel



ty a pojmy jako 'stavba vstupuje do města', 'dramatický výraz budovy' nebo již jednou zmíněná 'architektonická figura' (v kontextu postmoderní architektury jako 'příběhu a jeho vyprávění') a konečně také dramatický střet architektonických hmot.

V divadle se dramatická situace chápe v zásadě dvojím způsobem. Za prvé jako významově samostatná jednotka zápletky, která se někdy může krýt s pojmem 'výstup' nebo 'scéna'. Za druhé pak v zichovském smyslu jako časoprostorové kontinuum dramatických osob nucených okolnostmi nebo vzájemnými vztahy k jednání.

V architektonickém chápání pojmu situace vystupuje daleko názorněji do popředí moment **umístění** a vztahů k okolí. Zdaleka nejen proto, že stavba je na své místo položena, umístěna, situována architektem a stavitelem, tedy zdánlivě pasivně. (Pak ovšem ještě existuje jakési „situování na druhou“, např. vzhledem ke světovým stranám, zde se však spíše používá termín **orientace**.) Žádná skutečná architektura však nemůže být chápána jako něco pouze hmotného, statického a neproměnného, protože nejen jednotlivé stavby, ale také jejich časoprostorový kontext podléhal a podléhá dynamickým, ba dokonce někdy přímo **dramatickým proměnám**.

Není tedy rozdíl mezi postavou-člověkem v situaci a architekturou-stavbou v situaci tak propastný jak by se na první pohled mohlo zdát.

Ještě než se dostaneme ke dvěma konkrétním stavbám, chtěl bych jen pro zajímavost připomenout, že jak slovo 'postava', tak slovo 'stavba' mají společný slovní kořen: **stav**. A slovo stav je docela dobře možné interpretovat též slovem 'situace'.

Stejně jako herecké umění realizované prostřednictvím dramatické postavy vstupuje i architektura prostřednictvím konkrétní stavby do zcela konkrétního prostoru ve zcela konkrétním čase. Tyto okolnosti moderují výraz. Myšlenky Scharounova žáka, představitele organického funkcionalismu Heinricha Lauterbacha mají nesmírnou cenu pro herce, režiséra či scénografa:

*Prostor nejsme schopni pojmut, jestliže vnímáme jen povrch věcí. Neboť prostor je hloubka, ne hloubka jako geometrická dimenze, ale jako obsahové bohatství. Jen v celé škále smyslových a myšlenkových zážitků a našich volních střetů s nimi dochází ke vzniku pojmu prostorovosti. Prostorová psychologie je hlubinná psychologie. Prostorový prožitek je duševní totální fenomén, který zasahuje až do nejhlubších vrstev podvědomí, je nekonečnem, a proto je těžko pojmenovatelný, protože chceme-li věci uchopit, musíme se zaměřit na konečné a ohraničené.*

Jak neuvěřitelně korespondují slova architekta se slovy C. G. Junga zmiňovanými v úvodu! Jaká blízkost v chápání prostoru definovaného Bedřichem Feuersteinem!

Zaměříme se tedy nyní na 'konečné a ohraničené', na dva z mnoha možných způsobů existence dramatické postavy v situaci. První: postava může do situace vstoupit. Druhý: postava sama může zcela novou situaci vytvořit.

Jako příklad bych rád uvedl dvě sakrální stavby, skvělé příklady moderní architektury vzniklé v první polovině 20. století. Stejně tak by bylo lze pracovat se vzorkem rodinných vil, kaváren, radnic, hotelů atd., neboť tím vším se cyklus *Šumná města* systematicky zabývá. Jsem však přesvědčen, že právě sakrální stavby – vzhledem k již vzpomínané bachelardovsky chápané duchovnosti a jednoznačným řešením dispozičním – mají k dané komparativní problema-



tice nejbližší. Je jistě i pro obecné vnímání snadnější personifikovaně uvažovat o chrámě než například o elektrárně nebo městských lázních. Byť mohu potvrdit, že také tento typ staveb vypráví neuvěřitelně zajímavé příběhy plné dramatických situací...

Za našimi dramatickými postavami z cihel, kamení a betonu vydáme se nejprve do Olomouce a posléze do Jablonce nad Nisou. V prvním případě nás čeká kaple sv. Jana Sarkandera. Ve druhém monumentální kostel Nejsvětějšího Srdce Ježíšova. Architekti: Edvard Sochor a Josef Zasche.

## Do situace vstoupit: kaple sv. Jana Sarkandera v Olomouci

*Být vskutku velký znamená nebouřit se bez příčiny,  
však třeba o nicku se velce bít, když čest je v sázce.*

William Shakespeare: Hamlet

Pro první příklad, kdy postava vstupuje do situace již de facto hotové, zajedeme si do Olomouce. Na úzké, trojúhelníkové parcele na starém městě, v ostrém sevření nynějších ulic Mahlerovy a Universitní, se již od roku 1912 můžeme setkat s výjimečnou neobarokní kaplí sv. Jana Sarkandera, jejímž autorem je pražský architekt Edvard Sochor. Tato stavba je pro nás zajímavá hned z několika hledisek.

Užil-li jsem v záhlaví této kapitoly citát z Hamleta, chtěl jsem tak pouze zdůraznit **situační příbuznost** tohoto objektu s východisky a limity vstupní situace dánského krále. Také Edvard Sochor vstupuje svou stavbou na terén nesmírně komplikovaný, stísněný, omezený. Danosti, s nimiž se musel konfrontovat, byly vskutku neobvyklé.

Kromě již zmíněné protáhlé trojúhelníkové parcely v mírně svažitém terénu středověkého města to bylo samotné zasvěcení kaple. Svatořečení Jana Sarkandera proběhlo teprve v 90. letech 20. století, tedy dávno po dokončení stavby. V době jejího budování byl 'pouze' blahoslavený. Tento čerstvý světec není ještě ani dnes vnímán zcela jednoznačně a nekonfliktně. Jedná se o složité období náboženských střetů v časech třicetileté války. Jan Sarkander, katolický kněz polského původu působící v té době na Moravě, sehrál v těchto válečných časech podle protichůdných interpretací tu roli kolaboranta, tu naopak zachránce. Skutečností zůstává, že byl zajat, mučen a svým zraněním podlehl.

Není však ambicí tohoto letního exkursu zkoumat či dokonce hodnotit historickou postavu svatého. Dvoznačnost v jeho vnímání však uvádím záměrně, neboť je to nepochybně jiné zadání než projektovat chrám Panny Marie či některého z obecně akceptovaných a nezpochybňovaných 'tradičních' světců.

Další limitující okolností bylo architektonicky různorodé okolí budoucí stavby. Vše již bylo jakoby dáno. Místa jsou pevně obsazena. Formy jsou ustálené a respektované.

Co s tím vším má společného Hamlet, dánský královic?

V případě zmíněné kaple nejde pochopitelně o synovskou pomstu, ale přece jen – akt jistě 'historické spravedlnosti', rehabilitace či satisfakce je zde nepopíratelný. Musíme totiž uvést, že nejdůležitější danost stavebního místa je očím kolemjdoucího skryta. Sarkanderova kaple stojí na místě staré městské věznice, v jejímž sklepení bývala mučírna. Právě ona mučírna, kde zemřel mezi jiný-

mi i tento kněz. Později byla nad mučírnu zbudována barokní kaple zasvěcená všem svatým mučedníkům, bezprostředně sousedící s objektem městského chudobince.

Čeká-li tedy Hamleta po návratu domů již pevně strukturovaná společnost, kde je mu vymezen jen velmi malý manévrovací prostor (královský trůn je již obsazen, ze všech stran na něj dotírají přísné pohledy a jeho vlastní matka je náhle velmi vzdálená), pak si představme tuto situaci převedenou do řeči architektury.

Zchátralá barokní kaple. Místo ducha otce na hradbách je tu temné sklepení s výčitkou násilné, v podstatě ideově a mocensky motivované smrti. Mučírna. Na trůnu se zde pyšně vypíná nikoliv Klaudius, ale jedna z neotřesitelných dominant Olomouce – barokní kostel svatého Michala (1707, architekt Giovanni Pietro Tencalla!). Královna Gertruda – rovněž vrcholně barokní chrám Panny Marie Sněžné na počátku Universitní ulice. Mezi nimi symbolicky na půl cesty masiv teologické fakulty (Jan Jakub Kniebandl, 1670–1730) jako horlivý a všudypřítomný Polonius. Baroko. Baroko. Baroko.

Jak se zachovat v této situaci, kdy věci jsou dány? Kdy vstupují do jasně tvarovaného prostoru na exponované, mnoha citlivými vazbami a očekáváními zatížené místo? Být (tu), či nebýt? A být-li, pak tedy jak?

Píše se rok 1912. Sklepení původní, nesčetněkrát přestavované budovy. Tísňivé sevření tří uliček. Tísňivé sevření historie...

Píše se rok 1912 – v Barceloně už několik let provokují svými fantaskními tvary budovy na pozemcích Eusebiho Guella, jejichž tvůrcem je jistý Antoni Gaudí. Brusel má čerstvou novinku – palác rodiny Stocklet od vídeňského architekta Josefa Hoffmanna. V Hradci Králové se právě dokončuje – dnes již takřka kanonická – stavba Muzea od Jana Kotěry. V Moravské Ostravě se staví jeden z nejmodernějších hotelů v tehdejší císařství, hotel National (Palace) podle plánů Wunibalda Deiningera, architekta z okruhu Otto Wagnera. Ve Stockholmu umírá v květnu tohoto roku jeden z architektů moderního dramatu August Strindberg...

Co se děje tou dobou na naší 'hamletovské' parcele v Olomouci? Edvard Sochor dokázal téměř nemožné. Jeho kaple v dynamických neobarokních formách pouze zdánlivě rezignuje na současnost. Naopak. Přidělený prostor zcela suverénně ovládne. Nečiní tak ovšem za cenu mechanické nápodoby nebo fádni ilustrace. Kaple svatého Jana Sarkandera je vítězným výsledkem zápasu s mocnou silou místa, drtivostí okolního barokního výrazu a svůdnými propastmi usilovné módnosti.

Vznikla tak stavba neobyčejně emotivní a působivá, přitom však neagresivně harmonická. Jednoznačně vévodí nejen miniaturní piazzetě na průsečíku ulic, ale nepominutelným způsobem akcentuje pěší trasu od dnešního Náměstí Republiky s dvojvěžím chrámu Panny Marie Sněžné, kolem jezuitské koleje a teologické fakulty, míjející střídmostí tzv. Sarkandrina – komplexu budov zamýšleného původně architektem Sochozem a iniciátorem stavby farářem Ignácem Panákem jako muzeum církevního umění – a vedoucí až ke kostele svatého Michala.

Dramatický účinek stavby na kolemjdoucího chodce nepominutelným způsobem umocňuje sochařská výzdoba vytvořená rovněž podle návrhů Eduarda Sochora jako její integrální součást. Kopule nad modlitebnou je na nárožích akcentována figurálními trojicemi – dvěma sedícími postavami a stojícím světcem.



**Sarkanderova kaple v Olomouci: v nice socha sv. Jana Sarkandera**

Hle, s trochou nadsázky další okamžik sugestivně zvládnuté teatrality či spíše scéničnosti (v žádném případě nikoli teatrálnosti!). Herec a diváci. Aktér a publikum. Ten, kdo jedná, a ti, kteří sledují. To celé na vzdutých vlnách konvexních a konkávních křivek fasády. Vedle postav světců (sv. Hedvika, sv. Jan Nepomucký, sv. Pavlína, sv. Ignác, sv. Klement M. Hofbauer a konečně sv. Jan Sarkander) zde však nalezneme i poprsí současníků stavby kaple, církevní investory: arcibiskupa Františka Sal. Bauera a Ignáce Panáka – a konečně i samotného architekta Sochora i s rozvinutým schématem půdorysu kaple. I jim je tedy exteriér svatostánku jakýmsi tiše dramatickým jevištěm.

Sochor řeší s neobyčejnou invencí i interiéry kaple. Co schází parcele na rozloze – nahrazuje hloubkou. Prolamuje podlahu kaple do výtvarně upraveného původního sklepení kruhovým otvorem, kde temnou minulost mučírny připomíná symbolicky mučící nástroj – kolo. Hned vedle je další kruh – původní středověká studna. Vědomě zachovaná a vkomponovaná do nového prostoru. (Připomeňme, že v křesťanské ikonografii představuje studna symbol spásy a očištění. Ze studny či pramene pod rajským stromem vytékají vody života a napájí čtyři rajske řeky.) Od tohoto místa pak – zakloníme-li hlavu – vzhlížíme do zářivé kupole prosvětlené lucernou s bohatou, v zásadě již modernistickou výmalbou. Pohled od bolesti a smrti do světla a jasu. Pohled propojující tři prostory. Chcete-li svět smrti, svět naší časnosti a svět věčné spásy. I tak by se dal ten prostor číst. Hamlet nikoliv princ, ale **kralevic**. Ten, od něhož se čeká... V princovi je provždy něco změkčile pohádkového. Hamlet kralevic stojí pevně na svém místě. Hamlet, který nezapomněl na výzvu svého otce.

Jak to vyjádřil renomovaný historik umění Pavel Zatloukal: *Vzrušenou a barokně dramatickou modelaci stavby [kaple] je pak v průběhu tohoto století, s uplýváním času, možné interpretovat z řady úhlů. Ty ideové stále více a úžeji korespondují s jádrem svého námětu – snahou upozornit na pohnutou historii lidského dramatu, jež se v těchto místech odehrávalo.*

Mám-li pokračovat ve své asociační hře, zbývá ještě nejméně jedna otázka: A co Ofelie? Je docela nedaleko, smíme-li tak s trochou fabulační nadsázky nazvat skvost moderní architektury, dnes bohužel ve vleklé agonii – vilu bankéřské rodiny Primavessi, nikoliv nad řekou, jak by se u Ofelie slušelo, ale přesto nad 'propastí' na hraně bývalých městských hradeb. (Architekti: Franz von Krauss, Josef Tolk, Josef Hoffmann. Vnitřní výzdoba mj. sochař Anton Hanak, malíř Gustav Klimt. Rok 1906.)

*Co převzácného ducha je tu v troskách! [...] Žel mně, ach běda, že zřím co zřím a zhlédla jsem co zhlédla!*

William Shakespeare: Hamlet

*Číhání kdesi. Dobloudit, ptáte se. Hadím hrdlem otazníku  
teče písek hvězd.*

*Už rozvazuje uzly lesní roh. Netopýr zkrásněl v Orfea. Do nadhlavníku  
šplhá chromý provazolezec.*

*Dýchlo z uzavřených stromů. Tiše až z nezištnosti kořenů  
plnými ústy stromů pijí mizu korálové pupeny.*

*Noc bez Hamleta.*

Vít Obrtel

## Situaci vytvořit: kostel Nejsvětějšího Srdce Ježíšova v Jablonci

*A každé ráno se architektura znovu rodí v prodloužených stínech, v teplém světle. V poledne vybuchne v kontrastu stínů. A každý večer trochu hyne v náporu noci, aby se nazítří znovu probudila do světla.*

André Wogenscki

Tento prastarý motiv znovuzrození či zmrtvýchvstání, jak nám jej připomněl úvodní citát, je v křesťanství neodmyslitelně spojený s postavou Ježíše Nazaretského. Právě v chrámové architektuře se projevuje velmi výrazně.

Dopustil-li jsem se v případě olomoucké kaple jakéhosi 'čtení optikou Hamleta', rád bych se v případě horského Jablonce pokusil o pohled 'ibsenovský'.

Významný meziválečný architekt německého původu Josef Zasche (s Pavlem Janákem tvůrce pražského paláce Adria) je autorem hned dvou jabloneckých kostelů. Zatímco ten první – starokatolický – je skvostným příkladem střídme, florálně zdobené secese, druhý, na samém vrcholku městského návrší, se – jak se na rok 1930 sluší – hlásí k aktuálnímu funkcionalismu.

Strohá budova kostela s přísnou hranolovou zvonící a kolmě přiléhající frou je suverénní dominantou tohoto sudetského města. I zde je tvůrcem zcela vědomě vnímán kontext konkrétní lokality. Zasche záměrně komponuje věž nové svatyně jako prodloužení a vyvrcholení již existující 'profánní' osy tří jabloneckých věží – výletní restaurace Nickelkoppe (Petřín) a staré a nové radnice. Ovšem Zascheho ambicí není vytvořit pouze novou pohledovou dominantu bouřlivě se rozvíjejícího města, ale stvořit zcela nové náměstí, **nové centrum**. Mohli bychom říci, že zde ono Srdce Ježíšovo má být umístěno v novém srdci městského organismu. (Také zde, podobně jako v Olomouci, musíme konstatovat, že zvolené zasvěcení kostela není pro katolickou tradici příliš časté. Přeneseně ono 'kristovské' zasvěcení odkazuje i v oprostěném, takřka asketickém výrazu stavby k jakoby 'evangelikální' orientaci místních obyvatel. Ostatně silné zastoupení starokatolických sborů ve zdejších kraji by tuto neortodoxní tendenci jen potvrdzovalo.)

Podmínky pro stavbu byly zde tedy radikálně jiné než v olomouckém případě. Stavební místo na vrcholu kopce (ještě zvýšeného zeminou navezenou sem při stavbě konstruktivistické radnice), parcela téměř nelimitovaná, záměr stvořit zcela nové, reprezentativní náměstí, jehož řád bude určen právě touto novostavbou. Bude to právě ona, která **ovládně, zmocní se a určí**. Je v tom kostele skutečně cosi tvrdého. (Tmavý keramický obklad celého komplexu budov tento pocit ještě umocňuje.) Podobné pocity nás neopustí ani v interiéru. Vítězný oblouk nad oltářem je nasvícený řadou elektrických žárovek ukrytých za hladkou chromovanou lištou – princip připomínající dobové reklamní osvětlení či portál obchodního domu. Strop je z tehdy nového, ryze účelového materiálu – heraklitu, lisovaných dřevoláknitých betonových desek. Ovšem stavba velkolepého kostela se stále protahovala, zejména z finančních důvodů. Ukázalo se, že takto dimenzovaný chrám bude přílišným soustem i pro poměrně bohaté město Jablonec. K realizaci zmíněného náměstí nakonec vůbec nedošlo. Po válce a následném odsunu původního německého obyvatelstva byla dokonce 'odsunuta' i kašna s Metznerovou sochou rytíře, která zdobila střed nově vznikajícího městského prostranství.

Dnes jaksi osiřelý chrám dominuje vyasfaltované ploše parkoviště mezi předměstským hotýlkem a střední školou. Zůstal sám na vrcholu. Město k němu fakticky nikdy nedorostlo. Sám v troskách světa, který se pokusil určit a stvo-

řit. A tu se člověku bezděky vybaví Vodákův popis Vojanovy postavy Johna Gabriela Borkmana: *Jak tak stojí poslušavě nachýlen u piana, jakoby to ani nebyla Vojanova postava: schoulila se a scvrkla, zohýbané, pomačkané, příliš dlouhé a široké kalhoty kryjí jakési vyhublé nohy a ruce, jedna položena na pianu a druhá svíslá, zkostnatěly, zkloubovatěly, hlas se stal dutým [...]. Když se rozběhne, [...] je to při vši pevnosti nervozní rychlá chůze kohosi utíkajícího, honěného marným čekáním.*

A skutečně, osud tohoto kostela, který se nedočkal svého náměstí, osud tohoto města, které se nedočkalo své vytoužené evropské velikosti, se tolik, ach tolik podobají osudům Borkmanovým. Na vrcholu kopce, kde fičí ledový vítr, pod nohama neopravitelné, nespojitelné trosky vlastní minulosti, na horizontu jako sny o velikosti symboly skvělých vyhlídek – věže rozhleden, hledící za útesy a po březích Jizerských hor, až kamsi ke skutečnému oceánu.

*Borkman: Vidíš tam v dálce nad zálivem kouř z těch velkých lodí?*

*Rentheimová: Ne.*

*Borkman: Já ano. Připlouvají a odplouvají. Přinášejí celému světu kypivou pospolitost. Vytvářejí teplo a světlo v tisících a tisících lidských příbytků. O tom jsem snil, to jsem chtěl stvořit.*

*Rentheimová (tíše): A nakonec zůstalo při snech.*

*Borkman: Zůstalo při snech, ano.*

Henrik Ibsen: John Gabriel Borkman

## Finále

Je doufám sdostatek srozumitelné, že mi při všem tomto jaksi přerývaném uvažování o filiacích prostoru divadla a divadla prostoru, tedy kontextech divadla a architektury, zdaleka nešlo o hledání a případné nacházení pouhých vnějších znaků a jakýchsi chtěných podobností mezi vzhledem objektu a hrdinou zvolené divadelní hry. Šlo mi skutečně o možné inspirativní konotace, interpretace a významy, jakkoli pochopitelně subjektivní, přesto však **možné**. Neboť považuji vzájemnou provázanost a prostupnost obou dotýkaných disciplín za dosud pramálo probádanou – z obou stran.

Těchto několik poznámek si neklade za cíl nic jiného než na onu možnou společnou zájmovou sféru alespoň stručně upozornit. A odvolával-li jsem se již několikrát na Víta Obrtela, sluší se nahlédnutím do jedné z jeho úvah z roku 1927 naši pouť labyrintem (počatou v ohnisku foyer) také ukončit:

*Zdání prostoty dojíká duchy nekomplikované, kteří dobře rozeznají barvy a tvary, ale jejichž myšlenka se zmate a prchne, když kdosi rozbije onu věc na tisíce kouzelných střeptů. Prostá věc dojíká duchy rafinované, kteří v jakémsi úžasu shledávají, že to, co viděli každého dne, uviděli za kteréśi chvíle, aby o tom nikdy nemluvíli, aby na to zapomněli, ale aby to povždy pociťovali. Komplikovanost je ve věcech, její trvání je v nás. My ji buď odkrýváme nebo skrýváme podle potřeby.*



## **Literatura**

- Bachelard, Gaston, *Poetika priestoru*, Bratislava 1990  
Blahník, V. K., *Světové dějiny divadla*, Praha 1929  
Brook, Peter, *Prázdný prostor*, Praha 1988  
Brook, Peter, *Pohyblivý bod*, Praha 1996  
Dudák, Vladislav, *Encyklopedie světové architektury*, Praha 2000  
Ejzenštejn, Sergej, *O stavbě uměleckého díla*, Praha 1963  
Feuerstein, Bedřich, *Mezi domovem a světem*, Praha 2000  
Freud, Sigmund, *O člověku a kultuře*, Praha 1990  
Haas, Felix, *Architektura 20. století*, Praha 1980  
Hilmera, Jiří, *Česká divadelní architektura*, Praha 1999  
Jaffé, Aniela, *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*, Brno 1998  
Krier, Léon, *Architektura – volba nebo osud*, Praha 2001  
Mies van der Rohe, Ludwig, *Stavění*, Praha 2000  
Procházka, Vladimír (red.), *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha 1988  
Norberg-Schulz, Christian, *Genius loci*, Praha 1994  
Obrtel, Vít, *Vlaštovka, která má geometrické hnízdo*, Praha 1985  
Raebum, Michael (ed.), *Dějiny architektury*, Praha 1993  
Ševčík, Oldřich, *Programy a prohlášení architektů 20. století* (skripta ČVUT), Praha 1999  
Švácha, Rostislav (ed.), *Obrtel* (katalog výstavy v Galerii hl. města Prahy), Praha 1992  
Švácha, Rostislav, *Lomené, hranaté, obloukové tvary*, Praha 2000  
Vostrý, Jaroslav, *Drama a dnešek*, Praha 1990  
Vostrý, Jaroslav, *O hercích a herectví*, Praha 1998  
Vostrý, Jaroslav, *Režie je umění*, Praha 2001  
Vybíral, Jindřich, *Zrození velkoměsta*, Ostrava 1997  
Wogenscky, André, *Le Corbusierovy ruce*, Praha 1991



# Šumný Prostějov

*scénář stylizovaného dokumentu  
z televizního cyklu Šumná města*

Radovan Lipus a David Vávra

## **OBRAZ I.** — Pole

Pole. Pole. Pole. Rovina. V dáli Kosíř. V popředí mez s kapličkou. V pozadí blahobytná ves. Štěká pes. Na poli statný Hanák ovládá bravurně starý traktor značky WIKOV (Wichterle a Kovařík Prostějov). Po mezi přichází architekt s dětmi. Městská rodinka na jarním výletě. Tatínek architekt jim podle knihy ukazuje rostlinky a ptáčky. Usedají na mez.

Přijíždí traktorista v hanáckém kroji. Srdečně se zdraví s architektem i s dětmi. Zpívá si píseň Saši Razova:

Architekt zbystří. Zrychlená akce. Půjčuje si od hanáckého sedláka traktor a svěruje mu děti.

Architekt odjíždí. Sedlák a děti mu mávají. Sedlák začíná dětem vyprávět pohádku o králi Ječmínkovi.

## **OBRAZ II.** — Plumlov

Architekt vjíždí do obrazu.

V pozadí monumentální torzo barokního zámku Plumlov.

Kampak já se vypravím,  
kampak já se vypravím?  
Nejdřív kvítek zařadím,  
potom herbář sestavím,  
vůbec se tím neznám...

Že píšně by ti rostly srdce ze dna však věru nelze najít vhodných slov. Moravěnka je enom jedna a v ní enom jeden Prostějov...

Prostějov?! Paříž Hané!  
Allons enfants sans souci!

Tož, děcka... Náš rod Ječmínkovi bel dané,  
abe střežel jeho zámek  
kralování v celé Hané...

...přenesmírně miloučký a hezký, tak hanácký a neochvějně český, ach není, není třeba více slov, je jenom jeden Prostějov...

Jako je jenom jeden barokní mrakodrap zámku Plumlova. Nepřehlédnutelné torzo projektu architekta diletanty Karla Eusebia z Lichtenštejna z roku 1685, který zmnožil monumentální importovaný palácový řád na svou hanáckou rezidenci. Dvě podzemní a šest nadzemních podlaží. Obraz zastaveného rozmachu, tak příznačný i pro město Prostějov.

**OBRAZ III.** — Stará silnice Olomouc – Brno  
Mírné návrší s kapličkou. Dole typické panorama  
Prostějova.

**OBRAZ IV.** — Radnice

Prolínačka přes panorama města z reálu do identického  
obrazu, veliké olejomalby Aloise Kalvody na prostějov-  
ské radnici. Procházíme marnotratně hýřivými interiéry.

Vidíme obrazy jednotlivých starostů.

Architekt stoupá po hlavním schodišti. Je na galerii  
schodiště tak silně připomínající Ermitáž.

Architekt je v místnosti s věžními hodinami, kde potká-  
vá slavné prostějovské rodáky Jiřího Wolkra, Edmunda  
Husserla a Matěje Rejska.

Architekt stojí na věži radnice a rozhlíží se po čtyřech  
prostějovských náměstích.

**OBRAZ V.** — Architekt projíždí náměstím T.G.M.

Za ním celá radnice. Přes kratičkou ukázkou z filmu  
Zámek Nekonečno režiséra Kopřivy, v níž Petr Kostka  
coby režimní architekt obhajuje demolici historického  
jádra, se dostáváme na dnešní bezútešný prašný plá-  
cek, bývalé centrum židovského města. Architektův  
kratičký dialog s Edmundem Husserlem.

Na naší cestě za moderní architekturou Paříže Hané –  
jak se Prostějovu říkalo kvůli věhlasnému konfekčnímu  
průmyslu – neztratíme správný směr v lánech obilí. Ale-  
xandrijský maják radniční věže z roku 1912 nás nene-  
chá ztroskotat na útesech normalizačních sídlišť, která  
se nevyhnula ani městu Prostějovu.

Eklektická radniční budova projektovaná profesorem  
brněnské techniky Karlem Hugo Kepkou upoutá zejmé-  
na svými zdobnými konzervativními interiéry. Někdy  
je to ovšem jako hýřivá procházka třípatrovým máslo-  
vým dortem. Unikátní nepřerušovaná galerie českých pro-  
stějovských starostů od roku 1870 zas prozradí mnohé  
nejen o otcích města, ale zejména o době jejich 'pano-  
vání': mocnářské kotlety, prvorepubliková noblesa,  
družstevnická hrášková bodrost, jakešovský impresio-  
nismus, porevoluční šerosvit.

Zato monumentální plátna Jana Preislera *Sen dívky*  
a *Sen jinocha* přenesené sem dočasně z Kotěrova Ná-  
rodního domu nepodléhají ani dnes zkáze ukvapených  
soudů. Ermitáž na Hané...

Ovšem při delším pobytu v této dekorativní výhni nelze  
nezpomenout na stať Adolfa Loose Ornament a zlo-  
čin: „Dnešní člověk zakoušející potřebu kaňhati orna-  
menty po stěnách je zločinec, nebo zvrhlý aristokrat.“  
Chtělo by to trochu čerstvého vzduchu.

Spirála času dala uzít světlo světa mnoha výtečným  
prostějovským rodákům: Matyáši Rejskovi – staviteli  
Prašné brány, filozofu Edmundu Husserlovi či básníku  
Jiřímu Wolkrovi.

Město mezi řekami Hloučelou a Romží nabízí pozorným  
návštěvníkům nečekaně čtyři různá náměstí. A to, kte-  
ré vypadá jako náměstí největší, je zdecimované torzo  
hanáckého Jeruzaléma – zdejší židovské čtvrti. A že ta-  
to destrukce byla ideologicky správná, byla v osmdesá-  
tých letech oslavena barrandovským filmem.

Architekt:

E. H. dychtivě sní:

**OBRAZ VI.** — Architekt opět na traktoru  
Architekt projíždí kolem bývalé synagogy, pak přes nám. E. Husserla. Míjí budovu Prioru.

Pokračuje v jízdě až k budově Národního domu.

Architekt prochází Modrým, Červeným a Přednáškovým sálem Národního domu.

Architekt prochází kolem krásných svítidel v Přednáškovém sále. Uznale pokývá hlavou:

Kyselův salonek Národního domu.

Architekt si nalévá a ochutnává zkušeně pálenku.

Architekt sestupuje po schodišti ve spolkové části ke kavárně. Kavárně zcela prázdné a 'vybydlené'. Jen na staré thonetce podřimuje důstojný číšník se stříbrným podnosem v rukou. Na něm pavučiny a prach. Ticho.

Jak se asi dá na této vymáčené pláni, kde stával váš rodný dům, karteziánsky meditovat... Edmund Husserle?

Bylo by jistě překrásné, kdyby se právě Prostějov stal semeništem oné vysoké etiky ducha, jež jediná může zabránit současné evropské krizi kultury a napomoci budování nové, ušlechtilější Evropy...

Priory byly stavěny jako novodobé svatyně dárků. Samy se ovšem staly pro některá historická centra našich měst danajským darem.

Má-li česká moderní architektura své šperky a klenoty, bezpochyby k nim patří Národní dům postavený podle projektu Jana Kotěry v letech 1905 až 1907.  
Inu Jan Kotěra – úcta veškerá!

V době vzniku této mimořádné budovy byl Prostějov největším městem s českou správou na Moravě. Není proto divu, že na slavnostní zahájení stavby přijela pražská delegace v čele s Jaroslavem Vrchlickým a Adolfem Heydukem. Ten při zapuštění rýče do země pravil: „První rýpnutí k dílu z lásky budiž požehnáno, vždyt' z lásky roste sdružení, v sdružení roste síla a ze síly roste vítězství.“ Je pravda, že v této mimořádné stavbě se sdružil moderní architektonický názor s pozoruhodnou výzdobou uměleckou a uměleckořemeslnou a z tohoto sdružení vzešla síla jednoho z nejzajímavějších Kotěrových vítězství.

Hmm... firma Vulkania, zapamatujeme si to jméno!

A teď třináctá komnata – šperkovnice – Kyselův salonek. František Kysela (mimočodem autor naší vlajky) byl společně s Janem Preislerem, Bohumilem Kafkou či Stanislavem Suchardou jedním z výtečných spoluautorů Národního domu.

A uprostřed třinácté světnice  
starorežná tradice!

A teď krátká chvílička!  
Káva, káva, kávička!

Ach ano, málem jsem zapomněl. Po necitlivých zásadách architekta Tranquilliniho ze čtyřicátých let, které směřovaly k rasové čistotě této „úpadkové slovan-ské“ stavby, převalily se přes tento dům pamětní desky Klementa Gottwalda, umakarty zájmové umělecké činnosti, ba i tržní víchry španělské a havajské restaurace. Takže na kávu v původním lesku budeme si muset ještě počkat.

### **OBRAZ VII.** — Vila J. Kovaříka

Architekt stojí na balkoně. V pozadí Národní dům s pomníkem manželů Vojáčkových.

Architekt prochází halou vily. Sestupuje po schodech.

Architekt v hale u efektních hodin. Srovnává si 'architektonický čas'.

### **OBRAZ VIII.** — Vila U Černé panny

Architekt před vilou. Celek. Architekt vchází do 'čestného dvora'.

Architekt v hale. Obdivuje poměrně zachovalý interiér s četnými kovovými doplňky.

Architekt propadá stále většímu nadšení. Takřka běží po schodech nahoru.

Zvědavé otevření dveří překvapí párek dvou svazáků. Miliskují se tu na hromadě ideových brožur a prospektů přikrytí vlajkou družebního města v bývalé NDR. Oboří se na nebohého architekta:

Svazáci překvapeného architekta vystrkají s náručí prospektů a vlaječek ze dveří.

Architekt na dvoře. Na soklu místo bronzové sochy stojí naše známá svazačka v identické pozici, jak jsme ji viděli na dobové fotografii. Místo věnce má nafukovací plovací kruh.

Architekt si hraje s modýlkem letadla. To se prolíná nejprve do dobové fotografie a posléze do reálného letadla nad městem.

Po veřejných prostorách Národního domu je čas na trošku intimity. A jako mají v Prostějově čtyři náměstí, připravte se na čtyři mimořádné vily.

Obklad lodžie z ušlechtilého mramoru přípevněný kovovými nýty už leccos napovídá. Pozor – začínáme!

Úspěšné spojení tradice antického atriového domu s anglickou halovou dispozicí, to je první vila – vila Emila Králíka pro rodinu Kovaříkových v Prostějově. Správný architektonický čas? 1910!

A nyní vila s pořadovým číslem 2. Ale ve skutečnosti u nás ve své době naprostá jednička: Emil Králík, 1911! Symetrická kompozice s čestným dvorem a bronzovou plastikou dívky. Ústní legenda tvrdí, že jde o zpodobení neteře továrníka Františka Kovaříka, která utonula na plumlovské přehradě. Kdo ví? Jistě je, že tato stavba svým volným vnitřním řešením prostoru geniálně předjímá metodu Raumplanu Adolfa Loose.

Kovová mřížka topení, hmm – Vulkania! Vzpomínáte si? Uměleckořemeslná firma, jejíž produkce zdobí řadu staveb nejen v Prostějově. Hanácké Wiener Werkstätte. Bravo!

Kvalita! A dále, v obytné hale intarzované obklady stěn, vyduťtý likérník, zabudované čalouněné sezení, malované stěny, štukové sloupy, zvlněné vitráže, atypické svítidlo, kazetový podhled.

Lahodné jak třešničky na dortu, symfonie obytného komfortu!

Vila dokonale sloužila potřebám úspěšné podnikatelské rodiny. A kdo ví, co je za těmito dveřmi?

Copak, copak, soudruhu?! Jestli hledáš brigádu v zemědělství, tak to jsou druhé dveře vlevo. Pokud chceš informace o festivalu v Havaně, tak musíš do přízemí. A jestli chceš na školení instruktorů do Seče, tak to musíš počkat na příští turnus!

V osmdesátých letech sídlilo ve vile óvé esesem...

V letech devadesátých kdosi autogenem upálil sochu černé panny, asi potřeboval body za sběr barevných kovů... Navzdory tomu všemu nikdo už nezcižil této posmutnělé vile snovost a jasnozřivost let, kdy létal nad Prostějovem aviatik – inženýr Jan Kašpar.

**OBRAZ IX.** — Traktor před Wichterlovou vilou  
Detail nápisu WIKOV na kapotě. Švenk na architektka  
a neobarokní vilu.

Zahrada vily, boční pohled na mohutnou fasádu.

Ze sklepního solária vychází podnikatel značně opálen.  
Má sluneční brýle, nese si barevné katalogy cestovních  
kanceláří:

Na závěr svého poučení nasadí podnikatel architektovi  
své sluneční brýle s růžovými skly.

**OBRAZ X.** — Vila A. Neherové

Projíždíme náměstím Spojenců a posléze vilovou čtvrtí  
u tenisových kurtů k vile A. Neherové.

Architekt sestupuje z haly obložené mramorem po  
schodišti dolů.

**OBRAZ XI.** — Poslední zastavení ve městě

Na náměstí E. Husserla se nachází bizarní stavba.  
Před stavbou sténá postava muže v dobovém kostýmu.  
Marně se rozhlíží, kam by se mohl uchýlit se svou na-  
léhavou fyziologickou potřebou. Nakonec jej objevíme  
skrytého za keříkem.

WI-KOV: Wichterle a Kovařík, Prostějov, založeno 1918.  
Největší firma na hospodářské stroje v Českosloven-  
sku. Vily bratří Kovaříků jsme už viděli, teď je na řadě  
Wichterle!

Reprezentativní neobarokní vila z roku 1900 je prvním  
dílem slavných Vídeňanů Franze von Krausse a Josefa  
Tölka na našem území. Tato promyšleně komponovaná  
architektura, vsazená do velkorysé zahrady, byla bohužel  
zcela nedávno výrazně znehodnocena necitlivou přestav-  
bou bývalých garáží. Proti velkorysému balkonu se zbytně-  
ně rozpíná svými pokleslými tvary a materiály obytná  
jednotka s prodejny. Zvláštní je, že jejich iniciátorem je  
šťastný restituent. A nakonec – solárium ve sklepe!

Tož senko, vždyť já mám te památke rád, to ja, ale  
barák mi mosí vydělávat, tož nedívé se na všecko tak  
černě, co?!!

Posledním výrazným obdobím ve vývoji prostějovské  
architektury byl funkcionalismus. Regulační plán Jindři-  
cha Kumpošta, finanční úřady Eduarda Žáčka...

A jsme tady – vila číslo 4 – dům Anastazie Neherové,  
realizace Janákova žáka Antonína Navrátila z osudo-  
vého roku 1939! Čistá geometrická hmota rafinovaně  
usazená na břehu říčky klidně dýchá vzduch lesoparku.  
Modelovaná terasa volně přechází v obytnou halu.

Z původních interiérů se toho po čtyřiceti letech zane-  
dbávání a úpěnlivé rekonstrukci ovšem zachovalo pra-  
málo. Snad kromě nádherného schodiště tu s dřevěným  
a tu s mramorovým obkladem a se zábradlím ve stylu  
art deco. Při chladném funkcionalistickém světle luxfe-  
rů si náhle musíme vzpomenout na přivětivé čalouněné  
zábradlí Emila Králíka, tichou vůni Kyselova salonku či  
dekorativní pávab Kotěrova slovanství.

Kdo to tady sténá? Á, stavitel Matěj Rejsek. Prostějov-  
ská postmoderna – tato plechová stavba, původně zko-  
laudovaná a týden fungující jako veřejné záchodky,  
vznikla v době polistopadového rozmachu, kdy bylo vy-  
prahlo po mašínistní architektuře, jako skutečná vzpo-  
mínka na pařížský Park La Villette – vždyť také Paříž  
Hané – ba ne! Paříž na Hané!!!

## **OBRAZ XII.**

Na zpáteční cestě zastavuje se architekt na prostějovském hřbitově. Prochází hlavní alejí tohoto symetricky komponovaného místa posledního odpočinku.

Architekt přichází k Wolkrovu hrobu. Na zídce sedí básník se svazáky, E. Husserlem i Matějem Rejskem. Zamávají architektovi, ten jejich mávání opětuje.

## **OBRAZ XIII. — Na mezi**

Jsme opět na mezi, kde se architekt rozloučil s dětmi. Podvečer, děti podřimují kolem sedláka, který dokončuje vyprávění:

Zvuk traktoru probudí děti. Vyběhnou vstříc tatínkovi. Ten vybaluje obrovitý koláč s tvarohem a povídky jako z pohádky. Děti se snaží prokousat ze tří stran k sobě.

Hanák bodře dodá:

Dobu rozmachu, nadějí a smělých plánů o velkoměstě Prostějově, které bude mít na konci třicátých let dvacátého století osmdesát tisíc obyvatel a pak víc a více, paradoxně symbolizuje místní osově komponovaný hřbitov s neorenesančními arkádami, založený na počátku výbušného dvacátého století. Pohřbívat se pod zdejší krymské lípy, hlohy, kaštany a jilmy začalo 1. července 1900.

Zde leží Jiří Wolker – básník, jenž miloval svět a pro spravedlnost jeho šel se bit.

Dříve než mohl srdce k boji vytasit, zemřel.

Mlád dvacet čtyři let.

Tož, tak to belo s tem králem Ječmínkem, děcka.

Táta, táta...

...ach není, není třeba více slov,  
je jenom jeden Prostějov!!!

Tož!

# Textová analýza dramatu: fungování promluvy v díle Bernarda-Marie Koltèse

Daniela Jobertová

Tato studie je shrnutím výsledků doktorské disertační práce s názvem *Le théâtre de Bernard-Marie Koltès: le dialogue dramatique réinventé*, která byla obhájena dne 21. 12. 2001 na půdě Univerzity Paříž 8 – Saint-Denis. Práce byla připravována pod paralelním vedením profesora Patrice Pavise na Katedře divadelní vědy Univerzity Paříž 8 (Francie), a profesora Jana Císaře na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze.

V současné době, kdy zmizela tradiční kritéria a kdy se zdá, že jediným kritériem *dramatičnosti, divadelnosti či scéničnosti* je tvůrčí záměr autora, jenž vytvářený text předurčuje právě pro divadelní scénu, lze v evropském dramatu zhruba vytyčit dvě výrazné protichůdné tendence. První z nich je tzv. „cool“ dramatika, dramatika „nové věčnosti“, představovaná Markem Ravenhillem, Sarah Kaneovou a dalšími. Jde o proud anglosaské provenience, který se nezdráhá bořit tabu a odhalovat extrémní polohy lidské existence: sexualitu, utrpení a smrt. V rámci současné české divadelní tvorby tento proud získává převahu, zřejmě i díky herectví, na které apeluje; to je totiž blízké civilnímu, realistickému a psychologickému herectví, jež je historicky vlastní české divadelní tradici. Druhý proud evropské dramatické tvorby, apelující naopak na statičtější a deklamační herectví, je zatím současnou českou dramaturgií a režii opomíjen. Francouzská dramatická tvorba osmdesátých a devadesátých let, která se po vlně kolektivních kreací a tzv. divadla každodennosti vrací k textu a zdůrazňuje jeho rétorické a konečně i literární kvality, je do jisté míry dědičkou dramatiky klasicistní, silně „sebe-vědomých“ textů Marivauxe používajících postupů tzv. marivaudage, Mussetova „divadla v křesle“ či „čteného divadla“, romantického a novoromantického dramatu, Claudelova „versetu“, ale –

v době méně nedávné – i textů Marguerite Durasové oscilujících mezi divadlem, románem a filmovým scénářem. Na rozdíl od dramatiky „nové věčnosti“, jež se nezdráhá *ukazovat*, předkládat divákovi zra-ku šokující obrazy, francouzská dramatika nachází svou novou divadelní specifickou v tom, že divákovi vybízí, aby se prostřednictvím vnímaných slov díval na jakousi *jinou* scénu a aby se tak stal spolutvůrcem vlastní mentální inscenace. Nepříliš rozsáhlá dramatická tvorba Bernarda-Marie Koltèse, zahrnující šest „velkých“ her a několik pokusů z mládí, k nejradikálnější francouzské avantgardě – tj. k té, jež slepě boří veškeré záchytné body divákovi a požaduje po něm naprosto odlišný druh vnímání a recepce – tak jednoznačně nepatří. Řečeno záměrně zjednodušeně a metaforicky, Koltès se usadil na rozhraní mezi „tradicí“ a „modernou“ (podobně jako postavy z jeho hry *Návrat do pouště*, které balancují na úzké zdi oddělující dva naprosto odlišné světy), a persifluží prověřených modelů, jejich ironickým přepracováním a mnohdy dokonce pokřivením, se stává autorem v nejlepším slova smyslu „postmoderním“.

Během desetiletí, jež následovalo po jeho smrti v roce 1989, postihl Bernarda-Marie Koltèse osud, kterému by se za svého života urputně bránil: stal se totiž „klasikem“ současné francouzské dramatické tvorby. A dnes, když pominulo období slávy autor-

ske-režisérského tandemu Koltès-Chéreau – i v důsledku Chéreauova odklonu od divadla směrem k filmu –, se Koltèsových textů začínají chápat režiséři, kteří byli dosud zastrážováni Chéreauovým nemsazatelným otiskem a kteří přicházejí s vlastními, mnohdy otevřeně anti-chéreauovskými interpretacemi. Ve stejném období vznikly i nespočetné studie zabývající se touto dramatikou, počínaje univerzitními diplomovými pracemi a konče reflexemi umělců, jejichž praktické zápolení s Koltèsovými texty v rámci příprav konkrétních inscenací vyústilo v pokus uchopit jeho dílo teoreticky, analyticky, „metatextově“. Je ovšem překvapující, jak málo pozornosti bylo věnováno právě tomu, co tvoří specifčnost této dramatiky: a sice textu, jeho „materiálnosti“, způsobu jeho jazykové produkce, jeho rétorické výstavbě a fungování dialogů. Většina výše zmíněných studií je totiž zaměřena tematicky: zabývá se koltèsovskou rodinou, problematikou společenského okraje, konfrontací černého a bílého světa, koltèsovským časem a symbolikou koltèsovské noci atd. Tyto analýzy se navíc snaží uchopit dané texty globálně, souborně, což se nutně děje na úkor reflexe fungování jednotlivých her. Každá z nich totiž představuje výraznou etapu ve formování stylu tohoto autora, který se nespokojuje s rozpracováváním jedné šablony, nýbrž s každým dalším textem vytváří nový tvar a nový kód. Divák se v divadle setkává právě s těmito etapami, které sice recipuje jako součást souborného díla, ale především jako samostatné textové a scénické tvary; právě proto je zapotřebí doplnit již existující kritikou literaturu o reflexi týkající se právě analýzy jednotlivých her z hlediska dramatické promluvy, její výstavby a fungování.

Cílem této studie je shrnutí a systematizace poznatků, jichž bylo dosaženo analýzou vycházející právě z těchto principů a zaměřenou na šest hlavních her Bernarda-Marie Koltèse: *V lesích před příchodem noci* (*La Nuit juste avant les forêts*), *Boj černochocha se psy* (*Combat de nègre et de chiens*), *Západní přístav* (*Quai Ouest*), *Návrat do pouště* (*Le Retour au désert*) a *Roberto Zucco*. Nejde tedy o studii genetickou, zabývající se procesem autorské tvorby, nýbrž o analýzu textů považovaných autorem za dokončené, a jako takových vydaných v nakladatelství Minuit. Analýza se dále nezabývá texty předcházejícími autorovu hlavnímu tvůrčímu období, tj. období mezi lety 1977 a 1989; ač tyto texty obsahují zárodky typicky koltèsovské tematiky a začíná se v nich tříbit autorův dramatický styl, kvalitou nedosahují úrovně textů pozdějších. A konečně dalším, nezanebatelným důvodem jejich opominutí v rámci této

práce je obrat, k němuž dochází na začátku onoho velkého období a který se týká budování fikce, příběhu a způsobu jeho narace.

Při analýze současné dramatické tvorby není možné spoléhat se pouze na tradiční dramaturgickou analýzu, nýbrž je zapotřebí vytvořit jiné, účinnější nástroje, či alespoň uzpůsobit nástroje již existující analyzovanému předmětu, jímž je v tomto případě dramatický text určený jevištnímu ztvárnění a podléhající principu tzv. „zdvojené jazykové produkce“. Kromě sémiotiky, jejíž mnohé nedostatky byly prokázány (například izolace analyzovaných scénických znakových systémů) a která se nyní snaží o globálnější a citlivější přístup k divadelnímu fenoménu, jsou takovými nástroji pragmatika (analýza realizované promluvy – *parole* či *discours* – v konkrétních podmínkách jazykové produkce – *énonciation*), teorie čtení a recepce; stav současné (francouzské) dramatické tvorby (a zejména té, která je určena neprivátnímu sektoru) vede totiž k tomu, že se i divadelní teorie začíná odklánět od pojmů *dramatická situace*, *dramatická postava*, *dramatické jednání*, a začíná operovat s pojmy lingvistickými: *situace jazykové* (či *řečové*) *produkce*, *mluvčí*, *promluvové* či *slovní akty*. Je tedy nutné hledat a zkoušet nové prostředky a postupy, které by však zároveň braly v potaz specifčnost textů určených pro divadelní představení a situaci divadelní jazykové produkce a komunikace vůbec.

Z předchozího vyplývá, že analýza koltèsovské dramatiky se může ubírat dvěma vzájemně se doplňujícími směry:

- reflektovat vztah koltèsovské dramatiky vůči tradici dramatického (či aristotelovského, „západního“) divadla, zejména vůči tradici klasicistního dramatu, k jehož některým principům – zejména rétorickým – se autor vědomě hlásí a jehož další principy – zejména výstavbové – do jisté míry alespoň respektuje; zamýšlet se nad způsobem, jakým Koltès zároveň tuto tradici boří zevnitř v postmoderním duchu, prostřednictvím jakési žánrové hybridizace a nového, nezvyklého použití prověřených postupů a materiálů;

- samostatně analyzovat texty s cílem zdůraznit specifčnost každého nového dramatického tvaru a zároveň poukázat na vývoj koltèsovské tvorby prostřednictvím odhalení určitých „koltèsovských konstant“: každá hra je podrobena analýze podle tří předem určených kritérií (viz níže), přičemž studovaným objektem není ani dramatická postava, ani děj, ani časoprostor, nýbrž dramatická promluva jako jakási zastřešující, jednotící a dokonce zásadní složka, která dává zrod – alespoň v divadle založeném na interpretaci dramatického textu – složkám ostatním.



Z hlediska metodologického je důležitý zejména druhý bod; proto tato syntéza pouze zběžně nastíní otázku Koltěsova vztahu k předchozí dramaturgické tradici a zaměří se právě na metody, problémy a výsledky „textové analýzy“. Konečně zdůrazníme, že cílem této reflexe nebyla esejisticky laděná **interpretace** koltěsovské dramatiky (analýza motivicko-tematických linií atd.), nýbrž **analýza fungování dramatické promluvy** (monologů, dialogů, trilogů a polylogů). Lze ji tedy situovat na jakési **předinterpretaci** úrovni ve snaze odhalit objektivně a bezprostředně existující textové jevy (objekt = jazyk, realizovaná promluva), jež může následná interpretace (čtení, inscenace) vzít v potaz.

V rámci první části je analyzována přítomnost a funkce tří dramaturgických principů: *Oddělení protikladů (Séparations)*, *Překročení míry (Excès)*, *Neštěstí (Malheur)*.

V první kapitole jde o studium vzájemných vztahů mezi protiklady a síly, již jsou k sobě neodvratně přitahovány; dále je analyzováno pnutí mezi *vnitřkem* a *vnějškem*, mezi *světlem* a *tmou*, a způsob, jakým tyto časoprostorové protiklady pomáhají vizualizovat dramatické konflikty; a v případě dvou her, jež byly označeny jako „hry setkání“ (*La Nuit juste avant les forêts*, *Dans la solitude des champs de coton*), se analýza zaměřila na vymezení tzv. *prostoru pohledu* vůči tzv. *prostoru mimo pohled (espace du regard, espace du non-regard)* a na prostorotvornou funkci pohledu při rozvinutí vlastního (verbálního) jednání; poslední část této kapitoly byla věnována reflexi funkce *zdi* jakožto předělu mezi dvěma světy, zdolávání této *zdi* (jež lze převést na abstraktní rovinu jako překračování jisté míry či hranice) a jejímu důsledku, tj. konfrontaci těchto světů.

V druhé kapitole je nejdříve analyzována funkce *prvotní viny* (klasicistní dramaturgický princip *par excellence*) či chyby, tj. činu, který ještě před začátkem vlastního děje vedl neodvratně k jeho zahájení; rovněž je věnována pozornost zpochybňování této chyby či viny jejími nositeli a následnému zpochybnění hodnot a norem dramatického světa. V důsledku tohoto zpochybnění norem bylo zjištěno, že *exces* (upozornění na nebezpečí překročení jisté míry či konstatování, že tato míra byla již překročena), aby byl vůbec vnímán postavami (a konečně i diváky), musí být vysloven. Proto se analýza zaměřila na *příliš* neodbytné a všudypřítomné příslovce *příliš (trop)*, na jeho funkce v rámci promluvy a na to, jak se tato hrozba excessu promítá do zápletky a jednání postav. V poslední části této kapitoly se analýza

promluv postav zabývá tím, co představuje jakousi protiváhu přítomného excessu: nostalgii po minulé či touhu po budoucí rovnováze, v obou případech nereálných; konečně vyslovuje hypotézu možného srovnání takto vzniklých verbálních obrazů s klasicistní figurou zvanou *hypotyπόza*.

Třetí kapitola se nejprve soustřeďuje na obecné zamýšlení nad pojmem *neštěstí*, na jeho funkci a místo v aristotelovské dramatice a na jeho proměny v divadelně-teoretickém myšlení, a zejména pak na problematický vztah mezi neštěstím, které postavy drtí, a jejich vlastní pasivitou či aktivitou, jejich snášením osudu či fatality a naopak jejich svobodnou vůlí. Bylo zjištěno, že Koltěsovy postavy neustále poukazují na možné, často velice blízké neštěstí, není však vždy jasné, v čem toto jejich konkrétní neštěstí spočívá: neštěstí je tedy spíše obecným principem, který na diváka působí právě svojí vágností a otevřeností vůči různým možnostem než konkrétním stavem nebo činem. Ovšem vzhledem k tomu, že v koltěsovské dramatice dochází k manipulaci s hodnotovými žebříčky a normami a že nemalou roli hraje i princip ironie, je obtížné soudit rozuzlení her ve světle takových kategorií, jakými jsou *štěstí* a *neštěstí*. A přestože nebezpečí pádu do neštěstí je neustále zmiňováno, autor použitím nejrůznějších – zejména ironizujících a zcizujících – dramaturgických postupů nutí diváka vytvořit si jistý odstup vůči postavě, jež se prohlašuje za nešťastnou.

Koltěsovská dramatika bývá označována za tvrdou a prostou citů, emocí; druhá část práce se ovšem snaží dokázat, že potenciální emocionálnost postavy není situována v promluvě *explicitní*, tedy tam, kde postavy otevřeně mluví o svém neštěstí, nýbrž že je v jakýchsi střípcích obsažena v jejich promluvě *implicitní*: v tom, *jak* mluví, *jak* se obracejí na své adresáty, a *jak* jim – a to proti jejich vlastní vůli, představované pečlivě vystavěnou argumentací – unikají doznání dokazující jejich zranitelnost, potřebnost a bázeň.

Šest „velkých“ her Bernarda-Marie Koltěse je v následné syntéze představeno v chronologické posloupnosti jejich vzniku, s cílem vytyčit prostřednictvím zvolených kritérií směr, jakým se ubírá koltěsovská dramatika, koltěsovská postava, či ještě přesněji, koltěsovský *mluvčí*. Předmětem studia je zde *funkce* dramatické promluvy, její *retorická* výstavba a *argumentační* postupy, jimiž se *mluvčí* snaží zapůsobit na své adresáty, a dále pak postupná proměna *vztahu mluvčího ke své promluvě* a vůbec k možnostem, jež mu verbální aktivita jakožto *zbraň k zasažení druhého* poskytuje. Každá analýza

za je strukturována do tří částí. První část je věnována tzv. *dispozitivu jazykové produkce*, okolnostem a podmínkám jejího vzniku a jejímu průběhu; při této analýze jsou brány v úvahu i scénické poznámky a v některých případech další autorský paratext. Druhá část se týká tzv. *metalingvistického (po)vědomí* mluvčích: tím, jak mluvčí nejrůznějšími prostředky odkazují ke své vlastní mluvě, vytváří tato umělá promluva „efekt“, že si dané postavy jsou skutečně vědomy toho, že mluví a že svou promluvou zároveň jednájí; vztah mluvčího a jeho promluvy je tedy velice těsný, a promluva není pouhým doprovodem jiného (fyzického) jednání, nýbrž přiznanou a obratně používanou zbraní. Poznamenejme zde, že je systematicky používán pojem *promluva (discours)*, který obráží právě *vykonstruovanou a sebe-vědomý* charakter analyzovaných výpovědí; dále je důležité zmínit, že tato analýza se často vrací k některým postupům tradiční stylistické analýzy a nabízí hypotézy týkající se *možné* recepce daných promluv v rámci specifické situace jazykové produkce, a sice situace divadelní; a konečně připomeňme, že v rámci této reflexe je zmíněna i problematika tzv. auto-reflexivnosti uměleckého textu jako celku. Třetí část každé analýzy se zabývá způsobem, jakým je v textu budován vztah mezi mluvčím a jeho adresátem, mezi *já* a *ty*, a jakých forem nabývá a jak se postupně proměňuje *výzva k druhému* jakožto svědectví touhy po spojení či splnutí.

## Výsledky analýzy

### *V lesích před příchodem noci*

Zdánlivě monolitická promluva jediného mluvčího hry je realizována v dispozitivu plném nejasností a protikladů. Prostor se na jedné straně vzpírá jakékoli mimetické interpretaci, na druhé straně však tuto interpretaci sám podněcuje evokací konkrétních míst, do nichž v tom či onom okamžiku promluvy situje: ulice, kavárny a hotelu. Stejně nejasný je i čas této promluvy: mluvčí sice mnohokrát zdůrazňuje funkci a důležitost pátečního večera, jakéhosi „rituálního“ okamžiku oddělujícího pracovní týden od víkendu, okamžiku, kdy dochází k rozpoutání vášní spoutaných během pracovní rutiny; jeho vlastní páteční večer je však zbařený oné rituální dimenze v důsledku jeho vlastní nezaměstnanosti, která znemožňuje ono oddělení času pro práci od času pro odpočinek. Postava mluvčího je rovněž plná

kontradikcí: na jedné straně se představuje jako silný jedinec schopný poskytnout (či dokonce vnutit) pomoc a podporu, na druhé straně přiznává vlastní slabost tváří v tvář těm, kteří na něj právě číhají, či kteří ho přepadli v metru a připravili o poslední peníze. Konečně postava adresáta, který je přítomný pouze v promluvě mluvčího a jehož jednání lze odvodit jen z verbálních reakcí tohoto mluvčího, zůstává největší záhadou: je totiž účelově „filtrována“ promluvou a mluvčí si svého adresáta upravuje „k obrazu svému“. Cílem vlastní promluvy není formulace explicitního obsahu: jednotlivé stříčky příběhů se překrývají, aniž by předtím jakkoli vyvrcholily, bývají přerušovány dalšími příběhy, jejichž funkce v rámci globální promluvy není jasná. V rámci této promluvy se střetávají mnohá témata: práce a nezaměstnanost, vykořeněnost, touha po domově, po stabilitě, po lidské komunikaci, mezinárodní solidarita všech ubohých a vykořisťovaných, sexualita. Ze způsobu výstavby promluvy však vyplývá, že jejím úkolem není cosi vypravovat, ale jednat určitým způsobem, realizovat určitý jazykový akt ústící ve spojení s adresátem.

V této promluvě převládá fatická funkce nad funkcemi ostatními, zejména nad funkcí odkazovou. Všudyprítomnost tzv. spojek (*embrayeurs, shifters*), tj. výrazů zajišťujících soudržnost promluvy a umožňujících její trvání a sebeobnovování, zrazuje hlavní cíl mluvčího: znemožnit adresátovi, aby sám jednal. Tato chaotická rétorika, jež je však budována velice cílevědomě, jež prozrazuje důvěru mluvčího v účinnost takovéto spontánní verbální zbraně a jež by mohla být označena jako rétorika „pouličních prodavačů“ (jejichž přesvědčování musí udržet a neustále obnovovat pozornost potenciálního zákazníka pomocí všech dostupných verbálních prostředků), používá zvláštní strategii: jde totiž o jakousi předběžnou bezobsahovou promluvu, která svému adresátovi slibuje promluvu *budoucí*, jejíž obsah bude důležitým odhalením. Tyto stále obnovované a stále odsouvané přísliby jednak zvyšují zvědavost a napětí posluchače, jednak umožňují mluvčímu prodloužit trvání promluvy, a tím i trvání kontaktu s adresátem. V tomto smyslu mluvčí hojně používá výrazy, jejichž přesný význam není jasný, které však odkazují k obsahům, s nimiž je podle něj adresát obeznámený, či takovým, jejichž explicitaci slibuje v blízké budoucnosti. Mluvčí však zároveň systematicky znemožňuje svému adresátovi, aby se sám ujal slova, jakoby se obával odmítnutí a negace.

Analýza těch částí textu, které obsahují přímou výzvu k adresátovi, svědčí o jistém verbálním „zná-

silňování“, jehož se mluvčí neustále dopouští. Používáním výše zmíněných výrazů, na jejichž základě je vytvářen společný kulturně-společenský a lingvistický rejstřík obou účastníků této paradoxní „výměny“, mluvčí podtrhuje svoji podobnost s adresátem, vnučuje mu jistotu intimitu a dokonce společnou budoucnost. Neustálé připomínání podobnosti pomocí syntagmat jako „ty a já“, „jako ty a já“, „ty i já“, „ani ty, ani já“ atd. je jakýmsi vytvářením jediné společné entity „my“, která je posléze adresátovi doslova vnučena jako jediná možná budoucnost. Za explicitními sliby ochrany se však rýsuje implicitní, nevyřčená prosba, za prohlášením „miluji tě“ (*Je t'aime*) prosvitá žádost „miluj mě“ (*aime-moi*): vždyt každé vyznání lásky je zároveň i žádostí o reciprocitu. V této první „velké“ Koltěsově hře tedy nacházíme kromě zárodků základních koltěsovských témat paradoxně i nejčistší, nejexplicitnější, nejvýmluvnější a ve své závěrečné realizaci i nejpřímější krystalizaci oné lacanovské *touhy po druhém* (*demande de l'autre*), která bude v dalších hrách postupně modalizována.

### **Boj černocho se psy**

V této hře opouští autor abstraktní, téměř klasicistní prostor blíže neurčené ulice (z klasicistního „libovolného paláce“ se u Koltěse stala podobně fungující „libovolná ulice“) a soustřeďuje akci do konkrétnějšího prostoru francouzského staveniště obklopeného zdí a černou Afrikou. V rámci tohoto dramatického prostoru ovšem vytváří jakési soustředné kružnice, mezi nimiž probíhá komunikace. V jejich středu se odvíjí dialogická výměna postav (1. úroveň), tato výměna je ovšem sevřena jakýmsi druhým kruhem recepce, představovaným nepostřehnutelnou přítomností Albouryho (2. úroveň). Bílé postavy v plném světle na scéně mohou pouze vytvářet těžko ověřitelné hypotézy o jeho možných pohybech, zatímco jsou samy vydány napospas neznámu. Tato druhá úroveň je ovšem „přetřžitá“ v důsledku Albouryho občasného vystupování ze stínu směrem k bílým a následného mizení ve stínu. Horn a Cal doslova „cítí“ přítomnost *nežádoucího „dodatečného“ posluchače* a jejich vlastní promluva je jí ovlivňována a modalizována. Systém soustředných kružnic uzavírá zeď se strážnými (3. úroveň), kteří představují ochranu a zároveň hrozbu pro bílé; promlouvají mezi sebou v jazyce, kterému bílí nerozumí, a sami navazují kontakt s Albourym v okamžiku rozuzlení. Všechny situace ve hře – s jedinou výjimkou – obsahují dva mluvčí: jde ovšem o situace zablokované, kdy pro-

mluva není jednáním, které by umožnilo kvalitativní změnu. K takové změně, a k jakémusi „odstartování“ jednání, dochází až při scéně mezi Leonou, Hornem a Albourym: jde o jedinou scénou, v níž vystupují tři mluvčí. Její analýza za pomoci lingvistické teorie tzv. *trilogu* odhaluje rozložení sil mezi jednotlivé mluvčí a postupné předávání rolí (zejména role *mediátora, prostředníka*): to se týká především Leony, která do situace vstupuje jako nezávislý vyjednaváč mezi dvěma znepřátelenými stranami, ovšem v průběhu diskuse se této neutrální role vzdává a stává se značně zaujatým obhájcem ve své vlastní při, kterou nakonec prohrává.

Byl pozorován zásadní rozdíl mezi mluvou bílých postav a mluvou Albouryho. Pro bílé je jazyk prostředkem manipulace: jejich promluvy jsou přerývané, dochází v nich k častým tematickým zlomům i k explicitním výzvám vůči adresátovi, které ovšem málokdy vyžadují odpověď; mluvčí sami málokdy reagují na předchozí promluvy na základě tzv. konverzačních maxim, jejich reakce jsou většinou úhybné. Adresát je tak doslova „napadán“ promluvou mluvčího, která neustále mění svůj směr a znemožňuje mu orientaci v globální zprávě. Promluva bílých je dále neustále „modalizována“: jednak ji doprovázejí emotivní postoje (didaskalie zachycují úsměv, smích, hněv atd.), jednak se sama opírá o fyzické akce a konkrétní předměty, které jí umožňují změnit téma hovoru a opustit nejistý terén. Třetím charakteristickým rysem promluvy bílých je kolísání hlasové úrovně: pouze bílí totiž mluví „nahlas“ či „potichu“ v závislosti na tématu či na vztahu, který chtějí vůči adresátovi navodit; toto kolísání zároveň potvrzuje existenci několika úrovní produkce-recepce promluvy. Na rozdíl od promluvy bílých je promluva Albouryho jednolitá, monolitická, jde přímo k cíli: Alboury nepoužívá žádné taktické úhybné manévry, reaguje přímo a jasně na promluvy, jež jsou mu adresovány, a je tedy tím, kdo zajišťuje jistou soudržnost výměny. Stejně tak se neuchyluje k mluvě „potichu“, jeho jazyk je jazykem doslovným (tzn. že používá slova v jejich prvotním významu) a není používán jako prostředek manipulace.

V *Boji černocho se psy* lze identifikovat řetězec výzev k adresátovi či žádostí připomínajících vztahový řetězec ve hře *Andromaché* Jeana Racina: Orestés – Hermiona – Pyrrhus – Andromaché – Hektor; poslední článek tohoto řetězce je ovšem nenávratně ztracen. Tak je tomu i ve hře Koltěsově: Cal se snaží o trvalé spojení s Hornem, Horn téměř do poslední chvíle bojuje o manželství s Leonou, Leona se nabízí Albourymu, ten však musí nalézt svého mrtvého

ho bratra Nouofiu, chybějící a navždy ztracený článek v řetězci lidského tepla a lidské pospolitosti kmenek. Podobně jako u Racina jsou všechny tužby marné, i u Koltěse dochází k radikálnímu odmítnutí žádostí o spojení. Horn nejenže opouští Cala, ale dokonce ho posílá na smrt, Leona navždy odmítá Horna tím, že si do tváře vyryje Albouryho kmenové znamení, a Alboury odvrhne Leona gestem, které vyjadřuje nejvyšší opovržení: plivnutím.

Analýza hry zároveň odhalila dva paradoxy. Promluva bílých postav – zvláště Horna a Cala – je jakožto verbální *akce* vůči adresátovi silně manipulativní. Jako *reakce* na promluvu předcházející však naprosto nerespektuje pravidla konverzační výměny; navzdory přítomnosti fatických prvků je totiž silně monologická, jakoby mluvčí potřeboval adresáta pouze k tomu, aby mohl vyslovit své vlastní *já*. Druhým paradoxem – spadajícím již ovšem do oblasti interpretace – je fungování Albouryho. Je-li totiž pravda (a text tuto možnost otevírá), že Alboury od svého začátku ví, jak zemřel jeho bratr a kdo je jeho vrahem, jeho zdánlivá nevědomost a veškeré jeho verbální jednání může mít jediný cíl: obratnou a těžko postižitelnou „manipulací“ spočívající v „nemanipulativním“ použití jazyka odhalit před bílými neschopnost jejich vlastních verbálních zbraní.

## Západní přístav

V této hře, jež představuje osm postav bojujících o přežití v opuštěném hangáru, vytváří Koltès něnou postavu Abada, která je jakýmsi protipólem postav „obdařených mluvou“. Abad sice nemluví – a to ne proto, že mluvit neumí, ale proto, že se rozhodl mlčet –, nicméně je to právě on, kdo zajišťuje vývoj zápletky a její rozuzlení. Bylo totiž zjištěno, že u hovořících postav nemá dramatický dialog na průběh a vývoj zápletky téměř žádný vliv. Je to proto, že hlavním principem, jímž se postavy během dialogů řídí, je *negace*. Postavy nejen systematicky zpochybňují obsahy promluv, jež jsou jim adresovány, ale – což je ještě důležitější – mnohdy zpochybňují samotné ideologické, kulturní a lingvistické *presupozice*, tj. předpoklady, na nichž jsou jim adresované promluvy založeny, a systematicky odmítají *kontrakty*, které jsou jim nabízeny. Nejvýmluvnějším příkladem tohoto přístupu k promluvě byla analýza poslední interakce mezi Charlesem a jeho otcem Rodolphem: Charles sice žádá otcovské požehnání, Rodolphe nicméně radikálně popírá onu zásadní presupozici této žádosti, a sice své vlastní otcovství, čímž znemožňuje Charle-

sovi odchod – či mu umožňuje odchod ze života. Situace dialogické výměny jsou tedy neustále blokovány mluvčími, kteří odmítají přistoupit na diskurzivní kontrakty či smlouvy, jež jim jejich partneré nabízejí. Konfliktnost či dramaticčnost dialogů spočívá právě v této všudypřítomné negaci, již se adresáti snaží – ve většině případů marně – překlenout.

Situace je jiná v případech monologů adresovaných Abadovi. Postavy, jež se k němu obrací, ho urážejí, nebo mu naopak lichoťi, nedočkají se ovšem žádné odpovědi: dalo by se říci, že Abad tyto promluvy „snáší“, aniž by je podrobil sebemenší negaci, ale také aniž by je potvrdil. Díky této absenci reakce vládne v daných scénách zvláštní, překvapivá atmosféra poklidu, naprosto odlišná od dramaticky vypjatých, leč většinou neúčinných dialogů; tyto scény nadále umožňují mluvčím, aby jednak ve svých promluvách plněji rozvinuli své *já*, ale také – a především – jim dávají možnost systematizovat svoji rétoriku a své argumenty. Je zároveň nutné zde zdůraznit, že scénické poznámky zachovávají maximální ambivalenci a neurčitost v otázce přítomnosti či nepřítomnosti Abada (jehož přirozeným prostředím je hangár) během scén mezi ostatními postavami: Abad je a zároveň *není* přítomen, *může*, ale také *nemusí* být pozorovatelem okolního dění a posluchačem probíhajících dialogů; představuje jedno z „míst neurčenosti“, jichž je v Koltěsově dramatu celá řada, která záměrně komplikují interpretaci díla a poukazují k jeho otevřenosti.

Stylistická analýza prokázala, že velká část promluv je budována na principu akumulace paralelních struktur, eventuálně jejich gradace. Koltěsovská věta se zde stává značně sebe-vědomou, čili vědomou sebe samotné a své vlastní konstrukce. Toto je patrné především v monolozích, z nichž mnohé si zaslouží přívlastek „báseň“, neboť otevřeně deklarují svoji „textualitu“, svoji umělost, rétorickou konstrukci; akumulace a gradace se totiž netýká pouze větné stavby, nýbrž je výstavbovým principem vyšších textových celků. Kromě vlastního *metalingvistického vědomí* postav, a obzvláště Faka, který specifickým způsobem využívá a zneužívá postup tzv. *marivaudage*, lze tedy hovořit o globálním *metalingvistickém vědomí* celého textu jakožto uměleckého produktu, který odhaluje a explicituje své vlastní mechanismy a v mnoha případech se zdá, že přesahuje svého bezprostředního mluvčího, a sice postavu. Je tedy paradoxní, že právě u tohoto textu, který se zdá nejvíce roztržštěný a který provádí zásadní reformu v oblasti děje a zápletky (ke smrti Kocha, která je ohlášena na samém počátku hry, avšak „odlo-

žena“ téměř až na konec hry, přistupuje smrt Charlese, jež zápletku doslova zavádí na vedlejší kolej), dochází k významné systematizaci rétoriky jednotlivých postav i textu jako celku.

V důsledku negace, na kterou postavy neustále narážejí, je celková atmosféra hry násilná a nepřátelská. I v ní však existuje jistá forma výzvy k druhému či žádosti po spojení: jde o slib *pomoci* či o žádost o ni, aniž by ovšem povaha této *pomoci* byla jasně specifikována. Potřeba pomoci, kterou pouze adresát žádosti může žadateli poskytnout, je přítomná ve všech monologech, které jsou adresovány Abadovi: jde o dva monology Kocha, o monolog Cecilie, Rodolpha a konečně i o formálně výhrůžné monology Charlese. Ženské postavy namísto vyznání lásky svým vyvoleným adresují nabídky pomoci: Monika slibuje pomoc Kochovi, Claire svému bratru Charlesovi. Pomoc druhému je však rovněž chápána jako pomoc sobě samotnému: to je případ Cecilie, která slibem pomoci Kochovi sleduje svůj vlastní záměr. A konečně akt *pomoci* (či přesněji služby za službu) vytváří rámec celé hry: jestliže totiž na jejím začátku Charles pomáhá Abadovi tím, že mu dává přístřeší a především jméno, na jejím konci Abad Charlesovi tuto službu oplácí tím, že mu umožňuje definitivní odchod.

### ***V samotě bavlníkových polí***

Analýza této hry se nejprve zaměřila na hypotetickou modalitu výpovědi. Ústřední zájem při studiu různých funkcí spojky *si* (*kdyby*, ale také *jestliže*), která je základním kamenem rétoriky postav, byl ovšem věnován incipitu hry, tj. replice, kterou Dealer zahajuje výměnu a zároveň pro tuto výměnu vytváří rámec. Dealer vychází z hypotézy, podle níž Client vyšel ven hnán jistou touhou, kterou chce uspokojit. Tento předpoklad (či základní *presupozice* Dealerovy promluvy) ovšem není formulován jako hypotéza, nýbrž pomocí *sylogistické dedukce*, jejíž první část představující obecně platný princip je sice zamlčena, ovšem figuruje v promluvě *implicitně* (parafráze: *Každý, kdo se v tuto hodinu vydává ven, po něčem touží*. Procházíte-li se *tedy* venku, právě v tuto dobu a na těchto místech, je to proto, že toužíte po něčem, co nemáte, // a toto něco vám já mohu poskytnout...); tento prostředek umožňuje Dealerovi nejen vyslovit nejistou hypotézu asertivním způsobem, ale také zároveň „rozdat karty“ a přidělit sobě i Clientovi jistou „rolí“ v rámci hry, kterou svojí úvodní replikou rozehrává. Podobně jako ve hře *Západ-*

*ní přístav* oba mluvčí ostře negují repliky, které jsou jim adresovány; tato negace však není původcem zablokovaných diskurzivních situací, nýbrž je naopak pro oba podnětem k verbálnímu souboji posytlujícímu „verbální rozkoš“. Tato dialogická výměna pouze zdánlivě končí tam, kde začala; lze ji přirovnat nikoliv ke kruhu (bludnému), nýbrž ke spirále, na níž dochází ke kvalitativní změně a jejíž vůdčí vlákno se stále více přibližuje k rotační ose: zpočátku několikastránkové tirády se postupně zkracují, až nakonec ústí ve čtyři konečné repliky lapidárně shrnující předcházející průběh boje a signalizující přechod ke zbraním jiným.

Promluva, kterou ve hře realizují oba mluvčí, je zároveň jakousi promluvou „náhražkovou“; z hlediska jejího principu tedy jde o vzdálenou variantu situace ze hry *V lesích před příchodem noci*. Jak Dealer, tak Client totiž jeden po druhém požadují pojmenování objektu, který jeden z nich podle svých slov vlastní a je ochoten prodat druhému, jenž po něm podle všeho touží. Tento objekt ovšem nikdy není pojmenován, neboť ani Dealer, ani Client nehodlají ustoupit ze svých pozic. Client odmítá prozradit, po čem touží (a zpočátku dokonce popírá, že by po něčem toužil), Dealer odmítá pojmenovat své zboží; udržení této nejednoznačnosti má zásadní význam, neboť pojmenováním by došlo k vyzdvižení anekdoty na úkor obecného principu. Závěrečné čtyři repliky jsou jakýmsi doznáním: zatímco na straně Clienta nebylo možné pojmenovat touhu, protože jeho hlavním problémem byla právě absence touhy, či přesněji „touha po touze“, Dealer přiznává absenci čehokoliv, co by mohlo touhu jiného člověka uspokojit. Toto konečné oboustranné doznání – dvakrát vyslovené „nic“ – tedy může být chápáno jako kruté shrnutí neúspěchu předcházejícího urputného zápasu o „něco“, na druhé straně ovšem tento verbální zápas umožnil uniknout nicotě, samotě, míjení: tam, kde by jinak dialog nebyl možný, došlo k jakémusi dialogu „substitučnímu“; tam, kde by neexistoval vztah, došlo k vytvoření vztahu na základě jakési strategické hry; konečně tam, kde by jinak neexistovala pravidla, se objevila pravidla jiná, řídící dialogickou výměnu a dávající lidskému jednání určitý smysl a směr.

Hlavním stylistickým postupem je *srovnání*: to oběma mluvčím umožňuje uniknout od situace *hic et nunc*, tj. nejmenovat ji, a pouze ji připodobnit prostřednictvím paralelních, analogických, „virtuálních“ světů, jejichž cílem je zpětně nepřímou osvětlit přítomnou situaci. Navzdory své abstraktní, konceptuální a vysoce ambivalentní povaze buduje tato interakce svoji konkrétnost prostřednictvím konkrétních

a výmluvných obrazů, které mluví svou promluvou vytvářejí. Rétorika obou postav je vybudována na kolísání mezi „jednotlivostí“ (partikulárností dané situace) a „obecností“ (všeobecně platné maximy): maximy slouží mluvcím jako nezvratné argumenty, jež jim pomáhají upevnit jejich pozice. Status mluvčího se v okamžiku, kdy pronáší maximu, mění; maximu lze tudíž chápat jako jakousi citaci ze souboru implicitně existujících obecných pravd, které mluví formuluje, a nechává tak svými ústy promlouvat jinou, vyšší autoritu. Maxima může být konečně považována za jakési vytrysknutí monologu v rámci dialogu: do jisté míry totiž jde o monolog, který se sice obrací k druhé postavě, ovšem nevyžaduje, neočekává, a v tomto případě dokonce zakazuje její reakci.

Otázka vztahu mezi mluvcími se komplikuje nesnadným rozhodováním o jejich odlišnosti či podobnosti. Oba mluví totiž disponují stejnými jazykovými (lexikálními, syntaktickými i rétorickými) prostředky, které způsobují jejich častou záměnu při četbě; nejde tedy o odlišné idiolekty, na jejichž základě by bylo možné postavy jasně identifikovat. Jejich verbální souboj se podobá „hře“, v jejímž rámci dochází k rozdělení rolí a k vyznačení odlišností u entit, které jsou jinak identické; Dealer a Client jsou dvě strany jedné mince, stojí vůči sobě v opozici a zároveň jsou nerozlučně spjati. Podobně jako u každé „hry“ jde i v tomto případě o *syntagmatizaci* konstitutivních pravidel hry, existujících na úrovni *paradigmatické*. Jestliže ovšem „hra“ implikuje rozdělení rolí a proměnu „člověka“ v „hráče“, který nemůže být hrou jako takovou osobně zasažen (porážkou či vítězstvím), u této verbální hry-souboje je tomu jinak. Ač se totiž oba mluví snaží neopouštět své role, které jim slouží jako ochranný štít, několik míst v textu svědčí o osobní implikaci mluvcích a o jakémsi vytrysknutí autentické subjektivity pod maskou cíleně budované rétoriky a strategie. Tyto okamžiky signalizuje jednak použití slovesných časů, jednak větné frázování: v obou případech jde o silně příznakové konstrukce, které se výrazně odlišují od svého okolí (ko-textu).

### **Návrat do pouště**

V předposlední Koltěsově hře je vytvořen rámec jazykové produkce, který nastoluje otázku převeditelnosti jistých textových prvků na scénu. Autor totiž dává čtenáři k dispozici více informací než divákovi, a sice informací zásadního rázu, které výrazným způsobem ovlivňují výstavbu významové roviny: rytmus hry udává muslimská modlitba, resp. jednotli-

vé muslimské modlitby spjaté s určitými momenty dne. Většina jednání a scén je označena právě názvy těchto modliteb, přičemž konečná scéna – scéna usmíření – nese titul svátku, jímž končí měsíc ramadan. Poklidný život francouzského provinčního měšťanského domu je tak sice narušen příchodem Matyldy a poznamenán bojem sourozenců o převažující, bojem, který je jakýmsi odrazem vzdálené války v Alžírě, ve skutečnosti však již neviditelný protivník vtiskává chodu domu své tempo. Hra tedy *neukazuje*, nýbrž naopak *skrývá* prvky tvořící rámec její jazykové produkce; muslimská modlitba je jakýmsi lešením, které pomohlo vytvořit strukturu hry a jehož zbytky jsou uchovány pro čtenáře, v zásadě však jsou odeřeny divákovi, neboť patří do oblasti paratextu. Tento postup je svědectvím ironie dramatika, který zpočybňuje jak divadelní představení jako optimální způsob recepce textu, tak vlastní status tohoto textu, jehož členění na jednotlivé akty a výstupy může být chápáno i jako členění na „kapitoly“, a jako takové apeluje na „čtení“ v nejužším slova smyslu. Přítomnost muslimské modlitby jakožto rituálu podmiňovaného *vírou* dala podnět analýze dramatické promluvy, která mimo jiné odhalila mezi postavami dva protipóly: skeptický a cynický Aziz, jenž ztratil víru v cokoli, na konci hry umírá jako naprosto zbytečná a nevinná oběť Adrienova komplotu, zatímco Edouard, který naopak neochvějnou víru nachází (a sice v učení dávných i moderních mudrců), vlastně svým vzletem do vesmíru téměř doslovně naplňuje pravdivost rčení „víra hory přenáší“. V soustavě jazykové produkce *Návratu do pouště* je konečně znovu použit postup nepřímého, *vedlejšího či nechtěného příjemce* prostřednictvím postavy Adriena. Atmosféra strachu, která ve hře vládne, vyplývá právě z hrozby jeho možné skryté přítomnosti, hrozby, o jejíž opodstatněnosti existují konkrétní textové důkazy: Adrien nejen ví o tom, že jeho syn Matěj navštěvuje arabskou kavárnu, ale podařilo se mu vniknout i do tajemství Matyldiny dcery Fatimy (její setkání s duchem zemřelé Marie).

Je-li divadelní recepce hry jako uceleného uměleckého diskursu předem poznamenána autorskou ironií, promluva postav – zejména dvou postav hlavních – podléhá principu kolísání mezi lží a pravdou, jehož vyvrcholením je překvapivé doznání Matyldina skutečného záměru a které záměrně dezorientuje diváka a postupně boří hypotézy, jež si tento divák vytváří ohledně dalšího vývoje zápletky a jejího rozuzlení. Podobně jako v jiných Koltěsových hrách se i zde odehrává vynuovení verbálního odhalení, je vymáhána určitá konkrétní promluva. V *Samotě bavlíka*

vých polí a v *Lesích před příchodem noci* k vyslovení slíbené či vymáhané promluvy nedojde; v případě *Návratu* je takováto vynucovaná promluva sice nakonec vyřčena, ukáže se však jako naprosto irrelevantní (Mariino maloměšťácké odsouzení ubohosti Adriena a jeho rodiny namísto odhalení způsobu její smrti). K významnému posunu dochází i v rétorice postav, a v důsledku toho i v jejich *metalingvistickém vědomí*: Adrien a Matylida se totiž již neuchylují k rétorice jakožto „civilizovanému“ způsobu nefyzické konfrontace, nýbrž dospívají právě až k otevřenému konfliktu, jímž rozmetají existující společenský prostor; v rámci jejich výměny tedy již promluva není prostředkem manipulace s druhým s cílem dosáhnout svého, nýbrž předehrou nutně směřující k fyzickému střetnutí.

Matylida je jediná koltěsovská žena, která nakonec vítězí: neodchází s prázdnou, nýbrž si s sebou odvádí Adriena. Matylida je ovšem zároveň jediná žena, která neudělá tu fatální chybu, že by svému vyvolenému adresovala explicitní vyznání. Její vyznání totiž strategicky probíhá ve dvou fázích: první fáze (monolog, scéna 14), jejímž prostřednictvím Matylida vystupuje z výše popsaného rámce, vstupuje do rámce jiného (zdálky zaznívají zvony vyzývající k modlitbě křesťanské) a dává své promluvě jinou modalitu, je klíčem, který divákovi o něco později umožní uchopit skutečnou funkci neutrální repliky, jež explicitní doznání nahrazuje. Aby tedy mohla být výzva k druhému účinná a úspěšná, mluvčí musí svoji promluvu zbavit veškerého emocionálního zabarvení. V posledním rozhovoru sourozenců z Matyldina implicitního vyznání („*Nudila jsem se*“) mizí apelativní dimenze a jeho neutrálnost důsledně odolá i poslední léčce, kterou Adrien pro svoji sestru připraví a která spočívá ve zdánlivě nevinné žádosti po drobném upřesnění: „*Beze mě?*“, ptá se Adrien, Matylida se však přelstít nedá.

## Roberto Zucco

Autorova poslední hra je do jisté míry paradoxním vyvrcholením jeho tvůrčí dráhy. Jednání postav již není exkluzivně či převážně verbální, nýbrž fyzické: hra obsahuje skutečné „viditelné“ události, v jejichž důsledku se v rámci jednotlivých scén situace výchozí radikálně liší od situace konečné. Zdá se tedy, že se autor definitivně rozhodl pro divadelní scénu a že svůj text jednoznačně zařadil do dramatického žánru: jako by se kategorie „jednání“ začala znovu přibližovat ke svému tradičnějšímu pojetí (na scéně se cosi odehrá-

vá, děj kamsi spěje). Změna, která postihuje statut promluvy postav, a důraz kladený na *ukazování a dávání* se zrcadlí ve změně funkce *pohledu* a ve zvýšení jeho důležitosti. Pohled byl sice významným prvkem ve všech předcházejících hrách, ovšem základním nástrojem sloužícím k působení na adresáta a k jeho uchopení a pochopení byla promluva. V *Zuccovi* se tímto všemocným nástrojem stává právě pohled, a promluva – jazyk – ztrácí svoji moc. Dokladem tohoto posunu je proměna figury vedlejšího, nechtěného příjemce: ten byl dosud *posluchačem*, nyní se ovšem stává *pozorovatelem*. Na rozdíl od ostatních her, kde tohoto posluchače vždy představovala dramatická postava s konkrétní úlohou v rámci zápletky, většinou dokonce pověřená rozuzlením, v *Zuccovi* ztrácí nechtěný příjemce *pozorovatel* (doslova *očitý svědek*) konkrétní rysy i roli a stává se anonymním, všudypřítomným zástupcem společnosti. Zucco na sobě neustále tento pohled cítí, on sám se však zároveň – prostřednictvím svého portréту – stává nelíostným pozorovatelem okolního světa.

Ve většině předchozích her bylo *metalingvistické vědomí* mluvčích velice silné. V případě hry *V samotě bavlňkových polí* byl důraz na rétoriku tak silný, že bylo možné hovořit o jisté precízní, manýristické dimenzi této sebe-vědomé promluvy, schopné zpuhé verbální látky vytvářet virtuální světy a suplovat tak nedostatečně načrtnuté rysy situace *zde a nyní*. Změna statutu promluvy nastává již v *Návratu do pouště*, kde promluvu „rétorickou“ (*la rhétorique*) nahrazuje promluva pouze „výmluvná“ (*l'élouquence*), přecházející ve fyzickou konfrontaci; zároveň zde dochází ke zpochybnění a k odmítnutí jistých společenských konvenčních, stereotypních gest (pozdrav, objetí jako znak usmíření). V *Zuccovi* je zpochybněn i sám jazyk jakožto konvenční prostředek plný klíše a přenesených významů, neschopný skutečně označovat svět. *Zucco* obsahuje četné promluvy, které explicitně poukazují na propast mezi jazykem a jevy; existuje zde velké množství případů, kdy způsob mluvy, který se na první pohled zdál metaforický, přenesený, figurativní (konkrétně použití stylistických figur jako oxymóron, synekdocha, metafora atd.), je v daném kontextu doslovný: tento postup lze nazvat „de-figurací“. Neschopnost jazyka popsat svět vyjadřuje i sám Zucco, který se ovšem zároveň ptá po tom, zda tento svět stojí za to, aby byl popsán, „vysloven“. Z tohoto důvodu může být *Zuccovo metalingvistické vědomí* označeno jako *nihilistické* či *negativistické*.

Poslední velká koltěsovská postava dochází k následujícímu zjištění: není možné hovořit s druhým ji-

nak než prostřednictvím imperativů. Zuccova promluva je zásadně neretorická, ovšem z jiného důvodu, než tomu bylo v *Návratu do pouště*. Zuccovi totiž nejde o destrukci existujícího společenského prostoru, neboť tento prostor ignoruje: Zuccova afázie není fyziologická, nýbrž společenská. Jeho promluva je důsledně ekonomická: Zucco pouze reaguje na promluvy, které mu jsou adresované, jeho vlastní promluva nemá apelativní dimenzi. „Nejvýmluvnějším“ příkladem je promluva, kterou Zucco adresuje imaginárnímu příjemci prostřednictvím telefonu: navzdory tomuto v zásadě dialogickému dispozitivu je Zuccova promluva čistě monologická a telefon je pouhou simulací *mechaniky* verbální výměny.

Analýza díla Bernarda-Marie Koltèse tedy potvrzuje, že tradiční dramaturgická analýza soustřeďující se na postavy, čas, prostor a jednání, by neměla přehlížet přínos, který představuje analýza textová, či přesněji lingvistická; to platí zvláště v případech textů hlásících se k tradici, již by bylo možné nazvat „verbalistní“ a jež funguje na jiných principech než například právě české drama, divadlo a herectví, vycházející převážně z psychologického realismu. Analýza *dispozitivu jazykové produkce*, který je v daných hrách „explicitován“ a stává se tak významotvorným, se nabízí jako alternativa analýzy *dramatické situace*. Analýza vlastní jazykové produkce nabádá k přehodnocení pojmu „jednání“, či spíše k návratu k principu formulovanému d'Aubignacem: „dire, c'est faire“ („mluvit znamená jednat“). Detailní studium textu (použití slovesných časů a způsobů, použití zájmen,

deiktik, druhy vět, prostředky použité v rámci jedné repliky zaručující její soudržnost, posouzení míry respektu pravidel dialogické výměny či naopak odklonu od nich, analýza fungování konverzačních maxim, jazykových aktů – speech acts – atd.) přináší důležité „embryonální“ informace pro dramaturgickou analýzu. Vztah, který mluvčí navazuje se svou vlastní výpovědí (jeho *metalingvistické vědomí*), ukazuje, zda má být jeho promluva „psychologizována“, „banalizována“, či zda má být naopak zdůrazněna její retorická, vykonstruovaná, stylizovaná, stručně řečeno *umělá* a *umělecká* povaha. Konečně způsob výstavby a fungování komunikace mezi mluvčím a adresátem, a zejména schéma či „matrice“ adresáta, probleskující v promluvě mluvčího, je výchozím bodem budování postavy ve vztahu k postavě jiné. Verbální mikro-akce mluvčího jsou předobrazem jednání (a chování) této postavy vůči partnerovi. Před ponorem do „hlubin“ postavy je tedy zapotřebí důsledně prostudovat „povrchovou“ rovinu její existence, a sice její promluvu: tím spíše, že v jisté části současné dramatické tvorby je postava především mluvčím, a dokonce často dochází k rozštěpení, kdy se promluva doslova oddělí od své postavy-mluvčího, aby žila svým vlastním životem. Na příkladu díla Bernarda-Marie Koltèse analýza prokázala, že ani v době postmoderní nemusí být text pouhým „pretextem“ pro uplatnění neomezené scénické představitosti, nýbrž zásadním, nosným dramaturgickým prvkem, v němž jsou vepsány ostatní dramaturgické kategorie (postava, čas, prostor, jednání) a který by měl být analyzován z hlediska své vlastní specifické materiálnosti.



# Jiráskova Lucerna jako problém dramaturgický

Zuzana Sílová

**D**ivadelní hra, jak označuje Jirásek své dílo z roku 1905, se skládá ze čtyř jednání. Uprostřed prvního a třetího jednání dochází k proměně prostředí, jednání se tak dále rozkládají vždy na dva „obrazy“. Každé jednání se vnitřně člení sledem epizod (scén, výjevů), ohraničených příchodem či odchodem některé z postav, přinášejících nový impuls pro rozvíjení a střídání situací. Děj hry tak při své členitosti působí celistvě a plynule, nikoli však jednotvárně; stejně tak symetrická a souměrná stavba jednotlivých jednání, založená na střídání hereckých výstupů. Není to způsobeno jen odlišností jejich atmosféry a žánrově-stylové intence (viz dále), ale i časoprostorovým uspořádáním jednotlivých „obrazů“, souvisejícím s postupem událostí a přemísťováním děje z místa na místo ve stále se zrychlujícím temporytmu.

První jednání se u Jiráska odehrává v *mlýnské jizbě*, jevištní proměna nás přenesne do *zámecké síně*. Celé druhé jednání se vrací k *mlýnu*, přesněji, je situováno *mezi mlýnem (jeho průčelím) a mlýnským náhonem s lávkou*. První část třetího jednání se odehrává *na kraji lesa, na palouku u lípy*; v dalších výstupech po proměně se putuje ještě hlouběji do lesa, aby se došlo na *terasu zámečku nad lesním jezírkem*. Čtvrté jednání se pak vrací zpět na *lesní palouk u lípy*. Z hlediska prostoru se tedy příběh Jiráskovy hry „stěhuje“ z interiéru do exteriéru a i v něm zaujímá různá, vždy ale určitá místa. Příběh má i svůj specifický časový postup: Úvodní část prvního dějství se odehrává *v létě po slunce západu*, v předvečer očekávané návštěvy paní kněžny; druhá pak *následujícího dne dopoledne*. Druhé jednání začíná *pozdě odpoledne*; třetí a čtvrté jednání probíhají *za měsíčné noci*, která chvílemi potemňuje mraky. **Proměnlivá** je tedy i nálada, jež příslušně zrcadlí jednotlivé (dramatické) situace, což platí i o žánrově-stylovém určení hry: vedle lyrických a dramatických výstupů se vyskytují pohádkové výjevy, do realistického „obrazu ze života“ proniká rokoková pastorála, komediální živel a ironický odstup, střídaný hned lyrickým patosem, hned zase situační komikou zemitějších rysů, která se povznese do roviny rokokově hravé konverzace s oparem lehké melancholie.

Že děj zůstává při veškerém střídání a proplétání svých jednotlivých pásem přehledný, souvisí s Jiráskovou „realistickou“ či „věcnou“ metodou přiblížení vždy jednoho důležitého okamžiku, jehož náležité časoprostorové rozvinu-



tí má základní vlastnost: **konkrétnost**. Stejně konkrétní jako čas jsou místa, na nichž se odehrávají situace, tvořené plastickými, do detailů rozvinutými vztahy mezi postavami, od hlavních hrdinů po nejdrobnější epizody, charakterizované bohatě strukturovanými promluvami, od nejjednodušších „akčních“ výměn krátkých vět, přes dramatický náboj replik prozrazujících komplikovanější psychologické nuance základního „bytostného postoje“ hrdinů, až po monology plné emocionálních hnutí, epického líčení i lyrizující nálady.

Jak vyplývá už z pozorného „předinterpretáčnického“ čtení hry (při kterém se dramaturgie stává podle povahy takové hry tu „lingvistickou“ disciplínou, tu „scénologií“), mlýn je **útočištěm, úkrytem, pevností**; svobodných i pronásledovaných. *Tady ve mlýně byl vždycky úkryt každého, ať kacíře, ať buřiče, a když ho tu už nemohli ukrýt, zmizel pokaždé tam u lípy beze stopy*, říká Vrchní. – Je charakteristické pro inscenaci pražského Národního divadla (premiéra 15. listopadu 2001, režie Vladimír Morávek j. h.), která byla k tomuto rozboru impulsem, že tento text v ní nezazní.

Mlýnská jizba, kterou pro dění první části prvního jednání pečlivým líčením předepisuje autor, je „srdcem“ domu. Tady sedí mlynář nad kronikou, do níž zapisuje babičino proroctví, aby *ostalo na paměť* (tj. proměnilo se v tradici, kterou je třeba uchovat a ctít). Odtud vzápětí vyžene Mušketyra s rozkazem od Vrchního (*Tady ve mlýně jeho mandáty neplatí... Tu jsem pánem já sám*, říká Mlynář; druhou větu v textu úpravy hrané na Národním divadle také nenajdeme). Ve mlýně našel útočiště vojenský vysloužilce Braha se sirotkem Haničkou, která



**Alois Jirásek: Lucerna. ND 2001. Režie Vladimír Morávek, výtvarník scény Alois Mikulka, architekt scény Aleš Votava, kostýmy Alexandra Grusková. Václav Postránecký (Vrchní), Vladislav Beneš (Pan Franc) a Milan Stehlík (Kroužilka)**

#### ◀ Scéna z 1. jednání

je tu v bezpečí nejen před *vodním panáčkem*, ale schová se sem i před návštěvou vrchnosti ve druhém jednání. Mlýn a Hanička v něm jsou útočištěm pro Zajíčka, který sem chodí postěžovat si i svěřit své sny. Tady je útočiště a pevnost lásky: nad „kvítím milodějným“ – materiédouškou schovanou do kroniky – se v náznacích, nedořečených replikách a dotycích rozvíjí vztah Mlynáře a Haničky. Jiráskem předepsaná mlýnská jizba je v inscenaci Národního divadla spíš jen naznačena, zakomponována do rozměrného plátna naivisticky vymalované kulisy, tvořící současně zadní prospekt hracího prostoru: najdeme na ní vedle siluety mlýnského stavení kus bílé stěny s oknem, křížem, několika obrázky a poličkou; na stěnu plynule navazuje kousek plotu, za nímž čouhá koruna stromu. Větší plochu malované dekorace zabírá exteriér krajiny: rybník, bílý zámek a za ním les, na louce před rybníkem bílý kůň, nad tím vším „plují“ v mlze postavičky muzikantů a ještě nad nimi v mracích „busty“ dvanácti rytířů či bojovníků – ten uprostřed má korouhev, před každým stojí kalich: zde se výprava najednou uchyluje k brutálnímu „symbolu“, ba dokonce emblému. Vlastní hrací prostor na vyvýšeném jevišti pod malovaným prospektem působí titěrně: na zeleném koberci selský stůl a pár židlí, košíky s jablky, o kus dál vpravo rohožka...

Pevnost musí být neustále dobývána: nejen mušketýrem a později Vrchním, který – ale jen na prahu, když „stane u dveří“ – střílí kolem sebe rozkazy. Jak velká voda se přizpůsobí na mlýn Klásková v honbě za Kláskem. Až na okno jizby se odváží mladý vodník, číhající na Haničku. V inscenaci Národního divadla se Mušketýr i Vrchní volně pohybují v prostoru, kde tušíme mlýnskou jizbu, a mla-

dý vodník neleze na žádné okno, protože to na jevišti není – dotírání na Haničku naznačuje nárokem z forbíny na jeviště.

Jenomže na mlýnu *leží břemeno*, jak říká Babička, břemeno, které **zpochybňuje** nedotknutelnost jeho svobody a bezpečnost nedobytného útočiště: Povinnost svítit panstvu, když se mu zlíbí, na cestu ze mlýna k záměčku. *Touhle lucernou a sám hospodář. Tu musí nést před pány, ač je na svém lánu jako zeman...* (Druhá věta, zdůrazňující Mlynářovo nejednoznačné postavení svobodného pána a poddaného sluhu, v inscenaci Národního divadla také nezazní.)

Jak je tomu se *zámeckou síní*? Pro Mladou kněžnu je podobně pochybným útočištěm, kde se chtěla skrýt před zraky davu – ten si ji tu ale stejně našel, respektive byl sem Vrchním nadirigován. Současně je ale zámecká síň protipólem mlýna-útočiště malých lidí. Ti se sem dostanou jen výjimečně či nedopatřením, a v tom případě jsou co nejdřív vykopnuti. Pro autorovu představu, s níž souvisí způsob konkrétního rozehrávání situací, je důležitý *hlavní vchod v pozadí a křeslo pod nebesy s několika stupni*. Tady se „vládne“: Vrchní si tu nacvičuje svou důležitost, odehrávají se zde scény „execírek“ ponižených sluhů a prosebníků, ať už jde o zoufale zmateného pana France, rychtáře nebo muzikanty, kteří přišli vzdát hold novému panstvu, tady se ohýbají hřbety a „chladí si žáhu“ malí na ještě menších. A to vše právě zde ironicky komentuje a paroduje ta, kvůli níž se všichni tak snaží. V inscenaci Národního divadla tvoří zámeckou síň podobný náznak hracího prostoru, jako v případě mlýnské jizby: Na tomtéž zeleném koberci stojí přibližně ve stejném místě namísto selského psací stůl, je tu křeslo – ale nikoli na stupních či pod nebesy; to vše na pozadí vysokých oblouků otvírajících průhled na vymalovanou kulisu zámeckého parku. Tudy může přijít i odejít – a také tomu tak je – kdokoli.

Příběh se ve 2. jednání vrací ke mlýnu, ohnisku zájmu jak lidských, tak pohádkových bytostí. Tentokrát ovšem se všechny situace odehrávají před domem, přesněji v prostoru vymezeném na jedné straně průčelím domu (se vchodem a lavičkou u dveří) a z druhé strany mlýnským náhonem, přes který vede lávka. Nacházíme se vlastně na jakémsi „území nikoho“, na neutrální půdě, na hranici soukromého a veřejného, domácího a cizího světa, na „strategickém bodu“, kde se setkávají – a rozcházejí – lidé i pohádkové bytosti. U lávky na břehu číhá na Haničku a schovává se mladý vodník. Na lávce se s ním loučí starý vodník Michal, jenž odtud vyráží „ pryč od lidí“. Z tohoto „místa srazu“ se vydává Zajíček s muzikanty do lesa na záměček sehrát Mladé kněžně kasací a přednést poniženou supliku. Sem, „na hranici“, přichází znovu Vrchní vymáhat na Mlynáři jeho povinnost, sem si přijde pro mlynáře sama Mladá kněžna. Tady se Mlynář má vzdát – a nevzdá – staré lípy, která „chrání pokolení“, za což je vystaven ponižené službě svítit panstvu na cestu k záměčku. V prostorovém řešení inscenace Národního divadla se rozdíl „tam“ a „tady“, hranice soukromého a veřejného ruší, i když jednotlivé atributy prostředí jsou i tentokrát naznačeny: na zadním prospektu se mírně promění vzhled krajiny, stůl s křeslem ze zámeckého obrazu je zaměněn za lavičku postavenou do stejných míst na vyvýšeném jevišti. Temný pás odděluje tento prostor od bílého pruhu světla na forbíně, evokujícího vodní plochu – v těsném sousedství „jezířka“ s opravdovou vodou a kameny... Rozdíl „tam“ a „tady“ a příslušná „hranice“ se nerealizuje v *mizanscéně*: Všichni se chovají civilně, každý postává na místě, kam došel, případně si sedne na lavičku či se o ni alespoň opře atp.

Les, do kterého se všichni vydávají, je podle staré tradice pro jedny útočištěm, druzí se v něm bojí, a současně je láká: **tajemné bludiště**, ve kterém se zjevují přízraky hejkalů a víl, dějí se čarovná kouzla. Lidé se zde na chvíli ztrácejí druhým i sami sobě: Klásek Kláskové, Hanička tu zmizí svým pronásledovatelem, aby sama málem ztratila milého, který – vytržen z „reálného života“ – je na lesním palouku a pak znovu pod terasou lesního zámečku Kněžnou pokoušen a sváděn snovým dobrodružstvím.

Lípa na lesním palouku je pohádkový **kouzelný strom** (mýtopoetický strom života, strom světa). Nejen symbol svobodného života, hrdosti, která má být porožena, doslova poražena. Pevnost a skrýš – i místo jako stvořené pro milostné dostaveníčko: Chrání Haničku, která se v ní schová – ztratí – splyne s ní, pro Libora. A přitom právě toho už předtím opojila, vábila a omámila vůní a krásou, životodárnou, plodnou silou přírody – tak jako mladá kněžna, s níž se Mlynář sblíží právě pod její korunou.

Lesní palouk, kde chytí Klásková mladého hastrmana a kde později dojde mezi vrchností a vesničany k „zápasu o lípu“, je podobným **rozhraním různých světů** jako lávka u mlýna ve druhém jednání. A stejně funguje i terasa lesního zámečku nad jezírkem: tady, na hranici „přírody“ a „civilizace“ – znovu vábený a sváděný kněžnou – „zápasí“ Mlynář o svou čest; tady se samozřejmě opět musí utkat s lidmi vodníci. V Národním divadle se scény v lese „pod lípou“ odehrávají dílem na forbině, dílem v pravé části pásu vyvýšeného jeviště pod zavěšeným měsícem: tam, a nikoli pod lípou, v milostném vzplanutí obejmje Kněžna vášnivě Mlynáře, tam postávají a popocházejí během svých dalších scén, provázeni zpěvem víl, jejichž siluety se vynořují z hloubi jeviště. Podobně, jen posunutí víc do středu scény – pravou část vyvýšeného jeviště totiž zabírá kulisa a vlevo stojí stoleček se židlemi – se pohybují i v situacích u lesního zámečku. Miniaturní terasu zámečku využívají jen Žán s Komornou ke stěhování nábytku, vodník Ivan se k ní ani nepřiblíží – po většinu svých výstupů, jejichž text je eliminován na jednotlivé výkřiky, se schovává za lavičkou na forbině u levého portálu. Ze samotné lípy tušíme v temnotě jen siluetu kmene a části mohutné koruny, než si do ní začne klestit cestu Hanička: přes překážku lavičky a na kmene pověšeného obrazu, který musí předtím Zajíček odstranit. Do úkrytu ve stromě se pak skládá jako do chaloupky Křemílka a Vochomůrky, aby z ní posléze stejným způsobem vylezla.

V Jiráskově hře vlastně každé místo, na němž se ocitneme – ať už to vyplývá z jeho „geografického“ určení, nebo vztahů, které kvůli němu vznikají či které vůči němu zaujímají jednající postavy – se stává „hraničním“, mezním, místem možné kolize. Prostor, fungující v této hře vždy konkrétně, v rovině „reálného“ příběhu, má tedy funkci nejen potenciálně symbolickou, ale především **dramatickou**: je vždy alespoň možným, ale často skutečným „prostorem pro zápas“. V případě scénografického řešení Národního divadla více než o vymezení dostatečně konkrétního prostoru pro děj, který by byl základem dramatického prostoru, jde o **dekoraci s akcentem výtvarně zdobného podání symbolického smyslu**. Spíš než na divadlo díváme se na galerii pláten: pohybují se před našima očima střídavě sem a tam, nahorů, dolů... Přestože ve výtvarné stylizaci odkazují kulisy aspoň náznakem k určitému místu, opravdovou funkci **konkrétního místa pro hru**, která by se projevila v jejich využití například pro prostorové rozehrání či konkrétní hereckou akci, nemají. Z tohoto hlediska je vlastně jedno, kde se který



Alois Jirásek: Lucerna. ND 2001. Radovan Lukavský (Ivan, vodník)

► Zleva Petr Motloch (Mlynář), Chantal Poullain (Cizí kněžna), Kateřina Winterová (Hanička) a Petr Pelzer (Braha)

výstup odehrává, protože herci (až na vzácnou výjimku Vladislava Beneše v roli pana France) ať ve mlýně, ať před ním, v zámecké síni nebo v lese pod lipou, civilně postávají či popocházejí, seřazeni skoro vždy vedle sebe jako na koncertě (pokud zběsile nepobíhají z portálu do portálu nebo se nedopouštějí „realizovaných metafor“, například nestěhují kufry jako starý vodník Ivan ve chvíli zásadního účtování s dosavadním životem: plastické líčení s půvabnými digresemi, už tak narušené radikálními škrty v textu, si musí dál rozbíjet tím, že přitom od portálu na forbínu tahá různá zavazadla). Ostatně velká část výstupů se odehrává na kraji vyvýšeného jeviště, jednou víc vlevo, jindy víc vpravo či ve středu, případně s odběhnutím na forbínu. Vzniká tak neodbytný pocit, že při všech dynamických zvratech, působených většinou zvukovými či světelnými efekty, příběh nehybně trčí, přešlapuje na místě. Spíše než „prostorem pro zápas“ zůstává tak jeviště Národního divadla pouhým pódium pro vystoupení před diváky.

Podobně jako s kulisami pracuje inscenace i s různými zvuky, hudbou a zpěvem. V úvodu představení nejprve vidíme dívku v bílém oděvu, zpívající na předscéně tklivě o zapadajícím slunéčku a o tom, jak už jí její houloubek nemiluje. Poté se zvedne malovaná opona s temnými siluetami blanických rytířů, odehraje se několik výstupů „ve mlýně“ a přeruší je znovu píseň dívky v bílém (pochopíme, že jde o Haničku, neboť se v jedné chvíli obrátí od publika k jevišti a upírá pohled na Mlynáře). Po nějaké chvíli se píseň znovu připomene – tentokrát už jako součást jevištní akce ve výstupu Haničky se Zajíčkem.



Preryvy někdy tvoří pár taktů melodie, jindy konkrétní zvuky, někdy se rozvinou až v samostatnou „mezihru“. Podmalovávají, komentují, ilustrují děj či „násobí“ jeho jevištní průběh (například hned v prvním jednání stačí babiččina zmínka o svatém Václavu, jenž přijede na bílém koni, aby zazněly mohutné tóny husitského chorálu, do nich vpadl dusot kopyt a pod jevištěm z jednoho portálu do druhého přešel malý chlapec táhnoucí za sebou dřevěného koníka). Jindy se příběh zastaví a „mezihra“, provázená i proměnou dekorace a světelnými, kouřovými či dalšími výtvarnými efekty, přeruší herecký výstup: Tak sborové číslo statistů zpívajících mohutné Alelujá ilustruje ve chvíli, kdy Zajíček Haničce líčí svou představu o kariéře (text předlohy je přitom značně redukován) jeho sen *být regenschori*: situace na jevišti se zastaví, postava Zajíčka z ní „vystoupí“ (herec opravdu vystoupí dokonce na židli a diriguje sbor, jenž se zjeví v kouřové mlze za oponou tvořící do té doby zadní prospekt jeviště) a po skončení čísla a stažení opony, jež se opět promění v malovanou kulisu pozadí, herec sleze ze židle a pokračuje v replice. Jindy není úplně jasné, jde-li o „mezihru“ či situaci „ve hře“: například když na začátku „zámeckého“ obrazu pod Zajíčkovou taktovkou přeje sbor o zelíčku: v první chvíli máme dojem, že to je vystoupení pro Kněžnu, posléze že je to snad jeho nácvik, nakonec se však Zajíček spolu se sborem shromážděným na forbině ukloní publiku a odejde; pak vyjede opona a teprve začíná vlastní děj obrazu na zámku. Jsou-li u Jiráska předepsány písně či hudba, objevují se vždy jako organická součást situace ve hře, jako její dramatický či lyrický výraz.

V inscenaci Národního divadla má klaunské hudební číslo na předscéně mladý vodník na začátku druhého jednání, zatímco to třetí uvozuje nahrávka mohutného Agnus Dei; ve čtvrtém zpívá znovu Hanička, když předtím měla svou árii při měsíčku Rusalka. Skončí hra, účinkující poslední scény odejdou, přijde na forbinu Babička a zazpívá píseň o lidech, kteří byli, ale už *se minuli*.

I v případě hudební složky inscenace jde o přehlídku **nápadů**, které s předlohou souvisejí spíš volně, případně vůbec ne. Místo k ději obracejí divákovu pozornost k sobě **samotným**. Podobně je tomu s různými doplňujícími efekty (koulejší se jablka, procházející se kentaur atp., stejně jako světelné přeryvy: „dynamizující“ mnohavteřinové přechody do úplné tmy mezi relativně velmi krátkými situacemi vyvolávají dojem, jako by mezi výstupy uplynula určitá doba, že situace na sebe v čase nenavazují). Jsou scény, kde je kouzlení se světlem, hudbou a zjevením víl předepsáno autorem, totiž kolem Haniččina zmizení v lípě s následným rozuzlením zápasu o posvátný strom i nevinnou dívku prostřednictvím „hlasů shůry“, které jsou vlastně odpovědí přírody na Mlynářovo odhodlání bránit lípu (po Mlynářově replice *Zpátky!* píše Jirásek: *Vtom se setmí, koruna však staré lípy náhle zazáří. Světla v ní vzplanou a z výše se ozve vážná hudba jako hlas dalekých varhan*). – V inscenaci Národního na diváka už však po tom všem, co viděl, takové „postupy“ nepůsobí jako něco mimořádného, a tak musí boj o lípu vyřešit Kněžna (alespoň to tak ze situace, jak je hrána na Národním divadle, vypadá): Na jevišti v příšeří podmalovaném ponurými tóny lze rozeznat mnoho siluet, z nichž některé křičí několikrát *Na ně!* (Dvořan? Vrchní?). Mlynář (několikrát, zatímco u Jiráskova jen jednou) odpovídá výhrůžně *Zpátky!* Zima pronese *Já bych čet a čet, že tady nejsme nic platný* a chce odejít, ale Sejtka ho zadrží *Zimo! Zpátky!* (u Jiráskova nic takového v této situaci neříkají). Ozve se výstřel z pušky a z hloubi jeviště přichází Muškétýr, kterého do této scény připsal režisér a který zvolá *Tak dost!* Za zvuků dramatické hudby se pustí do souboje s Mlynářem. V jednu chvíli Muškétýr máchne sekýrou a zatne ji do lavičky pod lípou. Zahřmí, na jevišti nastane úplná tma, jen měsíc svítí a ženský soprán zpívá Dominus Dei. Když se na jevišti zase trochu rozsvítí, Mlynář stojí pod lípou, jejíž koruna zevnitř slabě září, otáčí se a pohupuje, a znovu volá *Zpátky!* a Vrchní či Dvořan replikuje *Na ně!* Z pozadí jeviště se ozve Kněžnino přísné zvolání *Nikdo se ve zlé vůli toho stromu nedotkniž* (tento příkaz přichází u Jiráskova až v kněžnině resumujícím monologu) a muži se zarazí. Otevrou se dvířka v kmeni lípy, vyskočí z nich Hanička a zvolá podle Jiráskova textu na Mlynáře: *Ty jsi se ke mně vrátil! Našels mne! Z následující Mlynářovy repliky *Zrak se mně zkalil, bloudil jsem. Ale mám tě zas, Haničko, má duše, má sílu!* zůstává jen zvolání *Haničko*, Zajíček řekne *Mateřidouško*. Jiráskem předepsaný *zpěv mužských hlasů z výše oslavující ducha rodu, v němž žije otců dlo i sen, dědictví svaté i starý boj* na jevišti nezazní, a Kněžna, která se mezitím objevila v popředí, všechno přísně rozsoudí.*

Zaměření na hudebně-výtvarné kulisy inscenace vychází z radikální úpravy předlohy (autorem úpravy je režisér inscenace, což se dovíme z dramaturgova článku v programu; Morávek upravovatel vystupuje v seznamu inscenátorů pod pseudonymem). Tato úprava spočívá především v razantním seškrtání či přepisu původního textu a v důsledku toho někdy i odlišném vyznění situací, jindy v paralelním vytváření nových jevištních výjevů. Říká-li např. u Jiráskova v závěru obrazu ve mlýně Hanička Mlynáři *Nedáš se, a on s úsměvem odpovídá *Ne, a vše a rozhodně pokračuje *A tebe teprve ne!***



Haniččina věta chybí, zatímco Mlynář řekne *Nedáme se*, obejmje *Babičku*, zazní hudební předěl a do toho dusot koní... U Jiráska se Zajíček s muzikanty k Mladé kněžně v zámeckém obraze vůbec nedostane, v inscenaci Národního divadla se to, jak jej Vrchní vyhazuje, odehrává za přítomnosti Kněžny, která dělá, že situaci nevidí... U Jiráska se *po Kněžnině odchodu* ptá Dvořan Vrchního *Je ten mlynář statný?*, zatímco v inscenaci se tak ptá sama Kněžna a Vrchní rozpačité gesty naznačuje, jak je Mlynář statný, ale *nebezpečný buřič*. Kněžna praví mnohoznačně *To mě zajímá!*, Dvořan se obává *Milosti, to ne!* a kněžna se smyslnou vítězoslávou pronese pevně *Ano!* a odkráčí. Namísto starého Ivana, jak předepisuje Jirásek, vystraší Komornou s Žánem ve scéně na zámečku bílý kentaur, procházející se v jejich blízkosti; do téhož místa, odkud se zjevil, pak Komorná s Žánem kolem něho prchají a vypadá to, že se ho dotýkají. Atp.

Z dialogů často zůstává jen pár replik, někdy mizí celé výstupy. Velké scény jsou zjednodušovány, zbavovány zázemí psychologie i atmosféry, na mnoha místech příběhu se skáče po pouhých dějových („akčních“) faktech. „Osekávání“ jsou i jazykové promluvy. To má především vliv na možnost rozvíjet situaci prostřednictvím vzájemných vztahů jednajících postav a na herecké příležitosti předvést plastické charaktery. **Nejednoznačnost** probíraných motivů hry, rozvíjených v několika stylových rovinách, zakládá jejich další možný smysl, rušený zjednodušující, a proto nepřesnou apriorní interpretací.

Obrátíme-li svou pozornost k postavám a vztahům mezi nimi, a tím k jednotlivým situacím, zjistíme, že svět lidských i pohádkových bytostí vzatých dohromady, i lidský a pohádkový svět zvlášť je u Jiráska konstituovaný svou rozporuplností, často jakousi až krajní „dvoupólovostí“. Není-li rozpor obsažen v postavě samé, můžeme k ní najít v jiné postavě „protipól“. Jindy se účinek jistého motivu příslušným rozvedením v několika postavách, v různých stylově-žánrových rovinách, násobí. Charaktery postav se tak vzájemně doplňují a obohacují, a ať už toho autor dosahuje metodou násobení či kontrastů, výsledek působí velmi **plasticky**.

Střetávání různých světů je nápadné na první pohled, stejně jako kontrastnost těchto světů i jejich vzájemné prolínání a bohatá vnitřní strukturovanost: svět lidí proti světu přírody spojenému s pohádkovými bytostmi, které se však svými vlastnostmi od lidí nijak neliší. A ve světě lidí další dva světy: „zámek“ a „podzámčí“. Ve světě panstva pak hierarchie od „nejvyšších“, představovaných Mladou kněžnou, postupně, opravdu jako po stupíncích níž a níž od Dvořana přes Vrchního, pana France až k Mušketýrovi. V „podzámčí“ od lidí vnitřně svobodných – Mlynáře a Haničky, vzpurného Brahy – přes úzkostnou babičku k ustrašenému Zajíčkovi a dalším malým lidem. Tam i tady svět vyvolených proti poddaným. V pohádkové rovině stojí proti laskavým vílám, které pomáhají Haničce, vodníci: ale zatímco misantropický Ivan prchá pryč „od té lidské havěti“, naivní uličník Michal je ke světu lidí neodolatelně přitahován milostnou touhou i potřebou zlobit.

A jsme-li u touhy: Touží-li Hanička po Liborovi a máme-li v jejich podání před sebou ideální vztah – byť ze strany Mlynáře procházející zkouškou milostných svodů kněžny, která rovněž touží nalézt svého Dahnise – vidíme u Kláskových jeho komickou parodii, založenou na ženině věčném podezírání a pronásledování věčně prchajícího muže. Mlynářovo „pokušení“ – a nejde jen o erotiku, ale i o naději na kariéru ve velkém světě – zakládá vnitřní svár postavy, stejně



mocný a riskantní, jaký nacházíme u bázlivého Zajíčka, ochotného ponižovat se a prosit kvůli lepšímu místu a dosažení rodinného štěstí, které je v Kláskových parodováno.

V inscenaci Národního divadla statný, pomalu a důrazně deklamující Mlynář má (v obou alternacích) příležitost projevít Haničce jen sošně vážnou, ostýchavou náklonnost. Jiráskem předepisovaný shovívavě úsměvný vztah k dívce a škádlení, stejně jako vřelé oslovení *Ty má mateřídouško!* tu nenajdeme. V podobné rovině se nese jeho vztah k Mladé (v inscenaci *cizí*) kněžně. Rafinované zkoušky stálosti a věrnosti, jíž je podrobován přímo před našima očima, čelí Jiráskův Mlynář hrdým sebevědomím a důstojností, ale i rytířskostí a pobaveností; Kněžna si však získá jeho důvěru a on je zmateně vzrušený náhlým sblížením, bojí se a současně je oslněn, už už podléhá lákavé vidině... V inscenaci Národního divadla má mlynář od pasivně trpného odmítání k vášnivému objetí jen krůček. Projevy hrdosti, upřímného svěřování, snahy získat kněžnin zájem o život obyčejných lidí a zklamání nad tím, že se mu to nedaří, stejně jako váhání a pochybnosti i přiznání, jak moc mu záleží na Haničce a na tom, aby zůstal svobodný, to vše je vyškrtáno.

Jiráskův Zajíček je především nešťastník, který je snad na svůj nešťastný osud dokonce pyšný – proč by o něm jinak tak rád mluvil, zapléтал se do dlouhého líčení a používal přitom rozličných cizích slov? Svérázná kombinace komediálních masek dottora a harlekýna, připomínající tradici, na niž Jirásek originálně navazuje, přerůstá ovšem z typu v propracovaný charakter člověka



Alois Jirásek: Lucerna. ND 2001. Chantal Poullain (Cizí kněžna)

#### ◀ Chantal Poullain (Cizí kněžna) a David Matásek (Mlynář)

zmítaného mezi vzdorem a poslušností, vztekem a lítostí, euforií a depresí, který má ke všemu tento rozpor logicky – málem ideologicky – zdůvodněný. V inscenaci Národního divadla si míru existenciální rozpolcenosti zas tolik neuvědomujeme díky redukci textu, z něhož vypadávají právě ta místa, která dokládají krajní polohy učitelova duševního stavu; to odkazuje Zajíčka mezi plejádu dalších figurek, v něž se mnohé postavy díky škrťům, které je připravují o konkrétnost a plasticitu, proměňují.

Tváří v tvář mravním či existenciálním pokušením mužů se jeví dívčí Hanička jako bytost průzračně čistá a nekomplikovaná – anebo je to jen zdání? *Ptáček vyhozený za vichřice z hnízda*, exponuje ji Braha hned ve druhém výstupu hry. Sama vchází do hry s milostnou písničkou, vzápětí začne zpívat smutnou baladu, aby jako ze sna probuzená vesele zapředla hovor se Zajíčkem. Přímočarost, s níž oponuje Zajíčkově sebelítosti, vystřídá v ostrém kontrastu v dalších výstupech zasněnost nad tajemnou lucernou, kterou pak během jediné repliky věcně zhodnotí, aby vzápětí překvapila plachou vřelostí, když nedosloví, a přece jasně vyjádří vztah k Mlynáři. Přijde-li na to, umí se energicky bránit i vtipně glosovat situaci, odhodlána vybojovat si svou lásku. Pohádkovou bytost v ní vidí Dvořan, jak naznačuje jeho přirovnání k víle – i Zajíček si ji v lese v jednu chvíli splete. Především je tu však bytostné splynutí s přírodou a jejími pozitivními silami: předznamenává je motiv materiďoušky, s níž je dívka od počátku spojována, a vrcholí v závěru hry, kdy dochází ke ztotožnění osudu Haničky s osudem ohrožené lípy, do které se schová na útěku před pronásledovateli. Metafora dívky – posvátného

stromu, symbolizujícího svobodu, útočiště, plodnost a životodárnou energii, je díky jevištnímu obrazu dostatečně výmluvná. Tento obraz vyrůstající z kořenů folklorního pohledu na svět je konfrontovaný s lákavou rafinovaností vídeňské rokokové kultury v podobě Haniččiny sokyně v milostném trojúhelníku, krásné Mladé kněžny, které Jirásek nic neubírá na její pochopitelné svůdnosti.

V inscenaci Národního divadla spíše než v různých odstínech vnímáme Haničku v obecně lyrické tónině smutných písní, které tak často zpívá. Z dialogu s Babičkou v prvním jednání jsou vyškrtána všechna epická líčení, ale s nimi i Haniččino nadšení a následně rozčarování z právě objevené lucerny. Dvořanovi se nebrání vtípem a ironií, ale pomalu a vážně ho kárá. Hrdou vzdorovitost, s níž u Jiráskova varuje Mlynáře před podobením se kněžninu rozmaru (*Abys sám sebe neponížil! Libore, pamatuj!*) v inscenaci nenajdeme, zůstává u trpné lítosti.

Mladá kněžna není jen symbolem svůdného pozlátka „velkého“ světa, i ona představuje v jistém smyslu vílu, a patří tak zcela ústrojně do snově pohádkového světa hry, který současně funguje jako pojítka mezi dvěma kulturami – rokokovou a selsky folklorní. (Takové spojení patří ostatně k žánrové tradici „původní“ pastorály s jejími aplikacemi shakespearovskou i rokokovou, vídeňskou a z ní se odvozující českou; z této tradice, secesí v Jiráskově době jen aktualizované, jeho „divadelní hra“ také vyrůstá.) Může-li být vodník z jistého hlediska víc člověkem než vodníkem (*máš lidskou slabost, říká zamilovanému Michalovi Ivan*), proč by nemohla být kněžna vílou? Zvláště má-li za úkol jako bludička, která svádí s cesty pocestné klopýtající přes bludné kořeny, podrobit Mlynáře těžké zkoušce. Je-li tedy Hanička vílou ochránkyní, je ovšem Mladá kněžna vílou smrti... Vnímáme-li příběh v jeho mýtopoetické rovině, jeví se nám její rozmarnost a rozpor proklamovaného hledání *klidu a čistoty* a nedočkavé touhy po dobrodružství, vykládaná často jako zdařilý psychologický portrét své doby, ještě v jiném světle: Čím je to vlastně přitahován – a před čím prchá – Mlynář?

Veselou nedočkavost, s níž u Jiráskova kněžna vpadne do hry dříve, než ji čekají, vystřídala v inscenaci Národního divadla povýšená pomalost a lehká otrávenost, s níž pronese první repliku. Z výstupu s Dvořanem, v němž zertovně paroduje, jak se k ní všude chovají, a který zakončí rozhořčenou proklamací, když se předtím nechala unést naivně romantickými představami o *životě daleko od města*, zůstává několik znechucených povzdechů: *Co jsem čekala a co jsem shledala? Místo jarosti a síly ohnuté hřbety*. Zbytky textu je představitelka Kněžny odsouzena hlasitě deklamovat, neboť takřka neustále je přerušována voláním vivat a hlučnou hudbou. Jazyková překážka, s níž statečně zápasí francouzská herečka Chantal Poullain (zřejmě kvůli jejímu původu se stala z Jiráskovy *mladé kněžny cizí*, aby se hereččina „handicapu“ dalo využít), však způsobuje, že postava je vlastně předem diskvalifikována: díky pomalé a takřka nesrozumitelné mluvě působí jako podivné monstrum. Tento dojem zesiluje fakt, že všechny složitější promluvy jsou vyškrtány, mizí rovina melancholické sebereflexe, ve výstupech Kněžny se co nejrychleji skáče z jednoho holého faktu ke druhému, což postavu redukuje na „akční“ velitelku a herečku nutí k přísně panovačným intonacím.

Jiráskova hra je plná útěků a pronásledování. Stejně jako vzpour a zápasů. Snad to souvisí s dobou, do níž Jirásek umístil svou hru, přestože ji přesně neurčil (Alexandr Stich mluví o čase, „kdy je ovzduší naplněno předzvěstí doby revoluční a napoleonské“). Ne náhodou hned v prvním výstupu mluví Mlynář *o té hrozné vojně, až se půlnoční národ do naší země přizene* a Babička pokračuje líče-

ním Sibylina krvavého proroctví, jež zakončí utopickou vizí o vítězství blanic-  
kých rytířů (v inscenaci se omezuje na vojsko, které povede svatý Václav). Vzá-  
pětí se dozvídáme, že Mlynář je ve sporu s vrchností o lípu. Bouří se dál, za což  
je pronásledovaný on i Hanička. V rovině milostné zápletky tu máme Kněžnino  
„stíhání“ Mlynáře a jeho – v tomto případě nepříliš přesvědčivý – odpor; s tím  
souvisí i Haniččin varovný vzdor a následné pronásledování vzájemně se provo-  
kující dvojice. V komické poloze jde o pronásledování Kláška Kláskovou – ta stih-  
ne prohnat i mladého vodníka, než jí uteče (ostatně jeho výstupy se skládají ze  
samých pronásledování a úniků). A jsme-li u vodníků, Ivan se po celou hru rov-  
něž bouří a současně prchá. Před vlastní společností prchá Kněžna, před proná-  
sledovateli musí utíkat Hanička, před hejkalem muzikanti, před klášterníkem  
komorná a Žán...

Všechn ten pohyb sem a tam není jen „výrazem doby“, ale především ade-  
kvátním vyjádřením **bytošného neklidu**, souvisejícím s postojem ke světu i vý-  
še popisovanými situacemi „na rozhraní“, do nichž se postavy ať vlastním přiči-  
něním či vlivem okolností neustále dostávají. Panští úředníci, kteří rozdráždili  
mlynáře, si vůbec nejsou jisti, co vyvede on, natož rozmarně provokující Kněžna;  
o svou budoucnost se chvěje Zajíček, o Mlynáře zas Hanička, zatímco ze zásady  
podezírává Klásková se za všech okolností rovnou bouří, stejně jako Braha. Příči-  
nou tohoto bytošného neklidu je **umrtvující strach o existenci** na straně jedné  
a **biofilní ochota k zápasu o ni** na straně druhé: obojí je základem nejednoznač-  
nosti a proměnlivosti života a jeho nejistot. I dramatickosti příběhu v jeho „váž-  
né“ a komediální rovině. Co s tím však ve chvíli, kdy proměnlivost děje se vše-  
mi půvabnými digresemi je redukována na jednotlivá čísla inscenace, v nichž  
se žádným způsobem nerozvíjí dramatická situace, jen konstatuje její výsledek,  
a kdy zejména komediální rovina příběhu je potlačena?

Zejména i vzhledem k akcentaci hudebních a výtvarných symbolů národní  
historie odsouvá inscenace *Lucerny* v Národním divadle budování dramatické-  
ho příběhu jaksi mimo pozornost těch, kdo ji tvoří. Suspendování dramaturgie  
v tomto případě souvisí s tím, že se nemá hrát a nehraje Jiráskův text, ale (při ob-  
ligátním pohrdání „vlastenstvím“ této hry jakoby originální) apriorní interpre-  
tace, u které však navíc není vždy jasné, je-li míněna skutečně vážně.

# Zpráva o prvním ročníku

(2000–2001)

1. Scénická koláž z vlastních textů předvedená studenty I. ročníku herectví Katedry činoherního divadla na závěr zimního semestru v únoru 2001. – 2. Komentář Evy Salzmannové

## 1. Koláž

### PROLOG

*Magda:*

Dírou skrz sebe uvidět jiné  
kořit se bolesti, která v nás dříme  
laskat a popouzet nemoci zpět  
a prohrát vše a nevědět  
Pokaždé znovu a jedinkrát vždycky  
vzlétnout a třepotat vylétnout z klícky  
trousit své peří a nechat se sbírat  
a nalézat a svírat  
Ucítit očiska něžně je přijímat  
proplouvat souzněním dojatě zesinat  
žít touhu s touhou a drze je míchat  
poslouchat křičet a ztichat

*Veronika:*

Chci zmítat a být zmítána.  
Chci křičet a být přervána.  
Chci rozbrečet a být zdeptána.  
Chci rozesmát a být počůraná smíchy.  
Chci milovat a být vzrušována.  
Chci žít a být živena.  
Chci být herečka, abych byla živá!

## PŘÍHODY Z RODINNÉHO ŽIVOTA

(texty jednotlivých studentů střídaly repliky psané kurzivou, které přednášel sbor)

- Moje dětství bylo neustálé čekání na Ježíška.
  - Byl jsem tlustej.
  - *Co bylo ve škole?*
  - *Co jste měli k obědu?*
  - *Sněd jsi i polévku?*
  - Jsem malý kluk. Nosím brýle, někdy i klapku, a bojím se míče.
  - *Holčičko!*
  - *Prcíčku!*
  - *Sloní ucho!*
  - Mám vás všechny rád a chci, abyste mě taky měli rádi. Mami, já tě mám moc rád.
  - Byla jsem odpornej, malej, tlustej, pidlovokej puc, kterej měl klapku, mžoural jen jedním okem a ještě k tomu – Magdička!
  - *Máš klíče?*
  - *Stravenky?*
  - *Legitimaci?*
  - Neustálé čekání na Ježíškovu osobní účast u vánočního stromku.
  - Byl jsem vzteklej.
  - *Bude ti zima!*
  - *Obleč se!*
  - *Nastydneš!*
  - *Nastydnou ti vaječníky!*
  - *Nebudeš mít děti!*
  - Bála jsem se strašidel, ale ne lidí.
  - Taťka není doma.
  - Je sobota dopoledne, deset hodin. Stojím před brankou a čekám. Je zima. Je mi zima, stojím, čekám, čekám, čekám a zase čekám. Jako každou sobotu.
  - Styděl jsem se, že naši jsou rozvedení.
  - Zase nepřišel.
  - Táta si mě sem tam v neděli brával.
  - Stála jsem každou sobotu před brankou, musela jsem.
  - Pro mě byla naprostá samozřejmost, že se naši hádali. Prostě normální.
  - Soud to tak určil.
  - Nakonec jsem se vždy musel smířit s dárky, které po sobě Ježíšek zanechal.
  - Přejídal jsem se.
  - Koupali jsme se jednou týdně, vždycky v pátek.
- To se nejdřív napustil kotel a pak se pod ním zatopilo.
  - Ty nejhorší vlastnosti, který mám, mám po tátovi.
  - Pak jsme se všichni koupali.
  - Jsou strašný.
  - Později nám zavedli vodu.
  - *Nevím, proč se musíš mejt každě den.*
  - *Plejtvaš vodou.*
  - *Nemrač se.*
  - *A nedržkuj!*
  - Taky dobře, Ježíšku.
  - Byla to paráda.
  - Nejhorší bylo, že mi do třinácti nerostly prsa. Bylo to děsný. Chtěla jsem bejt ženská a byla jsem dítě, neměla jsem menzes, neměla jsem prsa, neměla jsem zadek, neměla jsem nic.
  - *Nenech puštěnej plyn!*
  - *Zamkla jsi?*
  - *Máš pas?*
  - Das einzige Unglück meiner Kindheit war, daß mir bis ich dreizehn war keine Brüste wuchsen.
  - Keď sa naši rozvedli, bolo to oslobodenie.
  - Rodiče pro mě nejsou žádný trauma.
  - Mamka brečela, že nemá peníze.
  - Otec sa príšerně zmenil.
  - Nedokážu být racionální jako maminka.
  - Otec pořád chtěl mít syna; nakonec od nás odešel, našel si mladší a má s ní druhou dceru.
  - Mám nejlepší mámu na světě.
  - Táta mě vždycky citově vydíral.
  - Mám tu nejlepšíu mamku na svete!
  - Táta byl vždycky komickej.
  - Začala se bouřit až v padesáti.
  - Kdyby táta umřel, bylo by mi to jedno.
  - Mamince by bylo líp, kdyby se rozvedla.
  - Dřív jsem se táty bál, teď mi přijde směšný a je mi ho líto.
  - Chtěla bych být jako mamka.
  - Nikdy bych nechtěl být jako táta.
  - Taky jsem ale měla hezký dětství, abyste si nemysleli.
  - Jen toho Ježíška jsem se nikdy nedočkal.

## PUBERTA

*Linda:*

Na určitý čas jsem zapoměla, kdo jsem.  
Zapoměla jsem, co hledám.  
Zapoměla jsem, co jsem nikdy nechtěla.  
Byla jsem si cizí a všichni kolem mne mi byli cizí.  
Všechno ve mně, na mně, ze mne bylo cizí.  
Chtěla jsem utéct z planety a sama ze sebe.  
Ztratila jsem se a už si nepamatuju kde.  
(A samozřejmě mi nerostly prsa do třinácti!)

## ŠKOLA

*Anna:*

Bylo to v první třídě. **Vášnivě** jsem se zamilovala do jednoho spolužáka. (Nosil mikinu s Mickey-Mousem a měl přezdívku Ta-šunka.) Napsala jsem mu milostný dopis. Čekala jsem v šatně skoro hodinu, abych mu ho mohla nenápadně strčit do kapsy u kabátu. Povedlo se! S napětím jsem čekala, co bude dál. Druhý den si mě pozvala paní učitelka k sobě. Se slovy „Na to máš přeci ještě dost času, Andulko“, mi vrátila můj **milostný** dopis!!!

Když jsem vylezla se sborovny, celá třída už věděla, o co jde, a smála se a smála. Zařekla jsem se, že už nikdy nikomu žádný milostný dopis nenapišu!

## SMÍCH

*Pavel:*

Já vážně nevím, čemu se smějete. No vždyť říkám, je to nesmysl. Já se takhle smát neumím. Nechápu, co je tady směšného. Ticho! Pssst. Přemýšlím o tom. A nesmějte se mi! Mě se to vážně dotýká.



## NEŘESTI

*Linda:*

- Závislost na pendreku!
- Profesionální melancholie!
- Notorické koketování!
- Kousání se do pusy!
- Jsem Královna shoppingu!
- Nadměrné přemýšlení!
- Každoměsíční barvení vlasů!
- Nesmyslné kecy ze spánku!
- Lepím si lžici na jazyk!
- Spím v přednášce profesora Císaře!
- Mám máni být srandovní!
- Miluju krupicovou kaši!
- Nejsem srandovní!

*Dan:*

Otevírám zámek od šatní skříňky. Pomalu zasouvám malý klíček. Otáčím jím. Zasekává se. Nevadí. Otáčím jím podruhé. Maličký klíček se vzpřičil a nelze jím hnout. To ještě zvládám. Citlivě jej páčím. Ale klíček mi vyklouzává a padá na zem. Odráží se a mizí pod nízkou skříňkou. To již vyklápím skříňku z řady, popadám ji a běžím. Na konci chodby ji zdvím nad hlavu a s mohutným rozmachem ji prohazuji oknem. Padá.

*Anna:*

Jsem hysterická!

*Veronika:*

To moje neřest je daleko brutálnější: okusování si vlastního těla, respektive vlastních rtů. Své rty si žužlám, cumlám, masíruju, olizuju, prostě znásilňuju každý den i několik hodin. Dělam to i teď.

- Hrůzná představa, jak se člověk může doslova a do písmene užít k smrti.

*Anna:*

Jsem ukecaná!

*Dan:*

Spěchám Karlovou ulicí. Na rohu narážím na dav ležérních turistů. Ma-

jí velké batohy, široká záda, a mocně gestikulují. Vytvářejí neprostupný voj. Svým neprocitlým ranním hlasem volám: „Pardon! Pardon! Entschuldigung!“ Bez odezvy. Dav se flegmaticky plouží dál. To se již rozeběhám, odrážím se a skáču na první hlavu. Dav se stává kamenitým brodem a já se svými zablácenými podrážkami zatlačuji hlavy mezi ramena.

Ano, je to tak. Jsem netrpělivý, cholerický idiot.

*Anna:*

Jsem parádívá.

*Zuzana K:*

Jak tak nad tím přemýšlím, zjišťuji, že jsem dost úchylná na svou vlastní pus. Co lze, to otevírám zásadně ústy, okusuji tužky a prakticky všechno, co mi přijde pod ruku.

*Anna:*

Čokoládu jím pořád.

*Zuzana O:*

Pri pohľade na chutné a tučné dieťa mám chuť ho vytrieskať a vyštipať.

*Anna:*

Jsem nepořádná!

*Petr:*

Mojí neřestí je jakési dumání. Když se tak dívám na své břicho a vidím, jak se v něm odrazily všechny nepřehlédnuté stánky s párky v rohlíku, tak si uvědomuju, že se moje břicho narodilo z mého dumání. Vždyť normálním a přirozeným instinktem bych měl mít buďto hlad, nebo chuť, já u toho stánku vždycky nějakou chvíli stojím a dumám, proč si ještě jeden párek koupit.

*Zuzana O:*

Pri pohľade na chutné a tučné dieťa mám chuť ho vytrieskať a vyštipať.

*Anna:*

Jsem neuvěřitelně líná!

*Magda:*

Stojím sama v pokoji. Pokoj je plný osobních věcí někoho. Ty věci mě přitahují. Přitahují neovladatelně. Přicházím k psacímu stolu, otvírám jednu zásuvku po druhé. Prohlížím si jejich obsah. V nejspodnější nacházím svazek dopisů. Vytahuji jeden z nich. Čtu jej s lačnou zvědavostí. Jsem srab a neustále se ohlížím ke dveřím. Jsou ale opuštěné. Mlsně se prohrabávám vším ne mým. Buší mi srdce, strach definitivně přemáhá zvědavost. Pro uklidnění se ještě dlouho potom dloubu v nose.

*Anna:*

Někdy se tak přejím, až je mi z toho špatně, jindy než bych si uvařila, tak jsem radši o hladu.

*Mirek:*

Probouzím se, vůbec nemám radost z ranního vstávání. Jsem lehce rozladěn. Cítím, že mám hlad. Vstávám a přicházím k lednici. Otevírám ji a vyndávám veškerý sortiment, který lednice nabízí k pozření. Snídám a nálada se rapidně vylepšuje. Vše zapiju horkým čajem a nic mi nechybí. Blíží se však poledne, žaludek žadoní, vnitřní harmonie je na bodu mrazu. Zachránit mě může jen vydatný oběd, který našťestí následně přichází. Dojídám. – Cože? Dan nechce svůj zákusek. Můžu, Dane? A další dobrota mizí v mých útrobach. Opět si lebedím, jsem příjemný na své okolí a vše je v naprostém pořádku. Připadám si vyrovnaný jako tibetský mnich. Vyučování pokračuje. Slyším nějaké šustění, otočím se – a co nevidím! Anička si rozbaluje sáček se slanými tyčinkami. Sliny se mi sbíhají na jazyku. K mému nadšení nechává sáček kolovat a já hamounsky pojídám asi třetinu tyčinek. No hrůza, Anička jen kroutí hlavou. Svůj znovu probuzený hlad utlumuji jablkem a dvěma rohlíky, které jsem si vzal na svačinu. A už zase

nemám nic! Do konce vyučování stíhám ještě sníst Aničke kousek arabské bramborové placky, abych se vzápětí řítit pln nadšení k obchodnímu domu Tesco, kde si kupuji dva párky v rohlíku. To je pošušňání! A hle! Pavel má sojový řez! Děkuji, Pavle! Mlask! Mlask! Ale to se už blížím na kolej, kde mě čeká zbytek škvarkové pomazánky. Petr zbystří mé hladové oči a přátelsky mi nabízí kus babiččiny bábovky. To už jsem v sedmém nebi, pomalu zavírám oči, usínám a v dálce jako bych viděl zítřejší hostinu.

*Zuzana O:*

Pri pohľade na chutné a tučné diéta mám chuť ho vytrieskať a vyštípať.

## LÁSKA

### Píseň povážlivě lyrická

*(slova Dan, hudba Pavel, přednes všichni)*

Tvůj hlas	Tvůj strach
Tvé oči	Tvá nejistota
Tvé vlasy	Tvé představy
Tvé ruce	Tvé smutky
Tvá ňadra	Tvůj smích
Tvé břicho	Tvá touha
Tvá ústa	Tvá naděje

jsou  
ve mně  
vklíněny  
navždy.  
Nenávidím Tě,  
protože  
svým způsobem  
v jiném čase,  
v jiné skutečnosti,  
v jiném světě  
Tě  
stále  
miluji.

*Veronika:*

Je mi patnáct let. Chci mít kluka a toužím po černovlasém, kudrnatém, modrookém udělaném dlouhánovi (celý Mirek). Ondra si konečně dodal odvalu. Ondra, až na to, že není modrooký udělaný dlouhán, je naprostý odraz mého vytouženého ideálu (skoro celý Mirek). Chodí za mnou a já mu chodím naproti. Prostě spolu chodíme. Jedna noha střídá druhou, pravá levou, levá pravou, a zároveň naše pravé, stejně tak i obě levé, chodí spolu současně.

*Petr:*

K mé první lásce jsem přišel zcela nevině. Prostě Nadina kamarádka letěla po mém kamarádu Petrovi. Tak dlouho to nemohli dát dohromady, až jsme to dali dohromady my. Moje první láska trvala jen tři měsíce.

*Mirek:*

Moje první láska se jmenovala Anička. Ona byla o rok starší, všemi spolužáky obletovaná krásavice. Jediným mým heroickým výkonem, kterým jsem ji chtěl upoutat, byla sněhová koule, kterou jsem ji před školní jídelnou trefil do hlavy. Tímto činem jsem si ji sice nezískal, ale alespoň jsem na sebe upoutal.

*Linda:*

První láska

První láska je blbá a nezmoudří věkem.

P. L. je horečka, která se zapíjí spoustou medu.

P. L. je krásná kocovina.

P. L. má velký strach a matčiny útěchy nepomáhají.

P. L. se pořád směje a sama neví proč.

P. L. je všechno trapné – včetně sama sebe.

P. L. má velký boky a malý ňadra.

P. L. je nejošklivější z celé třídy.

P. L. je hezky tmavej a smutnej ze života.

P. L. neumí líbat.

P. L. se rychle učí.

*Pavel:*

Vstoupila do dveří třídy.

V tu chvíli jsem byl její.

Prošla kolem ladným krokem.

Pohodila svými rusými vlasy.

Mé srdce tlouklo na poplach.

Jediným pohledem vlila se do mne.

Mé póry byly schopny nasát její vůni z jakékoli vzdálenosti...

... moje první láska.

Byla věčná a nezničitelná...

... moje platonická láska.

### **Píseň anglická**

*(slova a hudba Pavel)*

I'm stretching my hands

I'm jumping from the rock

And I fly I fly in the sky

Around is shine of the sun

Under me gigantic town

And I fly I fly in the sky

Often I have this dream

When you give me

Another dose

I'm falling headlong from brow

(I'm angling /oughting/) for passion weighed down

And I fly I fly in the sky

I'm gliding as in a dream

Wonderful end waits for me

And I fly I fly in the sky

## JÁ A POLITIKA

Zuzana K:

Respektuji, toleruji a nevdám mi názory druhých, **ale** můj názor je prostě nejlepší. Mé řešení situace je nejhodnější a opravdu těžce nesu, když tento názor nesdílí také ostatní a dovolí si vybrat jinou, lepší možnost!!!

- Ja a politika? No comment.
- Celý můj život je politika.
- Politika je závažná věc.
- Nejradši bych se o tom bavil u piva.
- Chtěli jsme s bratrem udělat otcí radost, a tak jsme vstoupili do strany.
- Politika je krutá věc.
- Můj první kaktus se jmenoval Mečiar. Byl široký a placatý a za několik měsíců podivně zežloutl.
- Politika je vypjatá věc.
- Mému strýci vlezlo účinkování ve vrcholné politice na mozek. Jako by se něčím nakazil.
- Maminka ze mě chtěla mít diplomatku. Proto jsem dělala zkoušky na politologii. Teď jsem na DAMU.
- Dej si dvě piva, a ono tě něco napadne!
- Otec nás naverboval do volebních komisí. Jinak tam sedí samé staré babky, které si jdou přivydělat.
- Politika je vznešená věc.
- Já už tomu vůbec nerozumím.
- Je to prostě děvka. A je mi jí líto. Potřebovala by trochu porozumění. Vždyť i děvka má srdce na pravém místě.
- Politika je humorná věc.
- Jediná ze třídy jsem nesměla do Jiskříček a do Pionýra, to bylo smutné.
- SPD, CDU, Zelení, Helmut Kohl, Adolf Hitler. Je v tom asi nějaký rozdíl, ale já jsem zapoměla jaký.
- Toto mi stačí. Rozum mi z toho zastává.
- Politika je snová věc.
- Proč nechtějí skutečné osobnosti kandidovat?
- Moje dětství bylo spojeno s neustálým laděním Svobodné Evropy.
- Slovo komunismus mě děsí.
- Mě ne.
- Komunisti neboli zase až tak zlí, mne nijak neublížili.
- Za komunistů se dalo prožít mnohem lepší dětství.
- A bylo mnem lepší sociální zázemí, lidi měli jistoty. A každý měl práci.
- A taky se popravovalo.
- No a čo? Dnes sa robia oveľa väčšie svinstvá.
- Až ti, co to nemyslí s politikou dobře, vymřou, bude líp. Musíme čekat.
- Přemýšlím a vzrušuju se nad politickou situací, a přitom jsem sám nebyl volit! To je těžký.
- Když jde o lásku, o zdraví, o mé blízké, tak mi závažná, krutá, vypjatá, vznešená, humorná a snová politika může políbit prdel.

## SAMOTA

*Zuzana O:*

Som sama a city tíško spievajú  
Som sama a city tíško plačú.  
Spím sama a city sa so mnou hrajú.  
Do úška mi šepkajú čo chcem počuť od teba.

**Moje city sa so mnou robia čo chcú!**

Skáču, kričia, tancujú!  
Nieкто ma chce. Oni sa smejú.  
„Nechcem chlapa!“ Aú! Čo to zase bolo?  
Tak dost! Nechajte ma!  
Vezmem vás na romantický film, kúpim vám fľašu vína,  
prisahám, že nebudem už sama, len mi dajte čas, aby vás to nezranilo.

*Dan:*

Jsem sám.  
Je mi smutno.  
Čekám na tebe.  
Hledám tě všude.

*Zuzana K:*

Jak vlastně vypadáš, můj milý?  
Kde jsi, jsi-li vůbec?  
Bojím se, že tě nepotkám.  
Když už si konečně myslím, že tě mám a ty mě, později pochopím, že to nejsi ty.  
Chtěla bych, abys byl... jednou... tady...  
Mám tě hledat, nebo čekat?  
Snad ještě nenastal čas, aby se naše cesty střetly, nebo abychom poznali, že jsme to právě my.  
Občas tě cítím.  
Když v tomhle životě se minem, možná tě potkám v nějakém jiném.  
A když se nenajdem, nevadí, zůstanu s jiným.  
Budu ho mít ráda, budu tolerantní... snad...  
Pokud to ovšem nepůjde, nebudu žít sama.  
Obklopím se spoustou kocourů a koček.

*Všichni:*

I'm stretching my hands  
I'm jumping from the rock  
And I fly I fly in the sky  
    Around is shine of the sun  
Under me gigantic town  
And I fly I fly in the sky  
    Often I have this dream  
When you give me  
Another dose.

## SMRT

*Anna:*

Sedím v obýváku. Jsem stočená do klubíčka ve velkém ušáku po dědovi. Zírám do tmy a chce se mi brečet. Pálí mě oči, ale nebrečím. Stále se dívám do jednoho místa, do jednoho bodu. Před očima se mi začínají dělat mžitky. Spousta barevných teček a koleček. Točí se, spojují a rozpojují, vzdalují, přibližují a zase vzdalují. Jako by si spolu hrály. Nebo se mnou?! Cítím podivnou strnulost. Nemůžu se hýbat. Najednou mi začíná být zvláštní teplo. Z teček a koleček se stala koule. Je veliká asi jako pěst. Má namodralou barvu. Přibližuje se. Začíná červenat. Nemám strach. Vyzářuje z ní teplo nebo energie. Zastavila se asi půl metru od mých očí. Hypnotizuje mě?! Podivná červenovínová kamarádka mi nedovolí uhnout pohledem. Jako omámená sleduju její tvar. Hlavou mi prolítne myšlenka, že jsem už dlouho nemrkla. Koule se začíná vzdalovat. Jdu za ní. Chci, aby byla se mnou! Vzdaluje se ohromnou rychlostí, jako by ji někdo vsával. Narážím do klavíru. Necítím bolest. Cítím divnou prázdnotu, klid. Děsí mě to.

*Zuzana K:*

Bylo mi osm, když mi umřel dědeček. Nejvíc mně bylo líto mamky, protože brečela. O něco později umřel i druhý děda. Táta byl taky moc smutný.

Z našeho vchodu zemřela jedna holka na leukémii. Bylo jí osmnáct. Stalo se to zrovna na Ježíška.

Moje starší kamarádka z pěveckého sboru se zabila v autě. Slavila devatenácté narozeniny. Zpívala jsem jí na pohřbu.

Naše kočička Mariana se oběsila. Ve větračce. Asi dva měsíce jsem nemohla spát, protože jsem všude viděla mrtvé kočky.

Loni v létě zemřel můj strýc Jirka. Bylo mu teprve pětadvacet. Uhořel. Tohle jsem bohu neodpustila.

*Magda:*

Přišla jsem tam a babička ležela na posteli. Nahá, křehounká, zdála se pod těmi přístroji úplně nepatrná. Skláněla jsem se nad ní a všechno to pípání a vzdouvání mi bralo naději. Šeptala jsem do zavřených očí spoustu něžností a zvala ji k nám zpět. A potom jsem odjela do jiného města. Byly Vánoce a sníh, byla láska. A zatímco já jsem prožívala první zimu se svým mužem, on chodil do práce, já četla doma francouzská slovíčka, zatímco jsem se stávala ženou, ona jí přestávala být. A my jsme se poznávali a obdarovávali a ona se pomalu vzdalovala. A já jsem vařila špagety a čekala na svého muže. A on se vracel a zase mě objímal a jedl ty špagety. Oba jsme je jedli, opojeni tím vším. A pak zazvonil telefon a řekl mi, že je mrtvá. A špagety se mi rozplývaly a muž je snědl i za mě, aby mi udělal radost. A pak se jelo na pohřeb. Byla velká zima, šli jsme dlouho alejí a dědeček zpíval kadiš. A potom jsem se vrátila do toho města a myslela na spoustu věcí. A byl poslední večer toho roku, my jsme seděli proti sobě, při svíčce, a pili víno. A zatímco venku bouchaly rachejtle a zatímco jsme se milovali, dědeček zemřel. A já jsem zase cítila ten koloběh, ve kterém se uvolnila dvě místa a my je zaplníme. A bylo to zdrcující a zároveň nádherné. Věděla jsem, že se tvoříme, aby oni mohli zaniknout, a cítila velkou zodpovědnost a veliký smutek. A muž mě utěšoval a moje bolest se proměňovala ve štěstí.

## 2. Komentář

Eva Salzmannová

Na rozdíl od předchozího běhu studia činoherního herectví, na kterém jsem se pedagogicky podílela od r. 1996 a ve kterém jsem jako začínající pedagog většinou pracovala na úkolech, které stanovilo vedení ročníku, měla jsem v tomto běhu, jehož vedoucí pedagožkou je Daria Ullrichová a ve kterém učím herectví s Borisem Rösnerem, už v 1. ročníku možnost podílet se na koncepci výuky s výhledem na celé čtyřleté období.

V zásadě se studium herectví na DAMU logicky rozpadá na dvě fáze: prvních pět semestrů, kdy ročník v laboratorních podmínkách zkoumá elementární úskalí a ověřuje si základní předpoklady herecké profese, zatímco v druhé, zahrnující tři semestry, simuluje profesionální divadelní činnost ve školním divadle DISK.

Když jsem na DAMU v letech 1978–1982 sama studovala, existovala tu pevná struktura výuky herectví, stejná pro všechny ročníky. V první části studia absolvovali všichni posluchači hodiny herectví pod vedením doc. Spáčilů, který s námi formou etud prošel celou Stanislavského metodu. Vedle toho fungovali jako pedagogové herectví herci z divadel, kteří vedli práci na úryvcích z různých dramatických textů. Ve 2. ročníku k tomu přistoupili studenti režie, se kterými jsme pracovali na tzv. režijních úryvcích.

Nyní existuje na DAMU takový stav, kdy se pedagogický tým, kterému je svěřený daný běh (obvykle od 1. do posledního ročníku), neřídí žádnými společnými pravidly, určujícími jak a co učit. Tato svoboda, na první pohled opojná, se ovšem při bližším pohledu jeví jako mnohem, mnohem obtížnější a klade na pedagogy, pokud přistupují k práci zodpovědně, mnohem větší nároky. Je velmi svůdné – a netvrdím, že jsem se toho sama nedopouštěla – učit při studiu úryvků z různých dramatických autorů, mezi kterými nesmí chybět ani Shakespeare, ani současní autoři, to, co sama či sám ze své herecké praxe znám a co pokládám za důležité. Právě celková rozvaha o koncepci, tj. o konkrétních cílech jednotlivých semestrů, je ovšem na pedagogickém procesu nejen nejtěžší, ale i určující.

Při vlastním pokusu o stanovení takové koncepce jsem vyšla z toho, že jsem si účastníky přijímacích zkoušek rozdělila do dvou skupin podle hlavních omylů, jichž se pravidelně dopouštějí. (Bylo to mé soukromé dělení, které nemělo zásadní vliv na hodnocení těchto uchazečů přijímací komisí.)

1. skupina: Adept nedostatečně odhadne sám sebe ve smyslu fyzických a psychických dispozic. Z toho potom plyne špatná volba textu zvoleného k interpretaci. Lze uvést – nikoli z 'formanovské' škodolibosti – časté trapasy, kdy si plnoštíhlá, rustikální adeptka, která má možná komediální talent, zvolí např. lyrický milostný monolog, který interpretuje zjevně zcela bez ohledu na svůj typ. Přitom se rozhodně nedomnívám, že není možné, aby herec interpretoval text, který jde na první pohled proti jeho typu. Naopak, napětí, které z toho plyne, může mít sice jistý komický efekt, ale často také – a to je vždycky nejzajímavější – významově nečekaný dopad. Sama jsem na začátku své divadelní praxe hrála roli Shakespearovy Julie, pro kterou jsem podle obecné představy o této roli neměla nutné dispozice. V případech, o kterých se zde zmiňuji, jde však o komický účinek nechtěný.

2. skupina. Opačný problém: Adept, ač objektivně předurčený pro – řekněme – 'milovnické' role, stylizuje se výběrem textů do starců, zrůd, nemocných či jinak poškozených postav, i když by pouhá prezentace vlastního přirozeného typu na vhodně zvoleném textu přinesla žádoucí efekt. Uchazeč či uchazečka obvykle trpí mylným dojemem, že na divadelní fakultě se od nich očekává předvádění – a v tomto případě spíše karikování – postav, které s nimi nemají nic společného.

V těchto dvou základních omylech, zdálo se mi, zrcadlí se sama podstata hereckého povolání. Na jedné straně je první podmínkou rozvoje herecké osobnosti jakoby paradoxně orientace v tom, kdo jsem já sám. Umět existovat jako já sám přirozeně na jevišti, nestylizovat se, nelhat o sobě ani divákům, ani sobě. Probourat cestu k sobě samému. Na druhé straně evidentně k základním hereckým předpokladům patří schopnost stávat se někým jiným. A to nejen fyzicky, ale především umět myslet jako někdo jiný, cizí.

Proto jsme si stanovili, že hlavním námětem 1. ročníku (2000–2001) bude sám student či studentka. Pracovně jsme si to nazvali otázkou: Kdo jsem já? Tento zdánlivě jednoduchý a přitom tak obtížný námět jsme se rozhodli zkoumat ve dvou fázích. Náplň první fáze – představovala jednu linii výuky v 1., tj. zimním semestru, zatímco druhou linii, roz-

víjející smysl pro společnou stylizaci, bylo studium sborů ze Sofokleova *Oidipa* – vycházela z úkolu pokusit se prezentovat na jevišti sama sebe na vlastních, osobních tématech. Druhá fáze – představovala hlavní náplň 2., letního semestru – měla vycházet z takových dramatických textů, které by umožňovaly maximální míru ztotožnění s postavou. Také situace vybraných textů měly tedy být co možná nejbližší životním situacím herců samých. Jako výchozí materiál (nikoli s cílem interpretovat text!) jsme posléze zvolili Marivauxovu hru *Spór*.

Pro 2. ročník (2001-2002) jsme si pak předběžně stanovili druhé, opoziční téma, které jsme pracovníci nazvali: Já je někdo jiný. Opět jsme tuto látku rozdělili do dvou oddílů. Pro zimní semestr jsme si stanovili úkol vybrat takové dramatické texty, tedy situace a postavy, které pokud možno kladou požadavky na představivost posluchačů v tom smyslu, že nejsou v souladu s jejich 'přirozeností' a dosavadní životní zkušenosti. Nechtěli jsme se proto vyhýbat ani postavám, jejichž zkušenosti jsou zcela a zásadně odlišné od jejich vlastních. Nemělo jít (ani tak) o rozdíl věku herce a postavy, ale spíše o to, čeho se postavy dopouštějí, jak jednají. Nechtěli jsme se vyhýbat ani postavám, které jednají nebo se chovají extrémně. Důraz jsme chtěli položit zejména na psychologickou stránku věci, tzn. na to, umět si jednání postavy psychologicky motivovat, a zprostředkovat si právě tímto způsobem i takové jednání, které je mi v civilním životě naprosto vzdálené. Látkovým východiskem se nám nakonec stala kompilace ze šesti her; jednalo se o texty Tennessee Williamse, Marii von Mayenberga a Nikolaje Koljady (autorkou scénáře byla vedoucí ročníku doc. Daria Ullrichová, zhodnocení výsledků by mohlo být námětem jiné stati věnované 2. ročníku). Současně jsme si řekli, že v letním semestru 2. ročníku budeme od posluchačů chtít takové jednání v rolích, které je vzdálené od jejich civilního chování především 'zvnějšku', tj. svou stylizovaností, nezbytnou i z hlediska specifické divadelnosti zvoleného žánru (látkovým východiskem mají být operetní i činoherní texty z prostředí Vídně po roce 1900).

Zpráva, kterou tu předkládám, se ovšem týká zejména zimního semestru 1. ročníku herectví 2000–2001, ve kterém jsem se ujala realizace útvaru založeného na osobní výpovědi, v jejímž rámci se měli posluchači (Magdalena Borová, Linda Burmeister, Zuzana Kajnarová, Zuzana Onufráková, Anna Remková, Veronika Týcová, Daniel Bambas, Pavel Batěk, Miroslav Hrabě, Petr Rakušan) dopracovat k maximálně autentickému projevu.

Otázky, které jsme si chtěli přímo či nepřímo položit, byly: Kdo jsem? Umím se zbavit iluzí o sobě? Umím rozpoznat své přednosti i nedostatky? Umím se mít rád? Umím si ze sebe dělat legraci? Umím se věnovat sám sobě? Jsem schopný(á) být sám sobě námětem i tvůrcem, tzn. předváděnou postavou i tím, kdo ji předvádí? Která má osobní témata jsou pro mě důležitá a nakolik a jak jsem ochotný je zveřejnit, a to do té míry, že o nich jsem schopný nejen mluvit, ale 'hrát si s nimi' a 'hrát je' na jevišti?

Bylo mi jasné, že bude problém udržet celý proces v takovém korytu, aby nesklouzl do jakéhosi duchamorného sebezpytování, které by spíše připomínalo pokus o laickou psychoterapii než výchovu herců, vycházející z rozvíjení jejich tvořivých schopností. Od začátku jsem tedy zdůrazňovala, že v prvním období práce pouze hledáme materiál, který pak bude divadelně rozvíjet, hrát si s ním, improvizovat: máme v rámci požadavku maximální autentičnosti předvést na jevišti **své** vlastnosti, **své** city, **svá** trápení, ale i **svou** sebeironii atd. V humoru, který jsem považovala za nezbytnou součást rozvíjení nalezených osobních témat, jsem viděla jednu z pojistek, aby výsledkem nebyl pouhý sled nářků a výlevů.

Bylo mi také jasné, že k tomu, aby se celkový záměr podařil, bude třeba splnit několik podmínek, z nichž první je vzájemná důvěra všech zúčastněných, aby byli nejen schopni se otevřít a sdílet s ostatními své často poměrně intimní zážitky, ale vůbec se svobodně projevit. Na začátku 1. ročníku jsem nejen já neznala posluchače a oni neznali mě, ale neznali se ani mezi sebou. Také jsem ze zkušenosti věděla, že největší touhou a hlavním cílem všech adeptů herectví na začátku studia je pokud možno hned začít hrát divadlo (souvisí to s omyly, které jsem definovala).

Druhou podmínkou splnění záměru bylo shromáždit textový materiál schopný stát se podkladem scénáře podněcujícího k vytvoření takového jevištního tvaru (předvedeného v rámci klauzur), který by v divácích nezbuzoval pocit, že jsou svědky skupinové terapie ročníku. Náš ročník je specifický v tom, že nemá studenty režie a dramaturgie (v době jeho ustavení vracela se režijní a dramaturgická výuka k systému, v jehož rámci pracují posluchači vyššího ročníku pětiletého studia činoherní režie a dramaturgie s nižším ročníkem čtyřletého studia činoherního herectví). Proto jsem pozvala ke spolupráci absolventa dramaturgie na DAMU z roku 1989 Pavla Zvariče, kterého jsem dobře znala a o kterém jsem také věděla, že bude mít vzhledem ke své dosavadní divadelní zkušenosti pro takovou formu spolupráce tvořivě pochopení.



Hned na první hodině jsem stanovila zásadu, že nikoho nebudu do ničeho nutit, že ochota investovat sama sebe či otevírat se je 'nepovinná'. Vše zveřejněné budeme považovat za jakýsi 'soukromý kolektivní majetek'. V konečné fázi prezentace zveřejníme pouze to, na čem se dohodneme, tedy co budou studentky a studenti sami chtít. V tom musí mít oni – a nikoli já – právo veta. Věděla jsem, že opravdovou důvěru v takový způsob práce budu muset získat v jejím průběhu, tu nelze oktrojovat.

S dramaturgem jsme si připravili jakousi 'banku' námětů, které jsme pak jeden za druhým týden po týdně uváděli v život: Dětsví. Rodiče. První láska. Moje špatné vlastnosti. Neřesti. Sex. Citové vztahy – láska. Kdy jsem se v životě nejvíc smál(a). Komu jsem v životě nejvíc ublížil(a). Jídlo. Kdo nejvíc v životě ublížil mně. Já a politika. Já a divadlo. Proč chci být herečkou či hercem. Moje setkání se smrtí. Moje dobré vlastnosti.

Na (povinné) předběžné literární zpracování zadaného námětu měli posluchači vždy týden, žánr (báseň, výkřik, automatický text, povídka, monolog apod.) jsem nechala zcela na jejich úvaze. Měla jsem obavy, že posluchači nebudou chápat, proč je při studiu herectví nutím do jakéhosi sepisování. Myslím, že zde zapůsobila šťastná souhra náhod. O jistém zájmu studentů o podobný druh projevu svědčila už okolnost, že většina ročníku se přihlásila dobrovolně na tvůrčí psaní k prof. Vostrému, kde odevzdávané práce sloužily v zásadě podobnému účelu (postupovalo se od záznamu snu přes odpozorované jednání a odposlouchané dialogy a další úkoly k fabulačně svobodnému rozvinutí vlastního zážitku); 2 posluchačky (v druhém ročníku k nim přibyla další) a 4 posluchači neprojeví jenom jisté schopnosti k literárnímu vyjadřování, ale někteří zřejmě i literární talent.

Vždycky po týdnu jsme se sešli a vzájemně si přečetli, co kdo napsal. Následovala rozprava, během které si dramaturg, přítomný na všech těchto setkáních, dělal ještě poznámky, zachycoval originální hovorové výpovědi a trefné formulace, které při nich zazněly. Vyplatilo se to pochopitelně u těch, kteří byli posléze ochotni komunikovat, ale v rámci literárního projevu zůstávali na naivní, nezajímavé úrovni.

Já sama jsem se ke každému zadanému tématu také vyjádřila v duchu požadavků, které se kladly na posluchače. Měla jsem pocit, že chci-li nastolit atmosféru důvěry, nemůže být proces komunikace mezi studentem či studentkou a pedagožkou jen jednostranný: vy se vyjadřujte, já budu jen poslouchat a hodnotit. Myslím, že tento postoj sehrál dů-

ležitou roli v procesu pomalého narůstání důvěry ve mne i v to, čím se zabýváme.

Postupně jsem cítila, že studenty začíná tato zvláštní činnost bavit, debaty nad jednotlivými tématy se protahovaly a byly poměrně velmi otevřené. Práce na tomto úkolu začala také náhle mít významný vedlejší účinek. Posluchači herectví v ročníku se během asi dvou měsíců intenzivně poznávali, což vedlo k větší vzájemné citlivosti, jež se vyplatila v pozdější fázi práce. Zvláštní bylo, že s postupně narůstající důvěrou nebylo pro většinu obtížné se vyjadřovat k intimnějším tématům, ale spíše je 'nudily' náměty společenské ('Já a politika' se například setkala s minimální odezvou).

Asi po dvou měsících literární činnosti a ke konci velmi intenzivních a otevřených debat v kruhu ročníku jsem měla k dispozici fascikl textů a několik desítek stran poznámek, zachycujících zajímavé momenty rozprav. Během tohoto přípravného období jsem sice stále zdůrazňovala, že naším konečným cílem je divadelní tvar, ale nijak jsem ho nevyučovala. Pouze občas, když se 'urodil' zdařilý příspěvek, požádala jsem autora a interpreta v jedné osobě, aby jej přečetl několikrát a zasazovala opakování do různých okolností, abych ověřila možnosti jak samotného textu, tak interpreta.

Dramaturg nosil ovšem během prvního cvičného období skoro každý týden jakési skicy z nashromážděného materiálu, které jsme pak zkoumali sami, bez účasti ročníku. Mou první ambicí bylo pokusit se dostat do scénáře a posléze do 'představení' alespoň zárodky nějakých situací. Nechtěla jsem v žádném případě směřovat k divadlu poezie, tedy k jevištnímu lyrickému ozvlášťňování textů. Bylo to o to složitější, že posluchači zejména zpočátku k lyrickému vyjadřování tíhli. S humorem musím poznamenat, že jsem se bála i prof. Císaře (tehdy také vedoucího Katedry činoherního divadla), který je svou antipatií k 'divadlu poezie' známý. Navíc jsem s ním souhlasila v tom, že hledání scénického ekvivalentu lyriky schopnosti hereckých adeptů jednat, myslit a cítit za sebe nijak nerozvíjí, protože je to vždycky spíš cvičení pro scénického výtvarníka a režiséra, nejlépe v jedné osobě.

Po úvodním, zhruba dvouměsíčním období jsme tedy ukončili fázi literární a diskusní a řekli jsme, že do čtrnácti dnů přineseme hotový scénář.

Scénář psal dramaturg sám, konzultoval se mnou samozřejmě jednotlivé problémy. V zásadě jsme po úvaze upustili od vytváření dramatických situací, protože materiál silné dramatické situace

prostě nenabízel: museli bychom je vytvářet uměle a navíc se nám zdálo, že by působily infantilně a strojeně. Konečný žánr jsme nazvali 'kabaret-koláž'. Autor scénáře se snažil, aby stříhy mezi jednotlivými texty působily spíše humorně až dadaisticky než dramaticky. Požadavkem byla určitá 'vyváženost' v příležitostech, kterých se mělo dostat všem přibližně stejnou měrou. Zdálo se nám, že za dva měsíce práce se nám kromě nahlédnutí do individualit podařilo dovědět se cosi o kolektivním duchu ročníku, a to jsme také měli ambici zachytit. Po zhruba čtrnácti dnech jsme měli k dispozici malý scénář *Zpráva o prvním ročníku*.

Musím říci, že první přečtení scénáře se stalo velkou vzpruhou pro další práci. Herce výsledný tvar očividně bavil, inspiroval a měli chuť do jeho jevištní realizace. Už při prvním čtení se zdálo, že rozumějí humoru a nadsázce, která se v předloze mísila s jakousi vážností, hraničící místy až s patosem, což vycházelo z povahy textů. Vůbec se domnívám, že rozpětí mezi sebeironickým, případně až zlým, a vážným až patetickým je pro tuto generaci typické. Cynismus a rozbolavělost v jednom: tím se tato generace vyznačuje.

Zdálo se mi důležité doprovodit naši *Zprávu* nějakou – jak se dnes říká – kultovní hudbou. Dosti dlouho nosili herci svá oblíbená CD se svými kapelami. Poslouchali jsme, ale na ničem jsme se neshodli. Až jednou přinesl jeden student (Pavel Batěk) amatérské nahrávky své kapely a bylo jasné, že je rozhodnuto. Anglický text o létání byl okamžitě zařazen do scénáře a stal se jakýmsi leitmotivem. Zároveň jsem tohoto studenta vyzvala, aby zhudebnil ještě jednu básničku.

Měli jsme měsíc na to, abychom udělali to nejdůležitější: realizovali připravený materiál jevištně.

Pro realizaci scénáře jsem si stanovila několik základních omezení. Nebudeme používat žádnou 'dekoraci' a žádné 'kostýmy', scénický prostor bude tvořit prázdná učebna, ve které scénář ostatně vznikl, s jednou malou přenosnou lavičkou a pianem (autor hudby požadoval piano a kytaru), hudba, tzn. písničky, bude nereprodukována, živá.

Zkoušet jsme začali 'chronologicky'. Chtěla jsem dosáhnout toho, aby k výsledné podobě jednotlivých sekvencí došli studenti **sami**. Aby formou hry (tj. jakýchsi etud) došli k nějakému fixovanému, pro ně nejvíce přijatelnějšímu tvaru.

Musím přiznat, že se to dařilo jen zčásti. Herce práce nesmírně bavila, byli velice vstřícní a – řekla bych – tvořiví. Ovšem postavit v prostoru jednotlivé části scénáře úplně samostatně, k tomu nebyli ještě

zralí. Když jsem o způsobu realizace uvažovala, očekávala jsem, že se během hraní (od slovesa **hrát si**) vždycky vynoří jedna vůdčí osobnost; zdálo se mi vzhledem k jednotlivým tématům ideální, kdyby to byl pokaždé někdo jiný, kdo by jeho rozvíjení řídil.

Realizační postup byl zpočátku chaotický. V této fázi jsem po důkladném uvažování došla k závěru, že nemohu připustit na jeviště něco, co se nesrovnává s mými pedagogickými nároky. A to ani tehdy, když jde o spontánní vznik etudy na námět obsažený ve scénáři vzniklém z osobních výpovědí. Přijaté rozhodnutí nebylo lehké: požadovali na hercích maximální autenticitu, proč je chci cenzurovat svým – řekněme – zkaženým divadelním vkusem a profesionální zkušeností? Přesto jsem se při organizaci jevištního dění neubránila některým zásahům, často i direktivním.

Předmětem jakési permanentní diskuse o výchově herců je otázka, do jaké míry mají pedagogové herectví diletovat do režie, když jejich hlavním úkolem by snad mělo být rozvíjení hereckých schopností studentů, a to bez ohledu na nějaký 'jevištní výsledek'. I při této práci jsem se přesvědčila, že důsledné uplatnění takové zásady je nedosažitelné. Sama jsem se nikdy režisérkou necítila a režisérskou tíždost jsem – na rozdíl od některých kolegů, kteří takové (často oprávněné) ambice mají – nikdy neměla. Přesto je těžké se v některých případech ovládnout a neopravit okamžitě chybu, kterou lze direktivním požadavkem snadno odstranit. Má se pedagog vždycky snažit navést posluchače tak, aby si ji uvědomil sám? Je jasné, že ani tento problém nelze řešit dogmaticky. Určující při podobném rozhodování bývá nakonec čas: příliš zdlouhavá cesta k hereckému řešení se někdy ukáže z objektivních důvodů neúnosná – nebo pedagog prostě ztratí trpělivost. Nezapírám, že jsem některé sekvence nakonec zřežirovala.

O tom, že to nebylo nesprávné, svědčí snad i to, že studenti, povzbuzeni tím, že některé části začínají nabývat určitý i pro ně přijatelný jevištní tvar, stávali se v tomto směru sami aktivnější a zmocňovali se pak některých sekvencí zcela po svém. Největším zadosťučiněním pro mě bylo, když po odpolední herecké výchově, ve kterém jsem je nechala samotné se zadáním zpracovat jistou sekvenci, přinesli řešení, které obsahovalo nejen metaforické jádro, ale i cit pro organizaci prostoru (prostorový cit je ostatně důležitou součástí hereckého talentu, kterou je při studiu herectví třeba soustavně rozvíjet).

Tak například pasáž, která vycházela z monologu o neřesti spočívající v obsedantní touze hrabat se v cizích věcech, zpracovali posluchači za jedno odpo-

ledne zcela samostatně a mně zbývalo jen vyčistit ji od některých nešikovností. Za nejcennější okamžiky společné práce považuji vůbec ty, kdy jsem jako pedagog mohl pracovat nejen s texty samotných studentek a studentů, ale i s jejich vlastní představou o realizaci, do které jim nikdo nemluvil.

Ráda konstatuji, že s postupem práce se důvěra posluchačů ve vznikající výsledný tvar stále zvyšovala. Stávali se proto stále odvážnější a často se mnou při zkoušení polemizovali, což jsem považovala za výborné. Postupně se role dokonce měnily: když jsme začínali zkoušení nové sekvence debatou o tom, co je vlastně obsahem toho kterého sdělení a jaké skýtá možnosti jevištního rozvinutí, nic jsem jim nanapovídala, ale sama se naopak dala vést jejich představou. Učili se rozvíjet text metaforicky, tj. s využitím jevištní představivosti, inspirativní i pro organizaci dění v prostoru.

Například Mirkův monolog o permanentní nenasyčenosti jsme začali zkoušet nejjednodušší ilustrativní metodou: Herec (sám Mirek) procházel mezi spoluherci představujícími víceméně vtipně jednotlivé pokrmy. Mirek se jich různými způsoby zmocňoval a postupně je destruktoval; končil zcela fyzicky vyčerpaný tím, že upadl do spánku. V následující debatě jsme od věcné Mirkovy hladovosti došli až k rabelaisovskému Gargantuovi: jakmile padlo jméno Gargantua, naskočila okamžitě představa obra a nenasyčenost se v rámci této představy stupňovala k oblundné obžernosti a nevinný věčný hlad se proměnil v nebezpečnou posedlost. Herec najednou pocítil potřebu se 'odcivlnit' a groteskně zvětšit: spoluherce si po jejich destrukci začal na sebe navěšovat, takže v závěru se učebnou potácelo jakési desetihlavé monstrum, které dořikalo svůj text jen s vypětím všech sil. Herec zároveň stupňoval tempo i rytmus své řeči, takže se dostal do jakéhosi víru, který skončil jeho propadnutím do navěšených těl. Sežraná jídla požrala žrouta samého.

Jako další příklad může posloužit i závěrečný Magdin monolog o smrti. Obtížné téma smrti a znovuzrození přímo vybízí k banalitám jak v textu, tak při jevištním ztvárnění. Text se mi jevil sám o sobě emociálně silný, dobře napsaný. Nejdříve se nám zdálo, že bude nejlepší, když bude herečka klidně interpretovat text, zcela soustředěná na jeho téma, a tedy i sama v prostoru. Jedna věta v textu, u které jsme se při zkoušení zastavili (*a dědeček zpíval kadiš*) nás zorientovala jiným směrem. Kadiš, židovská modlitba za mrtvé, poukazuje k jisté litaničnosti. Litaničnost, monotónnost, nářky za mrtvé, Zeď nářků, nařikání u zdi: Magdina interpretace textu byla založena na zrušení interpunkce, mluvila celý dlouhý monolog jakoby v jednom tahu, s jednou, stále se opakující intonací; seděla při tom samotná vepředu, zatímco všichni ostatní herci stáli obrácení ke zdi a šeptali do ní své nářky; šepot doprovázel celý hereččin monolog.

Asi týden před klauzurami jsme celý scénář podrobili poslední revizi. Herci se kupodivu nebránili, když přicházeli o některé své texty. Výsledný útvar měl časový rozsah 55 minut. Asi tři čtyři hodiny jsme věnovali 'projížďení' celého představení, při kterém jsem trvala zejména na příslušném stupni vydávané energie. Chtěla jsem, aby celý tvar působil i v tomto směru silným, 'nadupaným' dojmem.

Při předvedení pro pedagogy a studenty jsme byli až zaskočení jejich reakcemi. Diváci se také hojně smáli, což byl pro mě úspěch: humor jsem od začátku také v tomto případě pokládala za spásný.

I s odstupem jsem přesvědčená, že cvičení splnilo svůj cíl. Herci se na jeden semestr stali skutečnými autory inscenačního útvaru vycházejícího z výpovědi 'o sobě a za sebe', z výpovědi každého z nich i výpovědi všech vzatých dohromady. Museli nést osobní odpovědnost za to, co vyjadřuje každý sám jako jednotlivec i co vyjadřují všichni dohromady jako ansámbel.

# Jak spolupracoval s herci Jiří Frejka

## *Rozhovor s Jaroslavou Adamovou*

zaznamenala Zuzana Sílová

### **Z čeho Jiří Frejka vycházel při obsazování nové inscenace? A vůbec při sestavování souboru?**

Frejka chtěl svoje divadlo, svůj soubor. Chtěl si ho vytvořit, protože se domníval, že jen tak to celé bude mít šanci. A skutečně, když si to člověk spočítá, které lidi si tam vzal, tak to byli mladí, plus minus stejného věku: Krejča, Hegerlíková, Pleskot, Kraus, Lukavský a další, o kterých byl přesvědčen, že by s ním divadlo chtěli dělat. Jenomže divadlo, jak známo, se nedá dělat jen s mladými, tak musel soubor vytvořit ze všech generací. – To bylo mimochodem vždycky jeho přesvědčení, že soubor musí tvořit všechny generace, protože jen tak je možné navazovat, vytvářet kontinuitu. – Chvilí se zdálo, že se to bude dařit, ale později už zasahovaly různé vlivy zevnitř i zvenčí. Tenkrát jsem si to tak neuvědomovala, bylo mi jednadvacet, když jsem hrála Ariadnu, ze všeho jsem byla vykulená, spousta věcí šla mimo mě. Zнала jsem Frejku od doby, kdy jsem statovala jako konzervatoristka v Národním divadle, a všechny jeho představení už tenkrát za války mě uchvacovaly. I to, jak si záměrně vybíral české hry. Udělat Strakonického dudáka jako on s Trnkou a Trojanem tenkrát, za německé okupace! My jsme si ho za to všichni nesmírně vážili. Takže na Vinohradech jsem zpočátku nechápala, že by někteří nechtěli s Frejkou pracovat. Mnohé jsem pochopila až postupně. Ovšem že z nás mladých není původní soubor vůbec nadšený, to jsme si dobře uvědomovali.

### **Do 'původního' souboru patřili například Jiří Plachý a Vladimír Šmeral, kteří hráli ústřední role v Hoři z rozumu. Jak s nimi Jiří Frejka pracoval?**

Frejka vždycky počítal s jistými věcmi, proto si obsazoval určitého herce. On byl opravdu mazaný. Komunista Šmeral jako Čacký – skvělý! Neříkám, že si Frejka Šmerala nevybral kvůli jeho herectví, ale jistě i z politických důvodů. A taky věděl, že mu Šmeral krásně vy-sá-zí, jak ho to naučil E. F. Burian, ty přenádherné verše. Po léta jsme si opakovali Čackého závěrečné monology v Mathesiově překladu – ten se mu opravdu povedl, dneska by to určitě všichni chtěli přepsat: „Kde jsem byl, o koho jsem to stál? Spěchal jsem, letěl jsem a cítil štěstí... Předtím jsem do nebe se vznes a padal nízko!“ Ono to ke Šmeralovi do té role patřilo, takové to rétorství. Nebyl niterný herec, ale uměl to perfektně hrát. A byl absolutně jiný než jeho

okolí. – Plachý hrál Famusova fantasticky! Frejka moc dobře věděl, co postava potřebuje a že v Plachém má ideálního představitele giganta, železné autority rodiny i celého toho zaprděného Ruska.

### **Jaké to bylo pro vás, zkoušet s Jiřím Plachým?**

Zkoušet s Plachým! – To člověk vůbec nevěděl, co přijde na jeviště za postavu. Pořád si pro sebe jen něco mumlal a šel z něj strach. Frejka byl s Plachým jistě domluvený, ale před námi mladými nikdy nedošlo k tomu, že by ho třeba nějakým způsobem poučoval nebo říkal: „Pane Plachý, já bych od vás taky něco chtěl, aby se ti mladí trochu chytli“ – to by nikdy neudělal. Spíš řekl mně: musíš si představit, jak pan Plachý bude hrát, až bude první hlavní zkouška, generálky, kde on to teprve začínal rozbalovat. Já jsem se pana Plachého šíleně bála, už když mě učil na konzervatoři. Byla jsem mladá a pitomá. Připadal mi strašně uzavřený. Ale když začal hrát, byla jsem pro něho partner. Asi si říkal, co se dá dělat, už je tady, tahle mrňavá, zrzavá, ošklivá, tak ji budu respektovat. Přitom já byla bez sebe: panebože, říkála jsem si, můžu si vůbec troufnout, on se třeba otočí, jen se tak na mě koukne a já...

### **A co například Jaroslav Marvan?**

S ním to bylo jiné. Plachý byl obrovská osobnost Vinohradského divadla. Pro Marvana Vinohrady – leželo v něm cosi, ne ostych, ale to vědomí, že přišel z bulváru, od Vlasty Buriana. Myslím, že si velice vážil toho, že je v divadle, které dělá ‘umění’. Byl nesmírně šťastný, když mohl za Vladimíra Řepu, který odešel do Národního, hrát Zdravého nemocného. Na pár zkoušek ve zkušebně jsme spolu dělali Argana a Toinettu. Samozřejmě že byl jiný než Řepa. Řepa byl fantastický – já jsem ho moc neznala, ale měla jsem z něj takový pocit štíplavosti, ne že by byl zlý, spíš nasupený. Je ještě vidět



**ARIADNA. Georges Neveux: Theseus mořeplavec. Městské divadlo na Vinohradech 1946. Režie Jiří Frejka, scénografie František Tröster**



**PUK. William Shakespeare: Sen noci svatojánské. Vinohrady 1946. Režie Jiří Frejka, scénografie František Tröster**



na fotkách, jakou měl nádhernou masku. Tenkrát se odehrávaly historky, které dodnes kolují po českém divadle, jak mu Frejka na první zkoušku připravil na zkušebně veliké křeslo a stoleček s léky, přehozený župan... A Řepa přišel, jen to tak obhlédl a šel ze zkušebny pryč. A Frejka za ním: „Poslyšte, poslyšte Řepa, kam jdou, kam jdou?“ „Pane režisére, já se jdu nalíčit!“ Tohle se zřejmě nikdy předtím, než přišel Frejka, ve Vinohradském divadle nedělo, že by měl herec rekvizity a scénu na první aranžovací zkoušce a že by mu někdo na první aranžovačce vykládal, co je postava zač, jaký je, proč ho tady všechno žere. Řepa se tou zoufalou zlobou na bezmocnost nemoci a stáří do Zdravého nemocného absolutně střelil, kdežto Marvan to hrál – i když výborně!

#### **A co Frejku vedlo k tomu, že třeba Puka ve *Snu noci svatojánské* musíte hrát vy?**

Viselo obsazení a pod tím dodatek: Přijďte si pro roli k paní Jánské. Víím, že po premiéře byl strašně našťvaný překladatel Saudek, který v klubu mocně blábolil: „Co to je za blbost, Puk je chlap, to není žádná kalhotková role!“ Nevím, který chlap to na Vinohradech tenkrát mohl hrát, myslím, že tam takový nebyl. Nebo si to Frejka vymyslel pro mě. On nebyl upovídáný, se svými záměry se nesvěřoval. Byl nesmírně cudný člověk, neuvěřitelně cudný. A slušný – ke každému. Někdy při generálcích, protože byl pověřivý, tak věděl, že se musí udělat nějaký cajmrsk, ale většinou se to spíš týkalo světel a technických záležitostí. Byl cudný i v práci s hercem, nevnucoval svou vůli. Když jsme dělali *Sen noci svatojánské*, jeho připomínky byly mírné. V závěrečném monologu Puka se praví: „Kus to nebyl, byl to sen...“ – „Víš, co je sen,“ řekl mi jenom, „co je v tom za poezii, za krásu, co všechno v tom slově je, a tohle tady říkáš lidem: Byl to *sen*.“ A naznačil hlasem krásnou tečku. Jinak on nepředehrával, většinou se dosti styděl. Spíš situaci ka-

rikoval, přehnal. Ve Svaté Janě nosil Radovan Lukavský přes rameno obrovský kříž. To už byly snad hlavní zkoušky, Frejka vlezl na jeviště a povídá: „Víte, jak se nosí kříž?“ Působil i v civilu svým způsobem groteskně. Byl snad jen o kousek větší než já. A teď takovýhle člověk předvádí dramatickou scénu. S tím svým hlasem, v puse fajfku, na rameni kříž, klopýtá po jevišti: „No koukejte, koukejte, vono je to totiž šíleně těžký!“ On prostě neměl rád ‘jako’. Říkal: „Já chci vidět, že zaprvé to děláte nerad, asi, a za druhý, že vono je to šíleně těžký, psychicky, duševně, i fyzicky je pro vás ten kříž šíleně těžkej!“ Frejkovi nikdy nevadilo, když hraní mělo expresivní, karikaturní náboj.

**Existoval nějaký ustálený, opakovaný způsob při zkouškách nové inscenace, nebo zkoušení probíhalo pokaždé jinak? Měl Frejka rád rituály?**

Pokud si vzpomínám, vždycky byly čtené zkoušky, samozřejmě. Svým způsobem zajímavé, než přišla doba zvludgarizovaného Stanislavského, kdy se musel psát životopis postavy a takové hlouposti... To pak Frejka dělal při Paní Marjánce matce pluku v Karlíně. Životopis. Myslím, že tehdy už se chytal rukama nohama všeho, co bylo pro komunisty módní. Nechce se mi o tom mluvit, ale domníval se, že se tím zachrání, skutečně. Jenomže asi zapomněl, proč ho vyhodili z Národního divadla – už tenkrát o něm věděli, že s nimi nebude držet basu. Zkoušení mělo normální rituál. Nahoře, nad kancelářemi je velká místnost, které se říkalo zkušebna, kde byly stoly a kde se při představení převlékal sbor, pokud ve hře nějaký byl. Přišel Karel Kraus a povídal o autorovi a o hře. Pak se četlo. Nevzpomínám si, že by herci o hře nějak zvlášť diskutovali, většinou ještě neznali ani hru ani roli. Žádné dlouhé rozborů u stolu se nevedly. To si radši Frejka pak pozval herce na takový spíš soukromý rozhovor, kdy se mluvilo o figuře, jak by měla vypadat, ja-



PUK. William Shakespeare: Sen noci svatojánské. Vinohrady 1946





**PUK. William Shakespeare: Sen noci svatojánské. Vinohrady 1946. (Oberon: Vladimír Leraus)**



ká by měla být a jaké jsou její emoce, její komediální vlastnosti. Frejka byl vždycky dokonale připravený. Nikdy u žádného režiséra už jsem pak neviděla takovou režijní knihu, jakou si uměl připravit on. Tam bylo jako vypreparované všecko, co chtěl a potřeboval. Přitom pak ale při zkoušení nešlo o nějaké mechanické naplňování. Všechno se tvořilo, všechno teprve vznikalo. Na zkušebně šlo vždycky o hrubé aranžmá vzhledem k rozvržení scény. Herec musí vycházet z toho, co je na jevišti: Když jsme dělali Thesea, byl na začátku platan, takže na zkušebně byl místo něj nějaký kůl, a kolem něho se to odehrávalo. Při Hoři z rozumu vždycky bylo křeslo, kde seděl Famusov, nebo v něm seděla Líza... Všechny konkrétní věci se dělaly až na jevišti. Frejka byl strašně rád, když mu herec dal sám nějaký impuls. Buď se mu to absolutně hodilo do celkové koncepce, anebo řekl: „Hmmm, já bych možná, kdybys radši ještě počkal, nebo jindy nebo jinak.“ Měl představu a čekal, jestli mu z ní herec něco, třeba v začátku i špatně, ale jestli mu něco přinese, aby se toho mohl chytit. A pak třeba řekl: „Jo, je to dobrý, ale.“ On měl vždycky „ale“. To je hezké slovo pro divadlo. – Frejkovi šlo vždycky o to, aby scéna, kterou s hercem zkoušel, splňovala určitý detail, který musel být zasazený do celku inscenace. A šel na to přes představu: „Co ona má asi ta Taisja v kapse? Nůž, provázek, kus křídly... Jak si taková služka sedá do toho křesla?“ I na aranžmá šel přes představu. Nepoužíval „krok sem, tři kroky tam“, to vůbec ne. Co se prostoru týká, největší volnost jsem měla v Pukovi. „Tohle celé ti patří,“ řekl mi a ukázal na jeviště, kde byl na točně ‘les’: kus kmene, obrovský rozsochatý pařez s větvemi, v něm jsme pak seděli s Lerausem, který hrál Oberona. „S obludou, králi, královna se spouští...“ – tuhle scénu Frejka vůbec nереžíroval. Jenom řekl: „To je celé tvoje, jak to budeš dělat.“ – Musím ovšem dodat, že moje začátky na Vi-





**TOINETTA a ARGAN: Jaroslava Adamová a Jaroslav Marvan v Molièrově Zdravém nemocném v Městském divadle na Vinohradech. Režie Jiří Frejka, scénografie František Tröster. Obnovená premiéra 10. 5. 1949**



nohradech, od Ariadny přes Puka, to byl pot a krev, doslova! Doslova. Taky jednou Leraus – můj Theseus – řekl přede všemi: „Ať na mě ta slečna nešáhá, ona se šíleně potí.“ Myslela jsem, že se studem propadnu, ale nemohla jsem s tím nic dělat. – Vždycky před zkouškou jsem se celá umyla, přišla jsem na jeviště, a ve vteřině jsem se zase zpotila. – A pak to pokračovalo: Frejka věděl, že musím být na Ariadnu trochu větší. Nebylo to snadné, protože já mám mrňavou nohu, ale nakonec pro mě v divadle našli kožené střevíce – antický kothurn se tomu říkalo. „Ale to musí mít buď zlatý nebo stříbrný, aby to šlo ke kostýmu,“ chtěl Frejka. Nastříkali je jakousi barvou, ale pak to příšerně, hrůzně škrábalo! Jenže to bych musela sama sebe zabít, kdybych tenkrát řekla, že v tom nepůjdu. Musíš to vydržet, přesvědčovala jsem sama sebe vždycky, když jsem po výstupu sotva přilezla do šatny a náplastmi si znovu oblepila zkrvavené prsty a paty... A v Pukovi to samé, tam jsem po železné mříži, zpod které svítil Tröster celý ten les, a po cestičkách ze skutečných klád běhala a skákala bosá. Ještě mám fotku s rukou zafačovanou: jak jsem se tam válela jenom v kožených plavečkách, byla jsem celá odřená. Takže pot a krev, skutečně! Když to vezmu symbolicky, Frejka taky takhle dělal divadlo. V potu a krvi.

**Frejka sám poznamenal o Hilarovi, že ten „neváhal najít jakoukoli soukromou chybu, dotknout se kterékoli hercovy bolesti, jen aby jej vyrval z jeho rovnováhy a vyštval jej na královský hon za rolí...“ Vytvářel sám Fejka pro zkoušení nějaké napětí nebo zvláštní atmosféru?**

„Vyštval herce na královský hon za rolí“ – to je nádherné! Až jsem se takhle zachvěla! To Frejka dělal – ale jiným způsobem než Hilar. Frejka nedrtil herce nějakými jeho soukromými bolestmi, nešikovnostmi. To právě souviselo s jeho plachostí a cudností. Měl ovšem jeden zvyk – a jak

mi potvrdily paní Matulová a Šejbalová, i v Národním divadle – byl vždycky s herci, kteří mu hráli v inscenaci něco zajímavého, ve styku po telefonu: „Tady Frejka – no jo, tak jak to –“ a začal něco kolem role. Aspoň po telefonu byl i po zkouškách s herci pořád v kontaktu. – Jsem Frejkovi vděčná za moře věcí. Hlavně za to, že mě naučil vidět a ctít krásu. Etickou krásu. Při Ariadně mi přinesl nějaké bichle: „To je antika, staré Řecko. Tady jsou obrázky, tady vidíš, jak jedli, spali, jak se milovali, koukej se, jak je to krásný!“ – Pro mě tenkrát, mladou naivní holku, to byla nesmírná inspirace: „Vidíš, jak ona tu červenou nit takhle tam tím labyrintem táhla...“ A já to opravdu viděla, ty krásné profily, a představovala si, jaké to bylo... Frejka měl taky nesmírný cit pro kostým, zejména ženský, on měl rád ženy. Když se šel kostým nahoře v krejčovně, vždycky se několikrát přišel podívat, jak vypadá. Můj kostým Ariadny korespondoval s antikou, a přitom – ten nedělal Tröster, Frejka ho vybral ve Vogue! V současném módním časopise. „Tak takovej bude mít kostým,“ ukázal na jeden model z šifonu. Neměl rád růžovou, ale tohle byla decentní, matná fialovorůžová, jen ramínka, nahé ruce, a přitom jsem si říkala, vždyť to je úplně jako ta antická socha... „Tady se to musí –“ a vymyslel ještě nějaký detail, pro ten měl taky velký cit. Anebo: Mám jednadvacetiletou holku, která hraje Puka, jak ji asi oblíknu? Nijak. Dám jí plavky. Kožené šortky, vršek na jedno rameno, přes to věnec z jasmínových kytek, na zadek ocásek, do zrzávých vlasů jí namontuju růžky – a bylo to. Všechno bylo nádherně vymyšlené, nevyčnívala z toho schválnost, jako dneska, když hrajou Stuartku v kvazimoderních kostýmech... To by Frejka nikdy neudělal. Přestože jeho fantazie byla obrovská, vždycky se snažil ctít autora, smysl a podstatu jeho textu. To je syntetické umění, ve smyslu vyváženosti složek: žádná nesmí převládat ty ostatní.



◀ ▲ TOINETTA a ARGAN:  
Jaroslava Adamová a Jaroslav Marvan  
v Molièrově Zdravém nemocném  
v Městském divadle na Vinohradech

## **Jak přicházeli herci vybaveni na jevištní zkoušky – uměli text zpaměti, vyžadoval to režisér?**

Nevím, neuvědomuji si. Dneska je v divadle jiná situace, jeden suflér sedí tadyhle za portálem, a když hraješ na druhém konci jeviště, tak je to hrůza boží, kdybys to neuměla nazpaměť. Kdežto tenkrát ještě běžně herci text ‘tahali z boudy’. My mladí jsme to asi museli umět, mám pocit, že bych si netroufla hrát s Plachým nebo Iblovou a neumět text. Ve Vinohradském divadle byla světelná rampa, vprostředku pod ní byla bouda, ta nebyla z hlediště vidět, a v ní seděl geniální suflér Martínek. Uměl nazpaměť nejen hru, ale on uměl aranžmá! Dirigent. Napovídal herci: „Ke stolu, teď dozadu...“ – „To je nádhera, dělat zaskok s Martínkem,“ říkali herci.

## **Jiří Frejka velmi rád pracoval se světlem a s technikou vůbec. Jakou roli tyto prostředky hrály při práci režiséra s hercem – počítalo se s nimi od začátku? Co bylo dominantní? Měla jste někdy pocit, že by vás technika svazovala?**

Naopak! Mně to pomáhalo, pro mě to byla atmosféra. Dodneška když zkouším kdovíjak dlouho na holém jevišti s pracákem, tak mě potom vždycky tma a světlo nesmírně inspiruje. V Hoři z rozumu Frejka s Tröstrem v jednu chvíli úplně zhasli jeviště. A pak v takovém zvláštním světle se objevil dance macabre, to bylo nádherné! – To je taky zajímavé, jak s Tröstrem dělali návrhy. Jednou jsem u toho byla. Franta přinesl takovýchle štos obrázků. „No tak pojdte, sednou si,“ říká mu Frejka a začne se tím probírat. A pryč, pryč, pryč, odhazoval jeden za druhým, až u jednoho se zastavil: „Tohle by šlo, s tadyhletím by ještě měli něco dělat...“ Nikdy už jsem pak neviděla, že by takhle režisér pracoval s výtvarníkem, že by ho donutil třeba všechno z gruntu předělat.

## **Měl Frejka nějaké zvláštní požadavky na hercův mluvní přednes? Týkalo se to i fyzického projevu – gesta, mimiky?**

Frejka počítal s tím, že jsme vystudovali konzervatoř, a věděl, kdo nás učil, takže neměl žádnou touhu hlídat nebo poučovat „vy mluvíte špatně“. Při hlavních zkouškách ale obíhal balkony a galerie a sledoval představení taky odtamtud. A já si nevzpomínám, že by i na mladého herce někdy zařval „nahlas“ nebo „já vám nerozumím“. S fyzickým gestem a s mimikou počítal zcela samozřejmě, protože on se rád pohyboval. Už jsem říkala, že když už měl něco demonstrovat, co se mu třeba nelíbilo, tak vždycky to musel udělat nejen slovem, ale i pohybem. On to předvedl komplexně. Co se týká pohybu: pohyb musel přijít se studiem role. – Puk, to bylo evidentní, nepolapitelný skřítek, který se jen míhá, lítá... Ariadna byla sloup, antika, to vyžaduje určitá gesta. Služka Taisja, vyděšená pajdavá chudinka, zašitá v křesle, která si nakonec strhne tu čepici a vzbouří se proti abatyši... Mně dodnes veškerá gesta přicházejí jakoby sama od sebe. Neumím na to odpovědět jinak. Asi je to tím, že já jsem nikdy neměla s pohybem na divadle potíže, panebože děkuju ti za to, jako jsem neměla nikdy problémy se slovem a s mluvou, za což ovšem vděčím paní Iblové: „Tma ja-ko v hro-bě, mráááz v ok-na du-je – vsvět-ni-ci-tep-lo-u-ka-men...“ Slovní rytmus a zvukomalba. Ta dáma chtěla slyšet každou slabiku, každou samohlásku, každou souhlásku, i tu poslední. A aby to plně znělo.

## **A jak to bylo u Frejky s hercem a jeho emocemi?**

Mne tedy nikdo nemusel do emocí nijak zvlášť nutit. Nikdy. Frejka netrval na vnějším projevu, slzách. Cachtání v emocích a v sentimentu, to už vůbec nesná-



**ANIČKA.** William Shakespeare: Veselé windsorské paničky. Režie Jiří Frejka, scénografie František Tröster, Vinohrady 1949

šel, stejně jako sebelítost. Od emocí k sentimentu je strašně blízko. Ono je často jednodušší, evokovat si citový prožitek sebelítostí, ale je třeba umět to *překonávat* – to je pak to, co na diváka působí. Všechno vždycky muselo být emotivně prožité, naplněné, ale hlavně emotivně *zahrané*. Když se loučí Ariadna s Theseem, je to velická scéna na lodi. Nevím proč, a nevím jak, jistě mi to řekl Frejka, už si přesně nevzpomínám, ale už tenkrát mi bylo jasné, že emoce je šíleně důležitá, jen mě nesmí zahltit. Že to pořád musí být hra. Pořád jsem na divadle. Kdybych si rozmazala líčidla, posmrkávala a frkala, je to stejně nanic, protože jestli ukápně sem tam nějaká slza, na vinohradském jevišti to stejně na tu dálku není vidět.

### **Měla jste při spolupráci s Frejkou pocit 'nástroje', na který se hraje, nebo spíš 'hráče'?**

Samozřejmě hráče. Nikdy bych nemohla být „nástroj“. – Jak to řekl jednou Svjatoslav Richter: Já bych nikdy nemohl hrát jen noty. – A Frejka vždycky svým představením prezentoval víc herce než sebe. Vždycky. Jsem o tom hluboce přesvědčena. Na tom mu záleželo. Vycházel z hercova naturelu a jeho osobnost pak dotvářel, ale velmi nenápadným, citlivým způsobem, když to teď řeknu hodně nepřesně, k obrazu svému. On byl rád, když mohl herci dát příležitost, *jeho* příležitost. „To je dobrý, já jsem si to asi takhle nějak představoval,“ říkal pak. A když jsem si třeba nevěděla rady, což se mi stalo, když jsem hrála Aničku v Paničkách, vyřešil to vtipně, mazaně. Pořád jsem si říkala, proboha, přijdu jakoby nic, něco říkám – kam dám ruce? Dal mi do nich kočku, živou. A byla jsem zachráněná. Od-

vedl mou pozornost, hrála jsem si s kočkou a přitom mluvila a mluvila... Anička kočička. Frejka chtěl malinké kofátko, jenže kočka rostla, rostla, takže pak vždycky hlásil: „Sehnat jinou kočku, tahle je na Adamovou už moc veliká.“

### **Jakou míru svobody jste měli při reprízách? Mohli jste třeba improvizovat?**

Čemu říkáš míra svobody? Míra svobody se krásně může zvrtnout v blbost. A na to Frejka nebyl, to neměl rád. O něm nikdy nikdo nevěděl, jestli nevyšel z kanceláře a nesedí někde a nekouká z balkonu. Vždycky byl na představení, on nebo Karel Kraus.

### **S odstupem let můžete říct, co bylo to nejdůležitější, co jste si z práce s Jiřím Frejkou odnesla?**

Byl to pro mě základ všeho. Obrovský a nezapomenutelný. Panebože, děkuju ti, říkala jsem si vždycky, že se mi tohle vůbec přihodilo. Byla jsem v divadle pořád! Ariadna, čarodějnice, Toinetta jako záskok, Puk, Čínská zeď s Pleskotem, Hoře z rozumu, Dostigajev, Tlučhuba, Paničky, i ty pitomosti potom, když jsem jako sovětská praporčice mávala praporkem ve Vítězích – za všechno jsem vděčná. Velké postavy střídaly minirole. Po princezně Me Lan v Čínské zdi dítě v Jakubowském a plukovníkovi, které říká: „Babičko, já se tady bojím.“ Když paní Ibllová hrála Bernardu, seděla jsem mezi sborem bab a řekla čtyři věty, při Svaté Janě, kde jsem hrála páže, byla jsem v hledišti pečená vařená a koukala, jak ona to Jiřina Štěpničková vlastně dělá... To bylo od Frejky dobře vymyšlené. Takhle se má dělat divadlo. Když řeknu, že Frejka byl blázen do divadla, že bez něho nemohl žít, tak to je pravda. A to jsem si od něho nesla.

### **Divadelní role Jaroslavy Adamové v režii Jiřího Frejky**

#### **Městské divadlo na Vinohradech (1946–1950)**

**Ariadna** – Neveux: *Theseus mořeplavec*

**1. čarodějnice** – Shakespeare: *Macbeth*

**Milfidippa** – Plautus: *Tlučhuba*

**Rosalie, Maria de la Tour** – Lom: *Božský Cagliostro*

**Puk** – Shakespeare: *Sen noci svatojanské*

**Líza** – Gribojedov: *Hoře z rozumu*

**Páže Dunoisovo** – Shaw: *Svatá Jana*

**Tetka** – Lom: *Děvín*

**Taisja, Vojačka** – Gorkij: *Dostigajev a ti druzí*

**Marie** – Burian: *Mastičkář*

**Anička** – Shakespeare: *Veselé windsorské paničky*

**Toinetta** – Molière: *Zdravý nemocný*

**Fedulova Šura** – Čirskov: *Vítězové*

**Varja** – Ivanov: *Obrněný vlak*

#### **Komorní divadlo (1950–1951)**

**Zuzanka** – Beaumarchais: *Figarova svatba*

#### **Divadlo hl. města Prahy v Karlíně (1951–1952)**

**Akulina** – Adujev, Kovner: *Akulina*

**Liduška** – Tyl: *Paní Marjánka, matka pluku*

**Daredžan Bambachanadze** – Dolidze, Muradeli: *Keto a Kote*

**Lisarda** – Nezval: *Schovávaná na schodech*

# Divadelní antropologie

Patrice Pavis

Divadelní ústav vydal v roce 2000 ve spolupráci s nakladatelstvím Lidové noviny *Slovník divadelní antropologie* Eugenia Barby a Nicolý Savarese. Na konec tohoto roku připravuje k vydání *Divadelní slovník* významného francouzského teatrologa Patrice Pavise. Heslo „divadelní antropologie“, které otiskujeme, je tedy jak reakcí na vydání prvně jmenovaného díla, tak zároveň upozorněním na brzké objevení dalšího důležitého, tentokrát autorského slovníku na našem trhu.

Antropologie nachází v divadle výjimečný prostor pro experimentování: dívá se totiž na hru, během níž člověk představuje jiného člověka. Cílem této simulace je ukázat chování člověka ve společnosti a analyzovat je. Divadlo a divadelní antropologie staví člověka do experimentální situace, aby tak mohli vytvářet mikro-společnosti a studovat vztahy mezi jedincem a společností: copak je možné představit si člověka lépe než jeho představováním, jeho „reprezentací“? Antropologická paradigmatata podle SCHECHNERA postupně splývají s paradigmaty divadelními: „Zatímco v divadle probíhá proces antropologizace, antropologie se naopak zdivadelňuje“ (1985: 33). Na tomto způsobu uvažování divadelní antropologie lze sotva najít chybu.

V praxi je situace bohužel mnohem složitější. Ačkoliv ctížádostí divadelní antropologie zůstává teoreticky systematizovat teatrologické vědění, sama doposud zůstává spíše jakýmsi voláním po spojencích či touhou po vědění než skutečnou disciplínou. Není zatím jasně vyhraněnou vědní oblastí, nýbrž neproniknutelným pralesem či úhorem zvoucím k obdělávání. Toho se nicméně již ujala ISTA (International School of Theatre Anthropology – Mezinárodní škola

divadelní antropologie), jejíž zakladatel Eugenio BARBA od roku 1980 organizuje stáže v oboru: „ISTA je místem, kde dochází k vytváření, přenosu a transformaci nové divadelní pedagogiky. Je to interdisciplinární výzkumná laboratoř, jejíž rámec umožňuje skupině lidí zabývajících se divadlem zasahovat do okolního prostředí jak prostřednictvím svých představení, tak vlastní intelektuální prací“ (BARBA, 1982: 81). Nedávná publikace E. BARBY a N. SAVARESE *Anatomie herce. Slovník divadelní antropologie* (1985, 1995, 2. vydání) shrnuje veškeré poznatky vzešlé z výzkumů ISTA a upřesňuje program divadelní antropologie: „Divadelní antropologie studuje chování lidské bytosti uplatňující fyzickou a duševní přítomnost v situaci strukturovaného divadelního představení podle zásad, které se liší od každodenního života“ (1985: I; v č. vyd. na str. 5). Přínos BARBY a jeho školy ISTA je nepopíratelný: proto se k jeho principům vrátíme po vysvětlení důvodů, které vedly k vytvoření antropologického přístupu v divadle, po nastínění podmínek pro jeho epistemologickou úspěšnost a konečně po analýze některých jeho tezí.

# 1. Důvody vzniku antropologického přístupu

## a. Relativizace kultur

Přístupovat k divadelní tvorbě z hlediska antropologie či z hlediska kulturologie není nová myšlenka. S vlastní hypotézou vzniku divadla přichází téměř každé teatrologické pojednání. Počátkem 20. století, především v postavě a díle A. ARTAUDA, dostává tento genealogický přístup formu nostalgické touhy po návratu ke kořenům a po porovnání západní civilizace se vzdálenými kulturami. Aplikace antropologie na divadelní tvorbu (ač pojem antropologie ještě není používán) prozrazuje všeobecné vědomí „nemoci dnešní civilizace“ (FREUD), odhalení disharmonie mezi kulturou a životem: diagnózu současné společnosti určil právě Antonin ARTAUD: „Do dnešní doby, kdy se život jako takový ztrácí, se snad ještě nikdy tolik nehovořilo o civilizaci a kultuře. A toto všeobecné zhroucení života, které je základem současné demoralizace, probíhá v jakési podivné součinnosti se zájmem o tu kulturu, která s ním nikdy nebyla ve shodě a která jej naopak ovládala.“ Pocit zhroucení naší kultury a jí vládnoucího systému hodnot a referencí přivedl mnohé divadelníky – mezi nimi BROOKA, GROTOWSKÉHO či BARBU – k relativizaci vlastní divadelní praxe, probudil v nich zájem o exotické divadelní formy a především jejich pohled na herce obohatil o etnologický rozměr. Tyto divadelní pokusy do jisté míry navazují na lévi-straussovskou antropologii, jejímž cílem je pochopit a vysvětlit člověka „způsobem snažícím se o usmíření umění a logiky, myšlení a bytí, citu a rozumu“ (Claude LÉVI-STRAUSS, *Textes de et sur*, Paříž, 1979: 186).

## b. Nedostahy racionální logiky

Proti symptomatickému myšlení FREUDOVI se staví jiná filosofická tradice, představovaná například JUNGEM,

KERENYIM či ELIADEM (1965), která naopak nadřazuje symbol pojmu a spojuje jej se „snahou vyjádřit to, co v intimní zkušenosti *psyché* nebo v kolektivním nevědomí překračuje rámec pojmu a uniká rozumovým kategoriím, co tedy nemůže být v přesném slova smyslu ‘poznáno’, co však může být přesto ‘myšleno’ a rozpoznáno díky výrazové formě, v níž se obráží lidská touha po nepodmíněnosti, absolutnu, nekonečnu, totálnosti, a – slovy náboženské fenomenologie – touha po otevření se posvátnému“ (VERNANT, 1974: 229). Otevření se posvátnému s sebou mnohdy přináší i návrat – ač často explicitně nepřiznaný – k náboženství. M. BORIE poukázala na to, že tento návrat na sebe může vzít podobu špatného svědomí západní antropologie vůči idealizovaným primitivním společnostem či podobu hledání ztracené autentičnosti: „Není právě divadlo, chápané čím dál tím více – a dávno před ARTAUDEM – jako výjimečné místo fyzického a konkrétního sblížení herců s diváky, a ne jako pouhý nástroj ilustrace textu, tím privilegovaným prostorem, v jehož rámci lze uskutečnit pokus o návrat k autentickým lidským vztahům?“ (BORIE, 1980: 345) Ke zdrojům autentičnosti v rámci divadelní komunikace obrací svoji pozornost tzv. *divadlo účasti\**, kolektivní *happening\** či autobiografická *performance* [\* u jednotlivých pojmů poukazuje k příslušným heslům].

## c. Hledání nového jazyka

Hledání posvátnosti a autentičnosti je podmíněno nalezením jazyka, který by nebyl podřízen přirozenému jazyku či diktátu rozumu: „Roztříštit jazyk a dotknout se života,“ říká ARTAUD, „to znamená vytvořit a přetvořit divadlo: a je třeba zbavit se přesvědčení, že toto umění musí zůstat posvátným čili vyhrazeným jen zasvěceným. Je však také nutno uvěřit, že se jím nemůže za-



bývat kdokoli a že je nutná předběžná příprava.“ Příprava k používání jazyka odmítajícího sterilitu a zjednodušení je nicméně podmíněna nalezením jakési šifry společné divadelním tvůrcům, účastníkům divadelního obřadu a hercům, „kteří jako odsouzceni upalovaní na hranici ještě posunkují a dávají znamení“ (ibid.). Není snad nutné dodávat, že klíč k tomuto jazyku bude těžké nalézt a že tomu, kdo by se ho snad chtěl zmocnit neprávem, hrozí popálení. Ctižádostí této *hermeneutiky*\*, charakteristické svou nedůvěrou vůči racionalismu a *a fortiori* vůči sémiologickému positivismu, je prohlédnout a rozluštit mýtický divadelní jazyk, ať je nazýván hieroglyfem (MEJERCHOLD), ideogramem (GROTOWSKI) či „předexpresivním základem herce“ (BARBA, 1982: 83).

## 2. Epistemologické podmínky divadelní antropologie

K založení divadelní antropologie je potřebné splnění určitého počtu podmínek.

### a. Povaha antropologie

Antropologie se většinou rozlišuje na antropologii *fyzickou* (studium fyziologických rysů člověka a lidských ras), antropologii *filozofickou* (obecné studium člověka, například podle KANTA: antropologie *teoretická*, *pragmatická* a *morální*) a konečně antropologii *kulturní a společenskou* (organizace společnosti, jejích mýtů, jejího každodenního života atd.): „Ať se antropologie prohlašuje za ‘společenskou’ či ‘kulturní’, jejím cílem je vždy poznat *člověka v jeho celistvosti*, člověka, který může být uchopen v prvním případě prostřednictvím svých produktů, v druhém prostřednictvím zobrazení sebe sama“ (LEVI-STRAUSS, 1958: 391). Divadelní antro-

pologie – především v BARBOVĚ pojetí – studuje fyziologickou a kulturní dimenzi herce nacházejícího se v situaci představování: program nadměru ctižádostivý! Vždyť co přesně máme měřit a vážit při této bio-analýze herce? Máme se spokojit s morfologickým a anatomickým popisem jeho těla? Máme měřit činnost jeho svalstva, srdeční rytmus atd.? Máme do reflexe divadelní tvorby vnést lékařského ducha? Mnohé podobné studie s tímto zaměřením již byly provedeny, aniž by však jejich výsledky mohly být dány do souvislosti s výsledky jiných výzkumů, především s kulturně-sociálními údaji.

### b. Volba přístupu

LEVI-STRAUSS (1958: 397-403) se domnívá, že pro antropologický přístup je charakteristická *objektivita*, *celistvost*, zájem o *význam* a o *autentičnost* mezilidských vztahů a konkrétních vztahů mezi jednotlivci. V BARBOVĚ pojetí však divadelní antropologie nehlasá program totožný s programem LEVI-STRAUSSOVÝM (jehož se koneckonců BARBA nikdy nedovolává). BARBA nepřednostňuje vnější, objektivní přístup pozorovatele, kterým by byl divák, ani super-pozorovatele – např. etnologa –, jehož cílem by bylo shromáždění veškerých pozorovaných skutečností. TAVIANI naopak (*in* BARBA a SAVARESE, 1985: 197-206; v č. vyd. na s. 256-257) konfrontuje dva možné způsoby vidění, hercův a divákův. Zajímá ho totiž, do jaké míry může být toto pozorování užitečné pro herce, jak vytvořit „skutečně empirický přístup k hereckému fenoménu“, a zda existuje *feed-back*, zpětná vazba, která ovlivňuje divadelní praxi: „Když sémiologové analyzují představení jako různorodý vrstevnatý soubor znaků, zkoumají fenomén divadla od konce, od výsledku. Nic však nenasvědčuje tomu, že jejich postup je nějakým způsobem užitečný pro ty, kdo musí začít od začátku,

totiž pro autory představení, jejichž konečným cílem je to, čím bude představení v očích diváků“ (TAVIANI, *op. cit.*: 199, č. vyd. 258).

Jádrem BARBOVY divadelní antropologie je však „tělesná technika“ (MAUSS), kterou na rozdíl od MAUSSE rozumí „zvláštní, nekaždodenní použití lidského těla při divadelní tvorbě“ (BARBA, 1982: 1).

### **c. Situace „tělesné techniky“**

Na tomto místě by bylo možné dovolávat se studie Marcela MAUSSE nazvané „Tělesné techniky“ (1936), která se zabývá „tradičními způsoby, jakými lidé v různých společnostech využívají či používají vlastní tělo“. MAUSS dává četné příklady nejrůznějších lidských aktivit, nezmiňuje se však o divadle nebo umění, či je alespoň explicitně nestaví do protikladu vůči technikám ostatním; domnívá se totiž, že jak každodenní, tak umělecká tělesná technika je společensky podmíněna. BARBA sice přejímá od MAUSSE (1936) koncept kulturně podmíněného těla, nicméně okamžitě odlišuje každodenní situaci od situace představení: „Při ‘představení’ používáme tělo jiným způsobem než v běžném životě. V každodenní tělesné technice se obrází naše kultura, společenské postavení a povolání, situace ‘představení’ se však zakládá na tělesné technice naprosto odlišné“ (1982: 83).

BARBA tedy naznačuje, že při představení se tělesná technika radikálně mění a herec přestává být podmíněn vlastním kulturním kontextem. Taková metamorfóza je však přinejmenším zarážející: proč by měl herec následkem pouhé změny rámce „změnit“ či „zaměnit“ vlastní tělo? I v situaci představení totiž zůstává – a to platí především pro herce západní tradice – pod vlivem své vlastní kultury, z níž přejímá především gestický systém. Proto se oddělování života od „reprezentace“ jeví podivné:

jde přece o stejné tělo, které žádné představení nemůže beze zbytku vymazat. Existuje navíc riziko, že tento protiklad mezi každodenností a představením přeroste do protikladu mezi přírodou (přirozeností: tělem v každodenní situaci) a kulturou (tělem v situaci představení), který se sama divadelní antropologie snaží odstranit. V takovémto „rozlišování“ lze spatřovat paralelu s dobou, kdy se stylistika snažila za každou cenu oddělit obyčejný jazyk od jazyka poetického a zapoměla stanovit rozlišovací princip. I v našem případě jde o tautologickou definici: tělo v situaci představení je tělo představované, které si uchovává specifické a různorodé rysy těla každodenního. Tento rozdíl tedy zůstává povrchní, neobjasňuje problematiku gestiky a přítomnosti (proč by totiž měla být „přítomnost“ – charisma – vyhrazena pouze pro situaci představení: nejsme snad více či méně přítomni i „v životě“?).

### **d. Hledání obecných kulturních modelů**

Studium rozličných lidských projevů přivádí antropologii k závěru, že navzdory všem rozdílům existuje společný substrát; se stejným mýtem se například setkáváme v naprosto odlišných a vzdálených lokalitách. LÉVI-STRAUSS nabízí reflexi, jejímž cílem je „překonat zjevnou antinomii mezi jedinečností lidského údělu a zdánlivě nevyčerpatelnou pluralitou forem, v níž se nám tento úděl zjevuje“.

Analogickým problémem se zabývá i GROTOWSKI, když dochází k závěru, že „kultura, každá jednotlivá kultura určuje objektivní bio-sociologický základ, protože každá kultura má vlastní každodenní tělesné techniky. Proto je důležité sledovat, co v těchto měnicích se kulturách zůstává konstantní, jaké transkulturní prvky v nich nalézáme“ (*in* BARBA a SAVARESE, 1985: 126, č. vyd. 237).

BARBA tento univerzalizmus se svým učitelem GROTOWSKÝM sdílí. Vzájemná podobnost divadelních projevů není podle něj otázka formy, ale společných principů. Kniha obsahuje bohatý ikonografický materiál, který poukazuje na analogie v držení těla či v gestu herců rozdílných divadelních tradic.

Podle BARBY se transkulturní prvek projevuje na „předexpresivní rovině herectví“, v určité kvalitativní přítomnosti (zejména v případě herců orientálního divadla), která „diváka strhne a přinutí jej dívat se“; jde o jakési „energetické jádro, o sugestivní a vědomé, zároveň však veškeré kalkulace prosté vyzařování, které zaujme naše smysly“. „Zatím však ještě nejde o divadelní představení či zobrazování, nýbrž o sílu, která tryská z *tvarovaného těla*“ (1982: 83).

BARBA po vzoru GROTOWSKÉHO nedůvěřuje herci, který k práci přistupuje s jasným úmyslem a s touhou po významově explicitním výrazu. Proto se ho ujímá ještě před budováním tohoto výrazu, v tzv. předexpresivním stadiu. Tuto předexpresivní úroveň lze tudíž považovat za jakýsi univerzální podklad, onu „sílu, která tryská z *tvarovaného těla*“ (1982: 83), či ty zdroje, z nichž se vyvinulo lidstvo, na jejichž základě se konstituovaly různé divadelní kultury a které dnes ve formě předexpresivních technik pomáhají osvětlit „vytrysknutí kreativní síly“ (1985: 124; v č. vydání byl odstavec, ze kterého je tento citát, vynechán, jinak článek Grotowského začíná v č. vyd. na str. 236). Ať však metaforicky hovoříme o tryskající síle, zdroji, energetickém jádru či o předexpresivitě, nemůžeme se nezamyslet nad tím, zda už samo toto „tvarované tělo“ není nositelem výrazu, ač jeho expresivita nevyplývá z předchozího úmyslu či komunikačního záměru: je totiž možné nekomunikovat? A není situace představení komunikací komunikace?

### 3. Další perspektivy

#### a. Návrat k otázce původu

Zejména v 18. století považovala filozofická antropologie za jeden z nejpalčivějších problémů otázku vyřešení původu jazyků. Bouřlivým debatám odzvonil až strukturalismus v lingvistice. Podobná nejistota však dosud vládne v otázce původu divadla (viz NIETZSCHE, 1872) a jemu předcházejícího tzv. *pradivadla* (SCHAEFFNER, in *Encyclopédie des spectacles*, 1965). Přes rozpory týkající se určení doby vzniku divadla se vědci shodují na tom, že divadlo je výsledkem postupného zesvětšování obřadů a rituálů. Otázkou zůstává, zda se v moderních divadelních formách ještě vyskytují stopy tohoto rituálního původu. A i tak názorově blízcí jedinci jako BENJAMIN a BRECHT zastávají naprosto odlišné postoje. Podle BENJAMINA každé umělecké dílo, a to i „ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (podle titulu eseje z roku 1936), „má svou základnu v rituálu, v němž se mu dostávalo prvotní a první užité hodnoty. Tato základna dosud prozařuje, ať už jakkoli zprostředkovaně, i v těch nejprofánnějších formách kultu krásy, jako sekularizovaný ideál“ (český překlad z r. 1979: 22).

Pro BRECHTA proběhl naopak proces emancipace kultů do důsledku: „Říká-li se, že divadlo vzniklo z kultických pramenů, říká se tím jen, že se vzdálením od těchto pramenů stalo divadlem; z mystérií nepřevzalo patrně kultické poslání, nýbrž prostě a jednoduše to, co na něm bylo zábavné“ (*Malé organon*, § 4).

BRECHT svým vysvětlením zjevně popírá konstantní dialektický vztah mezi posvátným a profánním, stejně tak jako možnost resakralizace divadla, na kterou poukazovali ARTAUD, BROOK a GROTOWSKI a kterou zdůraznila náboženská antropologie Mircey ELIADA. Spolu s Paulem STEFANEKEM (1976)

by bylo dokonce možné prohlásit, že divadlo se nikdy skutečně s obřadem nerozešlo, neboť obřad byl odjakživa *teatralizován*. Dostáváme se tedy zpět k SCHECHNEROVĚ kruhové a nadčasové definici-hypotéze teatralizace antropologie a antropologizace divadla.

### **b. Hranice a perspektivy**

Zásluhou antropologické reflexe, ke které tak význačným způsobem přispěl E. BARBA, je zpochybnění takových pilířů západní estetiky, jako např. ztotožnění, psychologie, iluze a charakterizace; tyto pojmy převládaly v západním teoretickém myšlení od ARISTOTELA po BRECHTA. Antropologické výzkumy se však téměř výhradně zaměřují na východní tradici; přestože nevylučují možnost analýzy chování herce v rámci západní tradice, zatím se jí nezabývají. Neustále dochází k posunům nejen v otázkách epistemologických, ale i v oblasti definice vlastního předmětu studia. Rovněž by bylo užitečné inspirovat se dílem „skutečných“ antropologů jako LÉVI-STRAUSSE, TURNERA (1982), LEROI-GOURHANA (1974) nebo JOUSSE (1974). Nicméně zůstává zřejmé, že divadelní antropologie zastoupená především BARBOU a jeho školou ISTA je nejsystematičtější a nejetižadostivější reakcí na BRECHTOVU teorii politického divadla či na *sémiologický*\* formalismus.

*Přeložila Daniela Jobertová*

### **Literatura**

- Barba, E., *L'archipel du théâtre*, Contrastes Bouffonneries, 1982
- Barba, E., Savarese, N., *L'Anatomie de l'acteur*, Contrastes Bouffonneries, 1985; české vydání *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění*

- herců*, Divadelní ústav – Lidové noviny, Praha, 2000
- Benjamin, W., *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha, 1979
- Borie, M., „Anthropologia“, *Enciclopedia del teatro del 1900*, Feltrinelli, Milano, 1980
- Borie, M., *Mythe et Théâtre aujourd'hui: une quête impossible?*, Nizet, Paris, 1981
- Borie, M., „Théâtre et anthropologie: l'usage de l'autre culture“, *Degrées*, č. 32, 1982
- Brecht, B., *Malé organon pro divadlo*, in *Myšlenky*, Československý spisovatel, 1958, Praha (citát z § 4 je na str. 90)
- Brook, P., *The Empty Space*, McGibbon and Keen, London, 1968; český překlad *Prázdný prostor*, Panorama, Praha 1988
- Drama Review*, č. 59, září 1973, č. 94, 1982
- Durand, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969
- Eliade, M., *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963
- Eliade, M., *Le Sacré et le Prophane*, Gallimard, Paris, 1965
- Esprit*, listopad 1963
- Innes, C., *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*, Cambridge University Press, 1981
- Jousse, M., *L'anthropologie du geste*, Gallimard, Paris, 1974
- Leroi-Gourhan, A., *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, Paris, 1974
- Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958
- Mauss, M., „Les techniques du corps“, *Journal de psychologie*, č. 3-4, XXXII, 15. březen – 15. duben, 1936
- Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie*, E. W. Fritzsche, Leipzig 1872, dnes např. in *Werke in zwei Bänden*, C. Hanser, München, 1967; český překlad Otokara Fischera *Zrození tragédie*, Alois Srdce, Praha, 1923
- Pavis, P., *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London, 1996
- Pradier, J.-M., „Bio-logique et sémiologique“, *Degrées*, č. 42-43, léto-podzim 1985
- Schechner, R., *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985.
- Slawinska, I., *Le Théâtre dans la pensée contemporaine*, Cahiers théâtre, Louvain, 1985
- Stefanek, P., „Vom Ritual zum Theater. Zur Anthropologie und Emanzipation szenischen Handelns“, *Maske und Kothurn*, 22.Jg, H. 3-4, 1976
- Turner, V., *From Ritual to Theatre*, New York, 1982
- Vernant, J.-P., *Mythe et Société en Grèce ancienne*, Maspero, Paris, 1974

# Současná sovětská dramatika

**v českých divadlech období tzv. normalizace  
(70. a 80. léta 20. století)**

**Vlasta Krautmanová**

## 1. Přehled

Pro vytváření dramaturgických plánů činoherních divadel s „pravidelnou“ dramaturgií byla v období normalizace ruská a sovětská dramatika rozdělena do dvou povinných kategorií: klasikou se rozuměla dramatika do roku 1917, současná sovětská tvorba byla časově vymezena od konce druhé světové války; zvláštní skupinu tvořila dramatika z doby mezi první a druhou světovou válkou, označovaná také jako „sovětská klasika“ nebo „moderní klasika“, jejíž přiřazení k první nebo druhé kategorii v dramaturgických plánech bylo volnější. Pokud jde o poválečnou sovětskou produkci, hrály se nejčastěji (nejméně 5x) tyto tituly (v rovné závorce za titulem uvádím překladatele):

Gorin, Grigorij: *Thyl Ulenspiegel* /Růžena a Jiří Pochovi-Seydlerovi/ 18x

Gorin, Grigorij: *Pravda barona Prášila* /Růžena a Jiří Pochovi-Seydlerovi/ 10x

Roščin, Michail: *Valentin a Valentina* /Vladimír Horáček/ 10x

Kutěrnickij, Andrej: *Nina (Jako bychom se ani neznali)* /Jana Klusáková/ 9x

Vampilov, Alexandr: *Lov na kachny* /1. Josef Palla;  
2. Alena Morávková/ 9x

Vampilov, Alexandr: *Starší syn* /Josef Palla/ 9x  
Braginskij, Emil – Rjazanov, Eldar: *Jednou na Silvestra (Rozhodně správná koupel)* /Josef Palla/ 8x

Druce, Ion: *Svatost nejsvětější* /Jana Klusáková/ 8x

Gorin, Grigorij: *Zapomeňte na Hérostrata* /Růžena a Jiří Pochovi-Seydlerovi/ 8x

Vampilov, Alexandr: *Loni v létě* /Jiří Matějčec;  
uvádělo se také pod názvem *Loňského léta v Čulimsku*/ 8x

Bajdžijev, Mar: *Duel* /Jiří Lexa/ 7x

Šukšin, Vasilij: *Energičtí lidé* /Alena Morávková/ 7x

Vampilov, Alexandr: *Červnové loučení* /1. Marie Lorencová;  
2. Milan Calábek; 3. Otomar Krejča ml./ 7x

Vampilov, Alexandr: *Provinční anekdoty* /1. Josef Palla;  
2. Petr Oslzlý a Ivo Krobot/ 7x

Ajtmatov, Čingiz: *Den delší než století* /1x  
dramatizace Zdeňka Kaloče z překladu Vladimíra Michny; 3x D Vjačeslava Spesivceva  
v P Jiřího Matějčka a v úpravě Jana Vedrala;  
2 x D Ulricha Plenzdorfa v P Jiřího Stacha/ 6x

Arbuzov, Alexej: *Ten milý starý dům* /1. Jiří Pittermann, krytý jménem režiséra inscenace  
Ivana Glance; 2. Marie Táborská/ 6x

Arbuzov, Alexej: *Staromódní komedie* /Marie Táborská/ 6x

Edlis, Juliu: *Pěšky do Eldoráda (Červen, počátek léta)* /Helena Poláchová/ 6x

Gelman, Alexandr: *Prémie* /Jana Klusáková/ 6x

Arbuzov, Alexej: *Irkutská historie* /1. Sergej Machonin, krytý jménem překladatele  
Jaroslava Huláka; 2. Vladimír Horáček/ 5x

Braginskij, Emil – Rjazanov, Eldar: *Spolupracovníci* /Josef Palla/ 5x

Gorin, Grigorij – Rjazanov, Eldar: *Příběh o šlechtěném husarovi a sličné herečce* /Růžena a Jiří Pochovi-Seydlerovi/ 5x

Saja, Kazys: *Býk Klemens* /Jana Klusáková/ 5 x

Šukšin, Vasilij: *Energičtí lidé* /Alena Morávková/ 5 x

Jestliže kategorie současné české tvorby v době normalizace byla pro dramaturgii českých divadel místem nejcitlivějším, pak obdobně povinný výběr ze současné sovětské tvorby byl v této době problémem nejchoulostivějším: nadřízenými orgány ostře sledovaná, u české veřejnosti – vzhledem k sovětské okupaci – neoblíbená, většinou neznalých či nezasvěcených diváků předem odmítaná.

Důsledkem odporu k sovětské okupaci byl na počátku období normalizace fakt, který s nelibostí konstatovala ředitelka Divadelního ústavu Eva Soukupová na seminářích pro dramaturgy a byl také zaznamenán v Hodnocení sezony 1970/71 (tato hodnocení pravidelně vypracovával Divadelní ústav pro ministerstvo kultury): že totiž v průběhu sezony 1968/69 se v českých divadlech nekonala jediná premiéra současné sovětské hry ani ruské klasiky. Příslušná tabulka s údaji o počtu premiér, převedenými na procenta, zároveň prezentuje jejich povinný vzešup v následujících dvou sezonách jako důkaz „postupné normalizace repertoáru“:

„...v sezoně 69/70: 1 premiéra současné sovětské hry (0,3 %), ruské a sovětské klasiky 26 premiér (tj. 8,3 %); v sezoně 70/71: celkem 15 premiér současné sovětské hry (4,5 %), ruské a sovětské klasiky 39 premiér (11,6 %) ... Pokud jde o ruskou a sovětskou klasiku, byl počet her v procentuálním vyjádření vyšší jen v sezonách 1951/52 – 13,2 % a 1952/53 – 12%.“

Z Hodnocení sezony 1970/71 je také patrné, že vzešup počtu premiér sovětské a ruské dramatiky souvisel s dalšími (shora vynucenými) změnami v repertoárech českých divadel (jimž předcházela pověstná „výměna vedoucích kádrů“):

„Důležité je také to, že se v uplynulé sezoně zvýšil počet titulů pokrokových autorů ze západních zemí na úkor titulů bulvárních komedií a že proti létům 1967/68 téměř vymizely bezvýhodné hry a absurdní dramata... hlavně stoupá počet autorů s jasně pokrokovými tendencemi, naproti tomu mizí hry vyloužené konzumního charakteru (jako Feydeau, Shaffer apod.)... je třeba považovat jako první úkol dramaturgie divadel pro nejbližší dvě až tři sezony snahu o novou českou angažovanou dramatickou tvorbu.“

Aktuální ideologickou motivaci oficiální komunistické propagandě přinesl ve dnech 30. 3.–9. 4. 1971 24. sjezd KSSS, který konstatoval, že SSSR vybudoval rozvinutou socialistickou společnost a přistoupil k výstavbě komunismu. (Na to navázal ve

dnech 25.–29. 5. pověstný tzv. „14.“ sjezd KSČ, který mj. schválil Poučení z krizového vývoje.)

Za této situace byla pro česká divadla nejnositelnější volba těch textů z ruské klasiky, které mohly souznít s pocity frustrace u českých diváků: dokládá to např. zvýšený výskyt Gorkého *Na dně* v letech 1970/71 (Praha: Divadlo Na zábradlí a Činoherní klub, Ostrava: Státní divadlo – všechny tři v průběhu roku 1971) nebo *Posledních*. Téma společenské frustrace – jako jeden z charakteristických znaků ruské literatury a dramatu romantismem počínaje – se v době normalizace stalo jedním z neoficiálních „dorozumívacích prostředků“ o realitě mimo její ideologickou iluzi.

Prvním festivalem inscenací ruských a sovětských her byla ostravská II. přehlídka angažované divadelní tvorby ve dnech 28. 10.–5. 11. 1972 doplněná „dramaturgickým seminářem“, zaměřená (jak jinak) k oslavám 55. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. V každoročním koloběhu figuroval s železnou pravidelností listopad jako Měsíc československo-sovětského přátelství a bylo povinností všech divadel s „pravidelnou“ dramaturgií „věnovat jeho oslavám“ alespoň jednu inscenaci. V souvislosti s tím byli dramaturgové povinni sledovat letopočty končící číslem 7 nebo 2, kdy inscenace (a vedle nich ještě případně pásma sovětské poezie, nejlépe „angažované“) měly být „zaměřeny na výročí Velké říjnové socialistické revoluce /VRŠR/“.

V roce 1974 ve dnech 6. 11.–12. 12. byl vyvrcholením Měsíce čs.-sovětského přátelství Festival sovětské dramatické tvorby v ČSSR, volně spojený s přehlídkou Divadlo dnešku. (Na dvoudenním sympoziu o problematice současné dramatické tvorby měl tenkrát jeden z hlavních referátů prof. Karel Martínek.)

Průběžné písemné pokyny ministerstva kultury vedoucím pracovníkům českých divadel pro zpracování dramaturgických plánů svědčí o snaze ministerstva vnucovat divadlům ideologicky zaměřené agitační hry navazující na styl 50. let (iluze „šťastného, budovatelského, socialistického života současného sovětského člověka – našeho vzoru“), které se měly pokud možno vyhýbat reálným společenským problémům a utvrzovat českého diváka v přesvědčení, že Sovětský svaz na své příkladné cestě ke komunismu jakožto vyššímu stupni společenského vývoje „na věčné časy“ zůstane „zemí, kde zítra znamená včera“; alternativou tohoto „čestného úkolu“ dramaturgie bylo už jen „pokrokové zobrazení hrdinného boje s nepřáteli za lepší budoucnost a vítězství socialismu a komunismu“. Např. materiál

Hlavní úkoly českých divadel při zpracování návrhů dramaturgických plánů na sezonu 1975/76 českým divadlům uložil:

„Zajistit, aby významnou součástí divadelního repertoáru byla i nadále díla autorů SSSR. Přes řadu úspěchů, které zejména potvrdil Festival sovětské dramatické tvorby, nebylo u nás učiněno ještě vše k optimálnímu využití této tvorby v repertoáru našich divadel. Mk ČSR rozeslalo činoherním divadlům přehled nejnovějších sovětských her, doporučených k uvádění na našich scénách. Zatím však jen malá část těchto her byla u nás uvedena. Stále ještě máme značný dluh ve vztahu k dramatické tvorbě sovětských autorů neruských národností.

(Při výběru z bohatého fondu zejména současné sovětské dramatické tvorby je třeba uplatňovat nejen zřetele kvantitativní, ale i kvalitativní. Při přípravě dramaturgických plánů nelze mechanicky přenášet současné sovětské autory na naše jeviště, ale je třeba pečlivě vážit, co z této oblasti může nejlépe sloužit cílům, které naše divadelní tvorba sleduje. Důsledně vyhledávat skutečné ideové i umělecké hodnoty, které současná sovětská dramatika nabízí – to je hlavní úkol dramaturgie v této oblasti.)“

Tímto odstavcem včetně poznámky v závorce ministerstvo kultury reagovalo na trvalý nezájem českých divadel o texty ideově poplatné režimu. Ve zmíněném příloženém ministerském seznamu doporučených textů bylo např. *Znovuzrození* Nikolaje Mirošničenka – dramaturgie autobiografické knihy Leonida Brežněva *Malá země* – a agitkační hra autorů Pašněva a Drozdova *Kronika jednoho dne* pojednávající o zavraždění chilského prezidenta Allenda, která se ocitla v jednom z návrhů dramaturgického plánu ostravského Státního divadla. *Znovuzrození* v překladu Jiřího Matějčka, později tajemníka Svazu československých dramatických umělců a původně dramaturga tohoto divadla, mělo v ostravském Státním divadle československou premiéru 20. 11. 1982 v režii hostujícího Viktora S. Těrentjeva; roli Leonida Iljiče Brežněva ztělesnil zasloužilý umělec Karel Vochoč.

Z textů agitkačního typu se v období normalizace na repertoár českých divadel výrazněji prosadil jen „pokus o publicistické drama“ Michaila Šatrova *Modří koně v rudé trávě aneb Revoluční etuda* věnovaný 110. výročí narození V. I. Lenina, který v překladu Jiřího Matějčka uvedlo 4. 4. 1980 brněnské Státní divadlo a 3. 4. 1981 budějovické Jihočeské divadlo, v překladu Jany Klusákové 25. 4. 1981 Severomoravské divadlo v Šumperku. Melodramatický pří-

běh o těžce raněném vojínovi z občanské války Alexeji Leňkovovi, který již nestihl dokončit svůj obraz „*Modří koně v rudé trávě*“, věnovaný soudruhu Leninovi, rovněž na smrt vyčerpanému usilovnou prací pro blaho své vlasti, měl v divácích probouzet revoluční nadšení. Proto autor předepsal ve scénické poznámce „pohled dnešního dne – hudba a souběžné písně – proto je na scéně mládež s kytarami. Průhled do roku 1920 – dokumenty a materiály oné nádherné doby – proto ta hojnost plakátů a hesel na scéně, v hledišti a ve foyer, proto je tu chór, jehož členové nám pomohou názorně a hmatatelně prociťt tyto dokumenty... Hra končí citátem Lenina projev: ‘Chtěl bych si s vámi pohovořit o úkolech Svazu mládeže...’ (a tehdy se rodí píseň-přísaha, jako odpověď‘ na všechno, o čem s námi tento večer hovořil Lenin).“

*Modří koně v rudé trávě* i *Znovuzrození* prezentují klasický model agitkačních her: obětování individuálních lidských zájmů práci pro kolektiv jakožto nejvyšší, všemu nadřazené hodnotě. Zapojení „mládeže s kytarami“ do příběhu, který akcentuje a rozvíjí osobní (lze dokonce říci: „existenciální“!) rozměr oběti a s ním spojenou snahu o přesvědčivou charakterizaci postav a „autenticitu“ detailů, jež měly diváka přesvědčit, že tato doba byla „nádherná“, dokládá „modernizaci“ tohoto typu her za účelem zvýšení jejich atraktivity.

Sovětské agitkační hry se nadřazeným orgánům na repertoár českých divadel normalizační doby ve větším počtu nakonec prosadit nepodařilo; obdobně jako se ani v oblasti původní české tvorby nezdařila plánovaná masivní renesance „budovatelské“ hry 50. let.

Ve statistice nejčastěji premiérováných titulů je patrný především výskyt textů skutečné umělecké hodnoty, který ovšem nemohl vyhovovat zájmům vládnoucí KSČ. Důvod byl jasný: autoři jako např. Vampilov nebo Ajtmatov se při prezentaci reálných společenských problémů své země nevyhýbali tématu frustrace, což mohlo u českých diváků vyvolávat spřízněné pocity a posilovat odpor ke komunistickému režimu. Při zdůvodňování své volby se ovšem česká divadla diplomaticky odvolávala právě na citovaný oficiální, obecně formulovaný požadavek „důsledného vyhledávání skutečné ideové i umělecké hodnoty“. Ministerstvu nakonec nezbylo než svoje záporné stanovisko k uvádění her Alexandra Vampilova zveřejnit: Vedoucí odboru umění ministerstva kultury Miroslav Kaizr tak učinil na semináři pro dramaturgy v rámci ostravské přehlídky Divadlo dnešku v roce 1974, kde oznámil, že se

jeho úřadu „podařilo zabránit tomu, aby nám většina českých divadel hrála Vampilova“, což odůvodnil „usilováním ministerstva kultury o repertoárovou pestrost – aby divadla nehrála stejné hry“ a doprovodil výhrůžkou, „že o tom jinak bude referovat soudruhovi ministru“.

Další výraznou tendencí, patrnou ze statistiky nejčastěji uvedených textů, je volba titulů zábavného typu s tématy „ze života“, v nichž český divák mohl nacházet paralely se svou každodenní zkušeností. Takový pohled na realitu reprezentují zejména texty autorské dvojice Braginskij – Rjazanov *Jednou na Silvestra a Spolupracovníci*, nebo Edlisův *Červen počátek léta*.

Častý výskyt československých premiér dalších textů nestejných uměleckých kvalit, na nichž je v různé míře znát rozpor mezi přizpůsobením oficiálnímu zkreslujícímu trendu a pouze obecně „kritickým“, často moralizujícím pohledem na společenské problémy, je patrný v průběhu 80. let; tyto texty u nás většinou nedosáhly více než jediného uvedení. Jejich společným uměleckým problémem je míra (ne)poznání společenské frustrace, která se při zobrazení reality projevuje zejména posunem do výhradně osobní nebo zábavné roviny. Výsledkem byla více či méně sentimentálně melodramatická „hra ze života“ (např. Roščin, Ibrahimbekov, Sokolovová, Galin).

Jedním z posledních normalizačních „podnětných impulsů pro pozitivní ideově tvůrčí aktivitu divadel se staly významné politické a kulturně společenské události – 65. výročí VŘSR a Festival ruské a sovětské dramatické tvorby (1982)“. V roce 1985, kdy byla k 1. 11. vydána citovaná Zpráva o stavu dramaturgie a inscenační práce profesionálních divadel a obsahové zaměření divadelní tvorby do roku 1990, byla ale už společenská situace zcela jiná než na počátku normalizace: v SSSR mezitím zemřel přímo v Měsíci přátelství Brežněv 10. 11. 1982, vystřídán do 9. 2. 1984 Andropovem, po němž nastoupil Černěnko, který se dožil 10. 3. 1985. Následujícího dne byl do funkce prvního tajemníka KSSS zvolen Gorbačov, na jehož „perestrojku“ evidentně zareagovali i čeští divadelníci: v průběhu roku 1985 se v Měsíci přátelství např. vyrobily hned 3 premiéry zadržovaného Vampilova *Lovu na kachny* (DISK, DFXŠ Liberec, SDZN Opava/, a 12. 4. (výročí Gagarinova letu do vesmíru) se u nás objevila první z dramatisací Ajtmatovova románu *Den delší než století*, kterou si pro činohru brněnského Státního divadla sám napsal režisér Zdeněk Kaloc. Ve všech těchto případech nebyly ovšem divadlům povoleny další reprízy: jejich premiéry se staly zároveň derniérami...

Ve dnech 20. 9. – 17. 12. 1985 realizovalo brněnské Divadlo Na provázku 8 „inscenačních náčrtů“ textů současných sovětských autorů různých národů, jejichž společným znakem byla snaha zaznamenávat skutečné společenské problémy.

## 2. Texty s neruskou tematikou

V sovětské dramatické tvorbě došlo v 70. letech 20. století k oživení tradičních snah vyrovnat se „s Evropou“: kromě prezentace ruské reality se do popředí autorského zájmu prosazují i témata z širšího evropského kulturního okruhu (mýty, legendy, témata z dějin). Je příznačné, že v období normalizace se právě texty tohoto typu objevily ze současné sovětské dramatiky mezi nejfrekventovanějšími. Uspěly především ty, které obsahovaly skryté významy, jež v duši českého diváka mohly – řečeno s Jungem – „uspokojit touhu po aktualizaci archetypu“.

Témata „ne-ruská“ převažují především v tvorbě Grigorije Gorina (1940–2000): *Thyl Ulenspiegel* (1974) jako vůbec nejhranější text ruské a sovětské proveniencí v době normalizace u nás (18 premiér), *Pravda barona Prášila* (1977; 10 premiér) a *Zapomeňte na Hérostrata!* (1974; 8 premiér), k nimž nutno připočítat *Příběh o šlechtěném husarovi a sličné herečce*, napsaný společně s E. A. Rjazanovem (5 premiér) a *Poslední smrt Jonathana Swifta* (1982; čs. prem. 15. 3. 84 v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého).

Společným jmenovatelem Gorinovy tvorby – včetně dalších textů s tematikou sovětské reality (*Fenomény* z r. 1979, u nás uvedeno 14. 2. 1981 v královéhradeckém Divadle Vítězného února, a *Poslední koncert* z r. 1985, u nás uvedený 24. 10. 1987 ve Slovákém divadle v Uherském Hradišti) je téma „pohrdání lidskými hodnotami, neúměrné přeceňování vlastního já, hazardérství a lež vytvářející úrodnou půdu pro bujení fašismu – nejnebezpečnější ze všech nemocí, které napadají lidstvo“ (Gorin k *Hérostratovi*). To, co Gorin tenkrát pojmenoval fašismem, se dnes už otevřeně a běžně nazývá totalitním systémem, jímž se rozumí i komunismus. Je evidentní, že historické látky poskytovaly autorovi svobodnější prostor k zobrazení problému skrze situační model. Gorinovy texty, ve kterých je problém moci a lži nahrazen z „odvrácené strany“, do značné míry nahrazovaly odpovídající zakazovanou západoevropskou dramaturgi (zejména Dürrenmatta), z níž byly s výhradami povolovány pouze některé tituly.



*Thyl Ulenspiegel* (1974), který se počtem 18 premiér v době normalizace vyrovnal nejfrekventovanějšímu českému textu – totiž populárnímu *Rumcajsovi* –, se hrál v překladu Jiřího Pocha-Seydlera a Růženy Pochové-Seydlerové, stejně jako všechny ostatní Gorinovy texty, pro které dostal tento manželský pár přímo od Gorina autorizaci. Jiří Seydler byl totiž jako nežádoucí (bývalý novinář magazínu Reportér) odsunut do „dělnické profese“ v maringotce Vodních toků. Podle situace byly jeho překlady v době normalizace podepisovány Růžena a Jiří Pochovi, nebo byla pod překladem uvedena jen Růžena Pochová. K české premiéře v ostravském Státním divadle (30. 10. 76) složil texty písní na objednávku režiséra Radima Kovala Vladimír Čort. Ostatní divadla však dala právním přednost textům Jiřího Suchého. *Thyl Ulenspiegel* se na repertoárech českých divadel objevil nejčastěji v jubilejním roce 1977 (celkem 4x) a s výjimkou let 1983 a 1987 se vyskytoval každý rok nejméně jedenkrát; poslední byla premiéra v Divadle S. K. Neumanna 14. 12. 1988. Autor tenkrát v programu k inscenaci na otázku, zda nové uvedení má své oprávnění, odpověděl:

„Přes kontakty s přáteli, kterých si velice vážím, nemohu kvalifikovaně tuto otázku zodpovědět. Víím, že i v ČSSR dochází k významnému obratu především v ekonomice, že se nabízí sféra politické angažovanosti pro nejšířší vrstvy lidu; nevím však, jak se v praxi realizuje. Ale i tak soudím, že může příklad lidového hrdiny naznačovat cestu, po níž by lidé měli kráčet při uskutečňování ušlechtilých ideálů.“

Vzhledem k tématu boje za svobodu malé okupované země, o němž se už tenkrát v divadelních kuloárech povídalo, že si je autor vybral záměrně v souvislosti s rokem 1968, a vzhledem ke zpracování, ve kterém je formou paradoxu spojen vtip a smích s tragikou a typicky ruským citovým zázemím, je úspěch *Thyla Ulenspiegela* na českých jevištích zasloužený a pochopitelný. Z hlediska českého dramaturga je možno jeho volbu k oslavám významného výročí VŘSR chápat jako „drobnou lest“. Z textu musely být ovšem občas vypouštěny sentence, jež podle mínění některých vedoucích pracovníků mohly vyvolávat v hledišti „nežádoucí reakce“; v ostravské inscenaci to byla např. Tylova otázka adresovaná strážím ve vězení: „A co myslet? Myslet se tady smí?“, včas identifikovaná a zadržovaná už na generální zkoušce ředitelem Starým.

Hry Grigorije Gorina se na repertoáru českých divadel objevují i po roce 1989: zatím nejčastě-

ji i nadále *Thyl Ulenspiegel* (1999 JAMU, 2001 Divadlo Na Fidlovačce) a *Kean IV.* (1991), který měl světovou premiéru 18. 3. 1995 v Pardubicích v překladu manželů Pochových-Seydlerových a v režii jejich vnuka Jiřího Seydlera, s Františkem Švihlíkem j.h. v titulní roli; Městské divadlo v Brně uvedlo *Kean IV.* 29. a 30. listopadu 1997 v úpravě a režii Zdenka Černína, hlavní roli nastudoval Boleslav Polívka j.h. *Mor na oba ty vaše rody* uvedlo 4. 4. 1998 Horácké divadlo v Jihlavě. *Královské hry* byly premiérovány 28. 4. 2001 v ostravském Národním divadle moravskoslezském a 20. 10. 2001 ve Východočeském divadle v Pardubicích.

*Býk Klemens* litevského dramatika Kazyse Saji (nar. 1932) dosáhl v době normalizace na českých jevištích celkem 5 premiér. Jedná se o podobenství, zasazené do „pradávných dob ve staré Litvě“, o malém lidském společenství, které si pravý smysl své identity plně uvědomí a začne ji hájit až po zkušenosti s mocenskou manipulací. Československou premiéru uvedlo Státní divadlo v Brně 27. a 28. 4. 1979 v režii Pavla Hradila.

Tvorbě Edvarda Radzinského (nar. 1936) se u nás v době normalizace nejvíce věnovala dramaturgie Divadla Ypsilon: 19. 10. 1977 uvedla v čs. premiéře *Rozhovory se Sókratem* v překladu Jany Klusákové a v režii Jana Grossmana, nakonec u nás hra dosáhla 3 premiér (3. 12. 1981 Městská divadla pražská v divadle Rokoka, režie Ladislav Vymětal, a 29. 3. 1982 Večerní Brno, režie Leonard Walletzky); 19. 3. 1984 uvedlo Divadlo Ypsilon v čs. premiéře *Divadlo za časů Neróna a Seneky* v překladu Jany Klusákové a v režii Jana Schmida, v překladu Aleny Morávkové a v režii Rudolfa Felzmana mělo premiéru 19. 9. 1986 v mosteckém Divadle pracujících. Třetí text z autorova „volného historického triptychu“ – *Lunin* uvedlo v překladu Aleny Morávkové a režii Miroslava Krobota 14. 3. 1987 pražské Realistické divadlo. Uvedená data premiér Radzinského textů svědčí o tom, že nebyly „věnovány oslavám VŘSR“, a není těžké si představit proč: V *Rozhovorech se Sókratem* autor rozvíjí na základě Platónova svědectví dramatickou situaci mocenského zákulísi kolem Sókratova soudu a smrti; hrůznou groteskní tragikomedii o filozofu Senekovi v textu *Divadlo za časů Neróna a Seneky* završuje autor symbolicky Senekovým vstupem do Diogenova sudu, v němž se dá mocí opojeným diktátorem při jeho šílené exhibici upálit; na předem ztraceném zápasu vězněného děkabristy Lunina se žalárníky prezentuje Radzinskij rafinovaně pokrytectvím představitelů despotické moci, která se pokouší ničit svoji oběť předstíranými

„humánními“ metodami. K tématu likvidace člověka mocenskou manipulací se Radzinskij neustále vrací i po pádu SSSR ve svých historických knihách, které u nás obě vyšly v Mladé frontě: *Poslední car* (monografie o caru Nikolaji II. z r. 1994) a *Stalin* (1998).

Ani modelové hry na náměty z dějin moldavského dramatika Julia Edlise (nar. 1929) se v době normalizace na českých jevištích ve větší míře neprosadily: *Kdež jest, Ábele, bratr tvůj?* snad vzhledem ke svému komornímu charakteru a malému počtu osob. Hlavní postava Já (bývalý člen odboje) se po druhé světové válce při pobytu v sovětském lázeňském letovisku setkává se svým bývalým mučitелеm a kolaborantem nazvaným On. Na dramatické konfrontaci jejich postojů a osudů je nejobavější aktuální téma nevyléčitelného cynismu a arogance těch, kteří nikdy netrpí výčitkami svědomí za své vlastní zločiny. Hra byla u nás uvedena pouze dvakrát v roce 1971: 24. 5. v Městských divadlech pražských v režii Ladislava Vymětala a 18. 9. v libereckém Státním divadle F. X. Šaldy v režii Miloše Horanského.

Téma vyrovnání se s minulostí řeší Edlis také ve své *Mši za Pannu*, inspirované románem Anatola France: Jana byla před upálením tajně zachráněna, vdala se, měla dítě a místo ní byla upálena neznámá dívka – a skutečná Jana se po letech šťastného a úspěšného života vrací do Orleansu, kde však v pomníku postaveném na její počest nenachází sebe, ale „tu druhou“, která na sebe místo ní dokázala vzít oběť nejobleštěnější. *Mše za Pannu* měla v překladu Vítězslava Bartoše svoji světovou – a u nás dosud jedinou – premiéru v karlovarském Divadle Vítězslava Nezvala 16. 12. 1975. Kdo si však po seznámení s těmito dvěma texty přečte Edlisův *Červen, počátek léta*, bude zklamaný: jedná se o typický případ socialistické „zábavné hry“, o níž ještě bude řeč v další části této studie.

### 3. Mezi bulvárem a problémovou hrou

Pokud jde o „sovětský socialistický bulvár“, představovaly ho jak melodramatické texty (Arbuzov, Bajdžijev, Sokolovová, Galin), tak „dobře napsaná“ zápletková komedie (Braginskij – Rjazanov, Edlis). V obou případech šlo o sféru státem tolerované veřejné zábavy, kde bylo žádoucí vycházet vstřícně vkusu diváků, aniž by se přitom porušovala jistá ideologická (politická) pravidla. Postavy francouzského bulváru – „příslušníci buržoazie a šlechty“ – nahradili v sovětských „dobře udělaných hrách“ např. lékaři, vysokoškolští

pedagogové, novináři, právníci, učitelky, herečky, baletky a vůbec umělci a umělkyně, z řemeslníků především lépe placení šikovni opraváři televizorů, instalatéri, elektro- a automechanici, z vrstev o něco výše postavených vedoucích závodů, obchodů či „provozoven“, případně vedoucích nebo aspoň členové vzorných pracovních brigád. Častými terči silně zjednodušeného „kritického pohledu“ bývají stárnoucí rodiče, kteří nemají patřičné pochopení pro mladé a nové: malicherně despotičtí otcové a „maloměšťácké“, často ze strany otců utlačované matky, případně matky nevhodně, byť z dobré vůle zasahující do života svých dětí, jimž hodlají zabezpečit život výhodným sňatkem; dále vedoucí provozoven zabývající se drobnými podvody s nedostatkovým zbožím, ale dokonce i protivní nadřízení, kteří se však nakonec nutně projeví jako „v jádru dobří“. Vděčným zdrojem tematiky sentimentálně dojemné byla oblast tzv. mezilidských vztahů zejména kolem osamělých starých lidí – penzistů apod., často ve spojení s „burcujícím pohledem“ na cynismus mládež, které si údajně neumí vážit toho, o čem se rodičům ani nesnilo. Příležitosti k zápletkovému dobrodružství se smírným řešením – úniku z „všedního dne“ – jsou silvestrovské oslavy, služební či svaatební cesty, provozní porady nebo schůze.

Scribovo pověstné krédo „pobavit vás nedokáže pravda, ale iluze“ se v poměrech komunistické totality osvědčovalo především v prezentaci vylepšené reality: politický režim tyto hry neurázely, při uvedení za hranicemi SSSR podporovaly iluzi o fungujícím společenském systému – a domácím divákům poskytovaly alespoň jakési šidítko pro přežívání trudné sovětské každodennosti, už jenom svým typickým nedostatkem základních životních potřeb nesrovnatelně obtížnější než realita Západu. Od nadhledu někdy až cynického, ke kterému západoevropský bulvár mezitím dospěl, se jeho sovětská socialistická obdoba odlišuje důrazem na sentiment a moralizování, jímž si tyto hry na všech stranách vykupovaly své společenské alibi. (Také tento trend měl své dobové paralely v tehdejší české a slovenské současné produkci, např. Třebická, Zahradník, Solovič etd.)

Z tvorby Alexeje Arbuzova (1908–1986) se mezi nejfrekventovanější tituly doby české normalizace dostaly jeho pozdní „dobře napsané hry ze života“, které ve výběru námětu respektovaly realitu, aniž by narazily; vyznačovaly se dovedným vedením zápletky při rozvíjení osobního psychologického námětu – ale i dosti silnou dávkou typicky ruského „lyrického“ sentimentu.

*Ten milý starý dům* (6 premiér) pojednává o tom, jak se do rodiny profesora vrátí jeho manželka zpě-

vačka, která odtamtud před časem odešla za milencem, aby zjistila, že jí její dospělé děti ani manžel vlastně nepotřebují – a opět odešla.

*Staromódní komedie* (6 premiér), uvedená v roce 1978 jako jedna z mála sovětských her na Broadwayi, se zabývá osobními problémy dvou starších lidí, kteří se v tomto věku do sebe zamilovali, včetně reakce jejich nejbližšího okolí.

„Klasický“ milostný trojúhelník – lásku dvou přátel k jedné ženě – který přetrval z druhé světové války až do současnosti, řeší starší Arbusovova hra *Můj ubohý Marat*, v době normalizace premiérována 3x.

Arbusovova proslulá hra z 60. let *Irkutská historie* (5 premiér) – příběh lásky mladých budovatelů gigantické přehrady na Sibiři, kteří byli schopni za zdar díla obětovat i svůj život – se od schematických děl s budovatelskou tematikou lišila jen jistou dávkou citové přesvědčivosti.

*Duel* kirgizského autora Mara Bajdzijeva (nar. 1935) byl u nás nastudován celkem 7x. Jeho čs. premiéra byla uvedena na scéně školního studia pražské divadelní fakulty DISK 28. 9. 1972. Dívka Nazi se na dovolené se svým snoubencem Iskanderem na břehu malebného jezera Isyk-kul s majestátním pohořím Ťan-šanu na obzoru zamiluje do neznámého mladíka Azize.

Ázerbájdžánský autor Rustam Ibrahimbekov (nar. 1949) ve hře *Jako lev* (uvedeno v roce 1975 v Městských divadlech pražských a v ostravském Státním divadle) předvádí milostný trojúhelník vědce, boxera a akrobatky, který vrcholí infarktem vědce v souboji s boxerem; v textu *Dům na písku* (světová premiéra v Divadle Ypsilon 1975, další uvedení v ostravském Divadle Petra Bezruče 1976 a pražském Divadle S. K. Neumanna 1982) zase stará nemocná matka tahá kameny na stavbu vysněné chaty pro svou rodinu, aby jí nakonec přece jen sjednotila k akci kolektivního svržení překážející skály. (Paralely s texty Jana Jílka včetně *Já chci žít znovu* nebo *Můj hrad se zde přímo nabízí*.) Realistickým pohledem se naopak pozitivně odlišuje Ibrahimbekovova *Žena za zelenými dveřmi* (čs. premiéra ve Studiu Ypsilon 1974, dále v Divadle Vítězslava Nezvala Karlovy Vary 1978 a Divadle pracujících Gottwaldov 1979), kde se prolínají rozporuplné osudy obyvatel domu, kteří se tváří, že se jich netýká týrání ženy v jejich sousedství, protože přece jde o „soukromou záležitost“.

Z tvorby Alexandra Galina (nar. 1947), na konci 80. let zřejmě nejpobornějšího sovětského dramatika, se 2 premiér na českých jevištích dočkala jeho slavná hra *Retro*, uvedená 14. 11. 1981 pražským Di-

vadlem na Vinohradech a 3. 11. 1984 Polskou scénou divadla v Českém Těšíně. Tento autor nebyl českými nadřízenými orgány vítáný, což mohlo na jeho textech přitahovat. Pokud by však dnešní čtenář očekával např. od textu *Retro* nějakou hlubší výpověď o tehdejší realitě, bude zklamán: najde poněkud sentimentální až banální příběh staršího opuštěného vdovce, který žije ve městě u své dcery a touží po návratu na venkov; zeť sežene na inzerát tři starší dámy jako tchánovy možné životní partnerky; mezi čtyřlístkem dojde posléze ke vzájemným dojemně altruistickým sympatiím, završeným neméně dojemným návratem starého pána z města na venkov. (Pro srovnání s českými poměry lze přecíst např. podobně sentimentálně nostalgicky laděné *Ostrov zdnalivé* Alexe Koenigsmarka.)

V Galinově textu *Hvězdy na ranním nebi*, uvedeném 10. 10. 1989 v Divadle Na zábradlí, se prostitutky, úředně vyhoštěné z Moskvy po dobu konání olympijských her, nakonec projeví jako „v jádře dobré“, když pomáhají své kolegyni zraněné pádem z auta při pokusu o útek; obdobně „drsný“ policajt při této pomoci dokonce riskuje postih za absenci ve službě s úkolem ostrahy přenosu olympijského ohně.

*Letní toulky* Afanasije Salynského (nar. 1920) jsou vyřešeny obdobně: nemanželský syn Boris Kulikov, který přišel do přístavního městečka na řece pátrat po svém otci, nakonec zachrání život svému nevlastnímu bratrovi udavači, kterého předtím ve rvačce shodil do rokle, a rovněž se smírně vyřeší Borisův spor o přiznání otce autorství projektu místního mostu.

Z textů Ally Sokolovové (nar. 1943), v Sovětském svazu na krátký čas koncem 70. let populární, se nabízí *Eldorado* jako názorný příklad nepřilíhš originálního použití typických prostředků „socialistického bulváru“: rodinná oslava Silvestra, kdy se řeší odchod staršího otce – nepřilíhš dobrého básníka – od rodiny za ženou mladší než je „měšťácky omezená“, o všechny příliš pečující matka rodiny, která ho však nakonec dokáže „rafinovaně“ přivést zpět k rodinnému krbu.

Lépe napsaná a v pohledu na realitu upřímnější je komedie *Valentin a Valentina* (1971) Michaila Raščina (nar. 1933), která u nás dosáhla 10 premiér po úspěšném prvním uvedení 19. 5. 1973 v pražském Divadle na Vinohradech s Danielou Kolářovou a Jaromírem Hanzlíkem v titulních rolích. Mladý pár musí svoji lásku bránit proti autoritářství, vypočítavosti a předsudkům ze strany dospělých. Konvenční, zjednodušené schéma je skryto v dělení na „mládí“, které z této příčiny prostě nemůže být jiné než „kladné“

(upřímné, čisté, nezkažené), a ty „staré“, mezi kterými musí ze stejného důvodu převládat autoritářství a maloměstáctví; nejvíce je to znát na postavě Valentiny „maloměstácké“ matky. Všechny postavy jsou našťástí vybaveny přesvědčivou individuální psychologickou motivací. Vzhledem k přitažlivosti námětu a pro diváky přístupnému, zábavnému zpracování měla tato hra jako jeden z mála současných sovětských titulů u širšího českého publika živý ohlas. Roščinova další komedie *Manželé hledají pokoj*, která stylem i zápletkou *Valentina a Valentinu* silně připomíná, byla u nás premiérována 3x.

Z Roščinovy ostatní tvorby je třeba zde alespoň připomenout jeho smutnou symbolickou hru ve stylu Maeterlinckových pohádek a Andersenova *Děvčátka se sirkami*, uvedenou u nás jen ostravským Divadlem Petra Bezruče (22. 10. 1976), *Kde bydlíš, holčičko?* Chlapec Gena a děvčátko Káta (kolem 12 let) bloudí mrazivým městem a hledají útočiště. Genu odevšad vyhánějí, protože nesnášejí jeho hru na housle, a Káta, která mívá potíže s tím, že si ráda „vymýšlí“, se mu snaží pomoci. Než všechno nakonec dobře dopadne zásluhou jejich hodné učitelky, odehraje se – s využitím metaforických pohádkových symbolů „oživlých věcí“ a „mluvících zvířat“ – kus syrové a často surové a kruté reality včetně situace, kdy děti vyžene typická aparátnická soudružka z jakéhosi agitačního střediska. (Na tuto scénu z představení Pavla Palouše s Jiřím Čapkou a Michaelou Černou v hlavních rolích si dodnes dobře vzpomínám; bylo štěstí, že premiéru nenavštívili ostravští funkcionáři...)

V případě ostravské premiéry Roščinova *Ešalonu* (30. 10. 1977) jako její iniciátor poctivě doznávám, že mou hlavní dramaturgickou motivací bylo tenkrát početné ženské obsazení, které činohře ostravského Státního divadla umožnilo bez provozní úhony obsadit současně Rostandova *Cyranu z Bergeraku*. Na druhé straně je podle mne třeba ocenit, že Roščin v této hře o cestě transportu žen a dětí z frontové linie druhé světové války do týlu realitu nikterak neidealizuje ani neokleštuje: vzpomínám si např. na situaci, kdy je osazenstvo vlaku nuceno odmítnout zoufalou, na smrt vyhladovělou Ukrajinku, protože se jim tam už nevejde... *Ešalon* byl uveden už jenom v pražském Divadle E. F. Buriana téhož roku.

Monotónní rozvláčností trpí text Borise Vasiljeva (nar. 1923) *Nestřílejte bílé labutě!*, který se díky atraktivnímu tématu ekologie a ochrany přírody před škůdci všeho druhu – pytláky i byrokraty – dočkal 4 premiér.

V textech Ignatije Dvoreckého (nar. 1919) *Člověk odjinud* (uvedeno 3x: v Českých Budějovicích,

ND a MDP), *Veranda v lese* (2x: v ND a SD Ostrava) a *Soudkyně* (MDP) najdeme vady a nedostatky, typické pro budovatelské hry, na které autor zjevně navázal: popisný, neobratně vedený dialog, dlouhé nezábavné moralizující monology, psychologii postav zjednodušenou za účelem „kladné“ či „záporné“ charakterizace a schematicky problémovou zápletku s falešně optimistickým závěrem.

Z autorů „dobře napsaných“ sovětských zápletkových komedií, které zejména oblastním divadlům pomáhaly uspokojovat potřebu po pranýřovaném bulváru, se v českých normalizačních poměrech nejlépe dařilo dvojici Emil Braginskij (nar. 1921) – Eldar Rjazanov (nar. 1927):

V komedii *Rozhodně správná koupel* (*Jednou na Silvestra*), premiérované celkem 8x, je sympatický svobodný mládenec MUDr. Evžen Lukašin na Silvestra svými alkoholem opojenými kamarády omylem letecky odeslán z Moskvy do Leningradu, kde na přesně stejné adrese jako má jeho moskevský byt potká „tu pravou“, neméně sympatickou učitelku Nađu... Happy-end zmiňovat netřeba; snad jen konstatovat, že situace komických nedorozumění a zvrátů jsou gradovány a pointovány s femeslnou dovedností a vtípem.

Oč se jedná v další komedii Braginského a Rjazanova *Spolupracovníci* (nebo také *Kolegové*, příp. *Sůva*), uvedené u nás celkem 5x, by nejlépe vystihl název „Zkrocení zlé ředitelky“ – protivně staré panny, která je přese všechno „perspektivní“: po nečekaných a místy vtípných zvratech docílí její proměny – jak jinak – její neoblíbený, nesmělý a neobratný podřízený, samozřejmě že s výsledkem „překvapivé“ svatby.

Společným nedostatkem komedií Braginského a Rjazanova *Příbuzní* (4 premiéry), *Pokrytci* (2 premiéry) a *Garáže* (1 premiéra) je náhražka poctivého řešení dramatické situace „komickými“ zvraty, které posléze přinášejí „překvapivá“ falešná rozuzlení nastoleného problému podle přání autorů. Proto bylo sebevětší úsilí inscenátorů předem odsouzeno k neúspěchu, jak o tom vypovídá v případě *Garáží* svědectví Věry Ptáčkové (ve sb. *Jan Grossman – Insceance*, Praha 1977).

V Edlisově hře *Červen, počátek léta* (*Pěšky do Eldoráda*), u nás uvedené celkem 6x, se komediální zvraty střídají s dojemně melodramatickými momenty. Jedná se o problém rozvodu Věry, sympatické vedoucí vzorné pracovní brigády (která ještě k tomu stihá pečovat o své věčně nespokojené rodiče, dceru a večer studovat na vysoké škole), a Jury, jejího neméně sympatického, vůči ní však komplexy trpícího manžela slabší povahy, který si našel jinou. Věra

se v průběhu hry emancipuje z vlivu svých vzorově „maloměstských“ rodičů – despotického otce a jím ušlápnuté matky – a svému muži v okamžiku návratu k ní velkodušně doporučí, aby svoji milenkou neopouštěl – aby nedopadla stejně. Divák ovšem vytuší, že si tím autor ponechal zadní vrátka ke šťastnému konci Věřina paralelně se rozvíjejícího románu se sympatickým opravářem televizorů Mítou, který podle svého vlastního vyjádření si toto řemeslo vybral „z lásky k lidem“. Věra s Mítou se nakonec setkávají na nádraží a nechávají symbolicky ujet všechny vlaky...

#### 4. Mezi Čechovem a publicistikou

Snaha o dramatické zobrazení skutečných problémů sovětské reality včetně stále aktuálního tématu společenské frustrace a konformity a o navázání na tradici psychologického realismu je společná skupině nejfrekventovanějších textů současných sovětských autorů v českých divadlech normalizační doby. Je třeba připomenout, že pozitivnímu přijetí u českých diváků, nebo i prostému pochopení, často překážel inscenační výklad, který se – vzhledem k ideologickému tlaku – často spíše vyhýbal razantnější prezentaci ožehavých či dokonce dramatických okolností a nahrazoval ji obecně psychologizujícím charakterizováním a figurkařením. (To byl ostatně rozšířený neduh, kterým v době normalizace trpěla česká režie i herectví.) Dramaturgická odvaha tak často vyznívala do prázdna.

Alexander Vampilov (1937–1972) vzbuzoval u zasvěcenějších českých divadelníků sympatie nejen svou tvorbou, ale i osudem: o jeho náhlé smrti na jezeře Bajkal dva dny před pětatřicátými narozeninami se v divadelních kruzích spekulovalo, že možná nebyla náhodná. To, že se Vampilov – navzdory překážkám se strany českého ministerstva kultury – nakonec prosadil jako autor s nejvyšším počtem premiérováných titulů v kategorii současné sovětské tvorby v tomto období, a že se tak vyrovnal nejčastěji uváděným autorům ruské klasiky – Čechovovi a Gorkému – patří k nenápadným, ale podstatným zásluhám české „pravidelné“ dramaturgie této doby.

Blíží průzkum dat a míst výskytu Vampilovových textů přinesl zjištění, že nejčastěji se objevily v divadle od Prahy nejvzdálenějším, figurujícím obvykle v obecném povědomí až kdesi na okraji Čech a na začátku Polska – a také díky svému místu na samém konci seznamu českých divadel – v Českém Těšíně: *Červnové loučení* mělo premiéru v roce 1976 na Pol-

ské scéně a o čtyři roky později na České scéně; kromě *Lovu na kachny* byl v Těšíně uveden i *Starší syn* a *Loni v létě*. Dvě české premiéry přineslo rovněž Praze vzdálené ostravské Státní divadlo – *Loňského léta v Čulimsku* a *Provinciální anekdoty*, čs. premiéru *Červnového loučení* ostravské Divadlo Petra Bezruče; *Starší syn* a *Červnové loučení* byly uvedeny také v Olomouci. Podle mého názoru se severní Morava zdála být tehdejší „odpovědným činitelům“ vhodným prostorem, kde bylo možné povolit uvedení Vampilovových textů bez rizika většího „ústředního“ ohlasu, a tak je nenápadně odklidit.

*Lov na kachny* (napsaný stejně jako *Starší syn* už 1967, ale dlouho v Sovětském svazu nehraný) dosáhl u nás nakonec 9 nastudování, i když byl po čs. premiéře 6. 2. 1974 v Městských divadlech pražských brzy stažený z repertoáru. Dramatická konfrontace současného sovětského „zbytečného člověka“ s jeho rozporuplným okolím, frustrovaným stejnou měrou jako on sám, aktualizuje modelový problém ruské společnosti. Ne náhodou připomene hlavní „hrdina sovětské doby“ ing. Zilov postavy Čechovovy – ale i jejich předchůdce: Puškinova Oněgina a Lermontovova Pečorina. Proto není divu, že se další premiéra *Lovu na kachny* na českých jevištích objevila až za osm let: 8. 5. 1982 ji uvedlo pardubické Východočeské divadlo a 17. 11. téhož roku pražské Divadlo E. F. Buriana. Počet premiér *Lovu na kachny* u nás kulminoval v době politického posunu v SSSR: 11. 2. 1984 v plzeňském Divadle J. K. Tyla a v závěru roku 1985 se objevil hned 3x: 12. 10. v libereckém Divadle F. X. Šaldy, 10. 11. v Opavě a 14. 11. ve školním divadle DISK. Na podzim roku 1987 byl uveden ještě v pražském Divadle na Vinohradech a na Polské scéně Těšínského divadla.

9 premiér dosáhl další Vampilovův text *Starší syn*, který uvedlo česky poprvé 28. 5. 1973 pražské Divadlo E. F. Buriana v překladu Josefa Pally. Většina inscenací je datována rokem 1974, kdy byl uveden v Hradci Králové, Olomouci, Mostě a v ostravském Divadle Petra Bezruče. Tato hra se z kontextu dalších Vampilovových her vymyká svým dojemně optimistickým laděním včetně šťastného konce: student Busygin, šprýmař, který se v opilosti náhodou dostal na předměstí v okamžiku, kdy mu ujela poslední tramvaj, se z okamžitého nápadu začne vydávat za staršího syna jednoho z místních obyvatel, opuštěného muzikanta Sarafanova, od něhož utíkají jeho vlastní děti. V průběhu nedorozumění si Busygin nejen uvědomí možné následky svého žertu, ale zcela paradoxně dojde mezi ním a Sarafanovem ke skutečnému citovému sblížení. Postava „nešikovného hrdiny“

Sarafanova dojímalá diváky svým sympatickým po-  
divinstvím podobně jako např. Jílkův (ovšem starší)  
*Silvestr*, který se v době normalizace svými celkem  
16 premiérami zařadil hned za nejfrekventovanější-  
ho *Rumcajse*.

*Loni v létě* (také pod doslovně přeloženým ná-  
zvem *Loňského léta v Čulimsku*) dosáhlo celkem  
8 premiér. Po čs. premiéře v ostravském Státním di-  
vadle 16. 11. 1974 se za dva roky objevilo v pražském  
DEFB 8. 12. 1976 a na Kladně 22. 10. 1976, v roce  
1979 v Českých Budějovicích a v Jihlavě, 1983 v Čes-  
kém Těšíně, v roce 1985 30. 5. v Národním divadle  
a 20. 10. v Olomouci.

Tento text byl Vampilovým posledním – dokon-  
čil jej v roce 1972 před svou náhlou smrtí. Způsobem  
vedení děje opět upomíná na Čechova a zápletkou  
na Puškina (Oněgin a Tatána): „hrdina sovětské do-  
by“ soudní vyšetřovatel Šamanov tráví bez cíle svůj  
čas v sibiřském „Zapadákově na konci světa“, kde se  
do něho zamiluje mladá dívka Valentina, která – na  
rozdíl od Šamanova – ještě neztratila víru ve smysl  
života. Šamanovo trauma bezmoci a zbytečnosti  
je motivováno jeho aktuální osobní situací: nechce-  
li se „dostat do problémů“, měl by uzavřít osobo-  
vujícím rozsudkem soudní proces se synem vlivných  
rodičů, který prokazatelně zavinil smrt člověka, když  
v opilosti řídil auto. Šamanov nejprve odmítne lásku  
Valentiny – aby si ji pak přiznal v situaci, kdy ona je  
po cestě z tancovačky znásilněna svým kamarádem  
a souhlasí vdát se za nudného staršího pána, které-  
ho jí vnutil její despotický otec. Původně prý hra mě-  
la skončit Šamanovou sebevraždou; Vampilov po  
připomínkách nakonec vyřešil závěr hry Šamanovo-  
vým „optimistickým“ telefonickým oznámením sou-  
du, že od řešení svého případu neodstupuje.

Ostravskému režisérovi Radimu Kovalovi poděko-  
val po premiéře na schůzi vedení činohry šéf Karel  
Vochoč za to, že „závěr hry užehllil, aby s tím neby-  
ly problémy“. „Užehlená“ byla ovšem celá inscena-  
ce: kromě úhledně neutrálního scénického prostře-  
dí bez stopy autenticity dopadl nejhůře režijní výklad  
postavy Valentiny, která měla povinně „zářit“ a být  
„krásná“, což např. situaci, kdy se země sbírala po-  
ražených plůtek z hospodské zahrádky poničené hos-  
ty, komplikovalo nechtěnou komikou. Oficiálně mě-  
li severomoravští krajští činitelé výhrady pouze k vý-  
konu Jana Vlasáka v roli Šamanova, jemuž vytýkali,  
že v závěru hry prý „pro svůj civilismus nepůsobil  
dostatečně optimisticky“ (ve skutečnosti to byla na-  
opak přednost).

Druhá česká premiéra Vampilova v Kovalově režii  
v ostravském Státním divadle dopadla přesvědčivě

i autenticky: dvě jednoaktovky (*Dvacet minut s andě-  
lem* z r. 1962 a *Případ s metérem* z r. 1970 uváděné  
i v Rusku pod společným názvem *Provinční anekdoty*),  
vedlo v překladu Josefa Pally 25. 3. 1978 ostrav-  
ské Státní divadlo na své Komorní scéně v Loutko-  
vém divadle, tedy v malém jevištním prostoru, který  
přímo nutil k úspornosti a vnitřní pravdivosti.

*Dvacet minut s andělem* uvedlo Divadlo na pro-  
vázku už 28. 5. 1983 v překladu dramaturga Petra  
Oslzlého, který je spolu s režisérem Ivem Krobotem  
také autorem překladu obou *Provinčních anekdot*  
v inscenaci pražského Činoherního klubu premiéro-  
vané 23. 1. 1987.

Celkem dosáhly *Provinční anekdoty* na českých  
divadlech 7 premiér, stejně jako *Červnové louče-  
ní*. Tento text napsaný 1965 (který prý sám Vampi-  
lov neměl moc rád) se od běžných „her ze student-  
ského prostředí“ odlišuje výstižnou volbou „záběrů  
z reality“, které vypovídají o hlubších společenských  
souvislostech zdánlivě pouze osobních problémů  
postav. Rektor univerzity Repnikov se pokusí udě-  
lat z nadaného odbojného studenta Kolesova, kte-  
rý svými postoji a názory vybočuje ze zavedených  
stereotypů, poslušný objekt svých manipulací. Poté,  
co se mu nepodařilo znemožnit Kolesovovi dokonče-  
ní studií, Repnikov naznačí možnost sňatku se svou  
dcerou Táňou. Kolesov v závěru hry trhá čerstvý di-  
plom a odchází s Táňou „do světa“.

V *Provinčních anekdotách* Vampilov navázal  
na ruskou satirickou tradici (Gogol, Suchovo-Koby-  
lin, Bulgakov) modelem tragikomické situace, která  
skrze paradox odhaluje zastíraný pravý stav reality:  
v *Případu s metérem* se jedná o odhalení arogantní  
strategie recepčního hotelu, vyděšeného nesrozumí-  
telným údajem „metér“, uvedeným v rubrice zaměst-  
nání hosta, k němuž byl předtím drzý; ve *Dvaceti mi-  
nutách s andělem* dobrý skutek neznámého dárcce  
peněz vyprovokuje až k agresivitě dva muže na slu-  
žební cestě, kteří předtím z hotelového balkónu pro-  
sili místní obyvatele o „výpomoc“.

K nejlepším textům tohoto typu patří také „di-  
vadelní příběh v satirickém žánru“ Vasilije Šukšina  
(1929–1974) *Energičtí lidé*, který byl u nás v době  
normalizace nastudován celkem 5x. Příběh partičky  
kamarádů z mokré čtvrti, kteří si z korupce udělali  
živnost a podaří se jim zabránit udání od manželky  
jednoho z nich, je pointován jejich dopadením mili-  
cionáři pátrajícími po ukradených pneumatikách.  
Z narážek v textu je patrné, že se nejedná o pouhé  
„bývalé kapitalisty – příslušníky třídy zákonitě odsou-  
zené k zániku“, ale že tito parazitující podvodníci na-  
opak patří k současné velmi vlivné vrstvě sovětské

společnosti. Stejně jako smrt Vampilovova, i Šukšinnův předčasný odchod ze světa vzbuzoval podezření, že se jednalo o politicky motivované odstranění nepohodlného autora.

S Vampilovovým pohledem na realitu souzní drama *Katedra* ukrajinské autorky Valerie Vrublevské (nar. 1938), uvedená 4x, ve které je výstižně zachycený problém korupce na vysokoškolském pracovišti, ovládaném odborně neschopným intrikánským vedoucím; jeho podřízení se sice proti němu vzbouří, konečným výsledkem je ale jeho přestup na jinou vysokou školu ve stejné funkci.

Gorinova „veselohra o dvou dějstvích“ *Fenoméni* dosáhla u nás v době normalizace pouhé jediné premiéry zřejmě nejen proto, že by prostě zůstávala ve stínu populárních Gorinových textů s ne-ruskou tematikou. Hlavní hrdina Michail Prochorov dokáže hýbat a přendávat předměty myšlenkami, ale při vědeckém pokusu nakonec neobstojí pro únavu, způsobenou tím, že své schopnosti využil ke spravedlivému potrestání svého chamtivého bratra Antona. V testu naopak – díky manipulaci s výsledky – obstojí Prochorovovi spolubydlicí z hotelu. Téma pravdy a lži v době normalizace „nebylo vhodné“ u nás rozvíjet... Ze stejného důvodu úprava Gorinova *Posledního koncertu* (příběhu konferenciéra, který za druhé světové války zahynul při představení navštíveném německými okupačními důstojníky), předložená agentuře DILIA pro jedinou inscenaci v Uherském Hradišti, drasticky „očistila“ text od většiny vtipných glos a komentářů.

Až krutou naléhavostí, připomínající vnitřní konflikty postav Dostojevského, se vyznačuje hra o citové frustraci dospívající dívky *Nina* (*Jako bychom se ani neznali*) Andreje Kutěrnického (nar. 1949), která se v době normalizace dočkala celkem 9 premiér. Zásluha o dramaturgický objev patřila v tomto případě brněnské JAMU, která *Ninu* uvedla 9. 12. 1977 v čs. premiéře. Hra uspěla především v divadlech, která usilovala o nekonvenční dramaturgii blízkou mladým lidem – v královéhradeckém Divadle Vítězného února a v ostravském Divadle Petra Bezruče.

Obdobně tomu bylo s textem litevského dramatika Sauliuse Šaltenise (nar. 1945) *Utíkej, smrtko, utíkej*, uvedeném v překladu Jiřího Matějčka v českých divadlech celkem 4x. Tragikomické střety samostatného dospívajícího mladíka Andriuse Šatase s jeho okolím jsou místy stylizovány do vtipných metaforických vizí.

Kulturní tradice vybraných národů žijících na území SSSR byly v rámci oficiální politiky často prezentovány jako důkaz o státní podpoře jejich svébytnosti.

V 80. letech 20. století však čím dál méně šlo o pouhou formální prezentaci malebného místního „folkloru“: zobrazování etnických kořenů, zakotvených v etickém řádu místního náboženství, se stávalo zámkou ke kritice sovětského režimu, devastujícího lidi i přírodu. Názory patriarchální morálky, starší než sovětský systém, se často překvapivě pojily např. s moderními ekologickými požadavky. I v tomto případě lze najít českou paralelu v „návratech na venkov“ a v jeho idylizaci.

Stylizace příběhu ve hře *Svátost nejsvětější* (8 premiér) moldavského dramatika Iona Druceho (nar. 1928) je místy spíše epická než dramatická; vcítění do lidských problémů a návrat k etnickým kořenům prostřednictvím metaforických obrazů inspirovaných lidovou tradicí však pro českého diváka měly jistou přitažlivost. Charakter a životní dráha revolucionáře Kelina v konfrontaci s jeho bývalým spolužákem byly v této hře prezentovány jednoznačně a rozporuplně.

Jenom 2 premiér dosáhla Druceho hra *Ptáci naší mladosti*, uvedená v roce 1975 pražským Divadlem S. K. Neumanna a brněnským Státním divadlem. Příběh o smíření staré tety Rucy s umírajícím předsedou kolchozu Pavlem (jemuž Ruca odpustí to, že ji kdysi v mládí zmlátil řetězem, takže nemohla mít děti), nebyl zřejmě vzhledem k introvertně lyrickému ladění dost atraktivní. Dvakrát byla premiérována i další Druceho hra *Ve jménu země a slunce*.

Celkem 6 premiér dramaturgizací románu *Den delší než století* kirgizského spisovatele Čingize Ajtmatova (nar. 1928), je dokladem o politickém uvolňování společenské atmosféry ve druhé polovině 80. let: po zmíněné Kaločově dramaturgizaci uvedené ve výroční den letu prvního člověka do vesmíru (12. 4. 1985) následovala v Divadle na Vinohradech 24. 11. 1986 dramaturgizace Vjačeslava Spesivceva, upravená Janem Vedralem s použitím citací z románové předlohy a uvedená následujícího roku i na Kladně a v Olomouci; po ní přišly ještě dvě premiéry dramaturgizace východoněmeckého autora Ulricha Plenzdorfa v plzeňském Divadle J. K. Tyla a v Gottwaldově. Uvedení Ajtmatova na česká jeviště bylo v té době už dlouho zaštitěno jeho vysokou politickou prestiží jakožto režimního autora perestrojky, zatímco *Výstup na Fudžijamu*, novela o konfrontaci kariérismu a poctivosti mezi bývalými spolužáky v dramaturgizaci Kaltaje Muchamedžanova, uvedená v čs. premiéře 17. 5. 1974 Realistickým divadlem Zdeňka Nejedlého, byla po několika reprízách stažena z repertoáru.

*Premie* Alexandra Gelmana (nar. 1940) byla na českých jevištích uvedena celkem 6x. Tato publicis-

tická hra pojednává o skutečné události v jednom ze sovětských závodů, kde pracující kolektivně odmítli prémii a požadovali změnu neefektivního systému hospodaření, která by místo jednorázového „přilepšení“ přinesla trvalý efekt; jejich protest proti byrokratickým manipulacím se stal předmětem vyšetřování. Gelmanův text nabízel provokativní skutečný příběh o neschopnosti, manipulačních praktikách, intrikách a hrozbách „vyšších míst“, proti nimž se ve hře solidárně semkli obyčejní lidé. Pod názvem *Normální odvaha?* uvedlo *Prémii* v čs. premiéře 30. 10. 1976 Divadlo na Vinohradech. Širší pozitivní veřejný ohlas však vyvolalo její nastudování v královéhradeckém Divadle Vítězného února 5. 2. 1977, uvedené také ve výrobní hale Tesly, a Kačerova režie 25. 1. 1978 v Opavě za osobní účasti autora. Gelmanova neformální beseda v klubu ostravského Státního divadla s členy souboru činohry, pořádaná při příležitosti hostování opavské inscenace v Ostravě, byla za neúčasti vedoucích pracovníků včetně ředitele divadla Zdeňka Starého, předsedy závodní organizace KSČ Mojžíra Weimanna a dalších – ve shodném pohledu na realitu obou „spřátelených“ zemí – nezvykle otevřená. Stejně dopadla Gelmanova beseda s diváky v Hradci Králové.

Další Gelmanova publicistická hra *My, nížeopodpsaní*, prezentující stejným způsobem „choulostivé téma“ kolaudace novostavby (čs. premiéra 26. 10. 1979, Divadlo na Vinohradech), byla v období normalizace na českých jevištích uvedena celkem 4x.

Gelmanově tvorbě se systematicky věnovala dramaturgie Divadla na provázku: jeho aktovku *Replika* uvedlo v rámci cyklu osmi „inscenačních náčrtů“ textů současných sovětských autorů v roce 1985 a spolu s dalšími dvěma (*Na pranýři* a *O divadle*) ve večeru *Třikrát Gelman* 5. 11. 1987.

Závěr normalizace přinesl mj. dvě československé premiéry textů Vladimíra Gubareva. Povoláním novinář, v té době redaktor moskevské Pravdy, se po jaderné havárii v Černobylu vydal přímo na místo napsat reportáž. Místo ní napsal hru *Sarkofág*, která byla posléze po několika premiérách v SSSR uvedena v 50 zemích světa. U nás ji nastudovalo v překladu Zuzany Jindrové brněnské Divadlo bratří Mrštíků 24. 10. 1987. Věnování inscenace 70. výročí VŘSR mělo tentokrát krutou symboliku – ve hře je pravdivě prezentována neschopnost, omezenost a cynismus tehdejších „odpovědných činitelů“, kteří mají katastrofu i její nevinné oběti na svědomí: vedoucího provozu, který kvůli plnění plánu neusiloval o odstranění nebezpečných závad, ředitele, který v situaci havárie nechal elektrárnu napospas, odvezl svou rodinu do bezpečí a už se tam nevrátil, a fanatického generála, který prostě lhal, že se nic nestalo...

Gubarevův další text *Stalinova chata* v překladu Aleny Morávkové měl svoji čs. premiéru v mosteckém Divadle pracujících 28. 4. 1989 v režii hostujícího sovětského režiséra Jurije Galina. Tentokrát se jednalo o pravdivé zobrazení typických sovětských aparátčků, jimž se dostalo výsady strávit dovolenou v luxusní chatě po obávaném diktátorovi, který tam zanechal stopy nejen v zařízení domu, ale i v lidech.

Fakta o nejčastěji uvedených textech současné sovětské dramatiky svědčí o tom, že se česká divadla v době normalizace nakonec přece jen více řídila potřebami repertoáru a obecnstva než pokyny ministerstva kultury. Vedle „socialistického bulváru“, který si vynutila praxe jako náhražku za oficiálně zavrhané tzv. „konzumní hry“ západního repertoáru, se českým dramaturgům do značné míry dařilo prosazovat i texty skutečných uměleckých kvalit, byť ne vždy s odpovídajícím inscenačním výsledkem.



## Fenomén hry: Schmidův Mozart 1991

Inscenace *Mozart v Praze*, která měla premiéru ve Studiu Ypsilon v roce 1991, byla nejenom divácky úspěšná, ale do jisté míry syntetizovala a vyvrcholila určitou etapu stylotvorného úsilí Jana Schmida v jeho režijní práci. Šlo především o ztvárnění mizanscény jako mnohovrstevné metafory a integrovaného uměleckého obrazu.

Principem inscenace je vzájemné prolínání několika významových vrstev. Jde vlastně o tři herní pásma, která bychom mohli chápat rovněž jako tři zdánlivě samostatné hry: **hru o Mozarta, o Mozartovi a na Mozarta**.

**Hra o Mozarta** tvoří jakýsi rámec představení. Pohybují se v ní nadpřirozené bytosti, jejichž schopnosti leží mimo jakoukoliv lidskou zkušenost.

Dějové pásmo je uvedeno výstupem Královny noci a Sarastro, postav z Mozartovy (a Schikanederovy) opery *Kouzelná flétna*. Ty vedou mezi sebou odvěký spor. Otázka, o níž se oba už po léta přou, zní takto: Obdarujeme-li některého z lidí nadpřirozenými schopnostmi, přinese takový dar štěstí obdarovanému i jeho okolí?

Odpovědi se různí. Královna noci zastává názor, že ve výsledném efektu genialita lidstvo i jedince povznáší. Z vyššího hlediska je tedy prospěšná.

Sarastro je k takové přímé aplikaci nadpřirozených schopností do lidského světa spíše skeptický. Přinesou víc nesnází než užitku.

Aby přesvědčili jeden druhého o pravdivosti svého stanoviska, učiní malý pokus. Vyberou si náhodně jednoho lidského tvora – jakéhosi Mozarta z Vídně – a obdaří ho neobyčejným hudebním nadáním. Darují mu „kouzelnou flétnu“. Metaforicky řečeno: touto kouzelnou flétnou je od této chvíle právě on sám – Wolfgang Amadeus Mozart – „čarovný nástroj“ nadpřirozených sil.

Druhá rovina, **hra o Mozartovi**, pojednává o dvou životně důležitých Mozartových návštěvách Prahy. Obsahuje některé reálie ze skladatelova života. Objevují se tu historicky doložená fakta z pobytů na Bertramce i v Nosticově divadle, ale i z období, která těmto návštěvám Prahy předcházela nebo je následovala (např. fakta z Mozartova života ve Vídni). Tato rovina má do jisté míry encyklopedický charakter.

**Hra na Mozarta** je třetím dějovým pásmem. V této herní rovině je vytvořeno společenské klima Prahy, je tu pojmenováno a vypíchnuto mnoho nových vztahů a významových vrstev zrozených v tomto prostředí. Jimi a přes ně jsou rozehrávány jednotlivé situace, včetně smyšlených a jevištně domyšlených legend a mýtů, které provázejí snad každý Mozartův životopis. Tyto „rozehrávané“ mizanscény se inscenačně takřka neliší od událostí skutečných z předcházející roviny, jediný rozdíl je vlastně jen v nápadně větším nadhledu hereckého ztvárnění, ve větší míře nadsázky (kupříkladu

du hra s imaginárním psem v obou scénách na Bertramce). Do této roviny patří např. oba pobyty na Bertramce, zkoušky v Nosticově divadle, legenda o napsání přede hry k *Donu Giovannimu* v noci na Bertramce, lidové muzicírování, flámy s přáteli: ale i kluk, který si píská na ulici Mozartovu árii. Patří sem ovšem také hádky v rodině Dušků i manželská nedorozumění mezi Konstancí a samotným Mozartem, atd. Hravost a radost ze hry je tu prezentována jak v samotném příběhu (Mozart byl podle legendy fascinován vším, co mělo kulatý tvar, hraje tedy kulečník nebo dribluje s malými míčky), tak i tím, jak se tento motiv hravosti promítá do vztahů mezi herci v jejich ypsilonském společenství, kde si pohrávají sami se sebou, hrají si na herce či členy orchestru obsazené do této inscenace. Samozřejmě: motiv byl obsažen už ve výchozím textu, ale zároveň text ponechával prostor pro jeho konkrétní, bohatší scénickou realizaci. K výslednému tvaru se pak došlo vzájemnou souhrou a režijně řízenou improvizací.

Jednotlivé vrstvy inscenace se s přibývajícím časem představení důmyslně prostupují. Situace a jejich detaily jsou totiž významově řazeny tak, aby v určitém propojení v divákově mysli nabývaly postupně nové, posunuté kvality. Když se Mozartovi nedaří dokončit některé pasáže opery *Don Giovanni*, rozptyluje se driblováním s míčky. Konstance a Dušek ho chvíli pozorují. Po chvíli Konstance Duškovi Mozartovo počínání vysvětluje: „On si nehraje, on skládá. Má naskládáno na léta dopředu.“ Dušek, jinak vzhlížející ke skladateli s nesmírnou úctou, se tentokrát pokouší Mozartovo počínání zlehčit: „Milá Konstance, to nehraje on, to hraje Bůh.“ Konstance odpoví: „Hm. Ale já jsem si Boha představovala trochu jinak.“ V její replice je trpká osobní zkušenost rodinného života po boku geniálního člověka. Zaslechneme tu pocit

nenaplněnosti pozemských snů praktické, ambiciózní ženy.

Toto střetnutí „malých“ společenských ideálů s nadčasovou velikostí Mozartova díla je přítomno v celé inscenaci. Její kompozice je přímo prostoupena tímto latentním sporem, který občas nabude i povahy skutečných střetů. A není to vždy jen v negativním slova smyslu. Mozart se ukazuje tak dobrým skladatelem, že mu neublíží jakákoli, i ta sebeodvážnější, hudební interpretace. Dámy-herečky se kupříkladu rozhodnou, že si „vrznou“ Mozarta na housle, na kytaru a na basu, a ačkoli bychom to příliš nečekali, vznikne chytlavý hit. Podobný efekt mají i ty skladby, které se v představení jenom pískají. Střetávání nízkého a vysokého se prolamuje do každé scény a tento princip postupně (neustálým zahušťováním a propojováním herních pásem) směřuje k významovému jádru inscenace. Její vrcholná část pak souvisí s okolnostmi komponování přede hry k *Donu Giovannimu*. Až do této doby zněla z jeviště Mozartova hudba převážně jen v živém provedení herců Studia Ypsilon – tedy v lidovém, hravém či swingujícím podání. Pouze na úplném počátku představení zazní úryvek z reprodukované nahrávky legendární přede hry k *Donu Giovannimu*, jen krátce jako nenápadné echo. V inscenačním čase noční scény Na Bertramce však dochází v představení k výrazné významové změně. Mozart dokončuje narychlo přede hru, vedle něho spí Casanova. Do toho vstoupí Královna noci a pateticky zvolá: „Člověče, vzbud'te se! Mozart právě teď napsal svých legendárních 292 taktů.“ Během těchto slov se z reproduktoru v sále ozve naplno přede hra k *Donu Giovannimu* v perfektní nahrávce vídeňských filharmoniků. Současně se proměňuje i výtvarná složka. Vzadu ve scéně Miroslava Meleny se roztáhne oponka a my vidíme bílý trójuhelník na černém pozadí. Jeho vrcholy jsou označeny písmeny W, A, M. Je to průzor



J. Schmid, J. Etlík, Z. Mahler, M. Kořínek: *Mozart v Praze*. Studio Ypsilon 1991. M. Eben, J. Jiráň (Mozart), J. Lábus, M. Dejdar

do kosmu. Také rovina postav a herců mění svou dosavadní podobu. Královna noci pojednou přestává být nadpřirozenou bytostí a stává se Janou Synkovou. Zpoza dekorace vystoupí na scénu také všichni ostatní herci, částečně se odlišují, sundávají si paruky a s úžasem, spolu s diváky, poslouchají Mozartovu hudbu v plné síle a ve virtuózním profesionálním provedení. Herci tu stojí jen tak, civilně, sami za sebe. Všichni v sále, herci i diváci, právě teď zakoušejí opravdovou géniovu velikost. V tuto chvíli se také odkrývá skutečný smysl představení i jeho názvu, právě teď totiž, v tento moment, herce a diváky ve Spálené ulici v Praze navštívil opravdový Mozart ve své velikosti. Vstoupil, a oni se na okamžik mohou setkat s jeho božským nadáním – ve

Spálené ulici skutečně na chvíli hraje kdosi jako Bůh. Mozart zahřmí a je přítomen v Praze. Okamžik, který netrvá déle než minutu. Inscenace tu jakoby vystoupí ze svého „příběhu“ a zpřítomní svůj jiný, skrytý smysl, který se odehrává mezi jevištěm a hledištěm – společné zakoušení metafyzického rozměru geniální hudby. Poté v inscenaci následuje další atmosférický zlom. Po prožití onoho okamžiku se totiž herci pustí – a dodejme, že s ještě větší chutí – do inscenování zkrácené šestnáctiminutové verze *Dona Giovanniho*. Tu teď předvedou jako hravou komickou operu buffa. Závěr představení se vrací do starých kolejí Mozartova tragického pozemského osudu. Roli Osudu převezme od Královny noci Casanova a určí den smrti na 5. prosinec.

Prolínání všech tří významových rovin je tedy základním principem inscenace i režijního vedení Jana Schmida. Ve stěžejní scéně se spojí všechny složky v jeden smysluplný celek – profesionální hudební nahrávka je jedna rovina, nadpřirozená Královna noci druhá, výtvarná složka poukazující do kosmu třetí, herci v kostýmech postav čtvrtá, herci – skuteční lidé pátá. Do toho se divákovi zákonitě promítá kontext předchozích scén: živé a lidové muzicírování herců Studia Ypsilon, přízemní i vznešené starosti postav – lidí Mozartovy doby atd. Všechny složky tedy v jediné, koncentrované situaci hovoří různě o tomtéž: o genialitě a síle Mozartova díla i ducha, který se tímto dílem projevuje. Ukazují Mozarta jako filosofa, jenž k dosažení metafyzického rozměru nepotřeboval slova, ale zvuky, tóny a harmonii. Jejich neuvěři-

telně hravým uspořádáním pak dosáhl obrovské hloubky a energie schopné oslovit mnoho lidí i přes propasti věků. Můžeme si na Mozarta hrát, můžeme si kdykoliv hrát o něm, ale teprve tváří v tvář jeho dílu zakoušíme metafyzický okamžik a stojíme v úžasu před rozměrem, který lidskou dimenzi mnohonásobně převyšuje. Metodou, jíž se takového mnohovrstevného obrazu dosáhlo, je koláž, která spočívá v postupné integraci různých dějových a jevištních faktů, jež jsou skládány a pojeny dohromady tak, aby věci, k nimž poukazují, ukázaly v nečekaných vazbách a souvislostech. Inscenace *Mozart v Praze* je oslavou geniálního jedince, ale je také holdem hravosti a nadhledu, které nevylučují možnost dotknout se podstaty a tajemství života.

**Jaroslav Etlík**

## Studium uměleckého managementu v New Yorku *aneb Zralost a dospělost*

„Vy a jenom vy sám/sama rozhodnete o vašem budoucím úspěchu. A co je důležitější, jen vy sami rozhodnete o budoucím umění, které ještě nebylo stvořeno. Mějte tuto odpovědnost na paměti. Právě začínáte studium uměleckého managementu na Newyorské univerzitě,“ stálo v úvodním dopise studijního programu, ve kterém jsem strávila dva roky a získala nakonec titul Master of Arts, M. A.

Nutno předeslat, že město New York má ještě jednu katedru, úzce specializovanou na divadelní management. Tato katedra sídlí na Kolumbijské univerzitě, jedné z nejslavnějších škol na světě. Ko-

lumbijský program divadelního managementu, jak jsem jej byla schopna externě nahlédnout, je unikátní mix teoretických kursů a praxe, pod vedením těch, kteří aktivně spoluvytvářejí newyorské profesionální komerční i neziskové divadlo. Studenti managementu na Kolumbii mají předepsány povinné školní projekty, které testují jejich vůdčí a manažerské schopnosti v pracovním prostředí: pracují na něm spolu s režiséry, dramatiky, dramaturgy a herci při klauzurách, školních projektech i absolventských představeních. Tak tomu na NYU nebylo.

Program uměleckého managementu na Newyorské univerzitě (NYU) v Greenwich Village byl založen v roce 1976 jako dvouleté magisterské studium pro umělecké administrátory, tedy řídicí pracovníky v kultuře. Podmínkou pro přijetí na katedru jsou tři roky praxe v oboru, hotový bakalářský stupeň a – jak se píše v informačním letáku – „zralost a dospělost“. Mých šestadvacet spolužáků bylo tedy ve věku mezi třiatdvaceti a pětatřiceti lety. Jedné spolužačce bylo pětapadesát – nikdo se nad tím nepodíval. Nejméně polovina z nich přerušila slibně rozjeté kariéry a opustila slušně placená místa jen proto, aby se zadlužila a doufala, že s magisterským titulem nastoupí na mnohem lépe placené vedoucí místo. Vedle Američanů z různých částí země (Portland, Seattle, Columbus, San Francisco...) byl v našem ročníku například jeden Holanďan (produkční amsterdamského symfonického orchestru), Japonec (divadelní producent), Korejka (asistentka tiskového oddělení filmového festivalu), Řekyně (asistentka v athénské Národní divadle) a Australanka (manažerka opery v Sydney). Pro téměř všechny z nás byl tak New York novým městem.

Pro absolvování programu na NYU je nutné získat padesát čtyři kredity. Jeden kurs má obvykle tři kredity: šestnáct kursů je tedy povinných, dva povinně volitelné. Každý student má svého studijního poradce (tím je vedoucí katedry), s jehož svolením lze některé kursy vypustit, či naopak vybrat si jiné, spojit dvě odborné praxe v jednu, začít studovat jen na poloviční úvazek. Většina těchto úlev a výjimek se netýká zahraničních studentů, kteří jsou přísně limitováni vízovým statutem.

Klíčovou součástí programu je odborná praxe v oboru. Tu je během dvou až tří let studia nutné absolvovat dvakrát po jednom semestru, tedy dvakrát tři měsíce v kuse. Tyto dvě praxe (každá za

tři kredity) by se v ideálním případě měly konat ve dvou zcela odlišných kulturních organizacích, například v malém studiovém divadle (Signature Theatre) a velkém kulturním centru (Brooklynská hudební akademie). Odborná praxe je v převážné většině zcela bezplatná, ačkoliv se její penzum i odpovědnost rovná plně profesionální práci. Odborné praxe jsou zásadní mimo jiné i proto, že ze zdařilého praktikanta se – po skončení školy – může stát vycvičená pracovní síla dotyčné organizace. Tento systém je léty zavedený a osvědčený, takže na něj všechny neziskové kulturní organizace v New Yorku spoléhají. Často jsou na svých praktikantech opravdu závislí a najímají je místo sezonních pracovníků. To byl i případ mé praxe na mezinárodním kulturním festivalu s názvem Lincoln Center Festival, který se v New Yorku pořádá každoročně v červenci. V lednu 2000 jsem tam začala jako praktikant, který zařizuje pracovní víza pro zahraniční umělce. Víza pro ruské herce, holandské operní zpěváky, trinidadské hudební skupiny a stovky dalších byly záležitostí pracnou a nezáživnou. Po třech měsících jsem však „povýšila“ na koordinátora ruských souborů, abych se pak do Lincoln Centra vrátila v roce 2001 jako normální placená síla.

Studium uměleckého managementu na NYU obsahuje také letní studijní pobyt v několika evropských metropolitách, který jsem z pochopitelných důvodů neabsolvovala. Dále je výlučná tím, že úzce spolupracuje se Sternovou ekonomickou školou (studenti M.B.A.), což je jedna z nejlepších byznys škol ve Spojených státech. Každý student uměleckého managementu musí absolvovat alespoň šest kursů na Sternově škole. Kursy jsou zaměřeny přísně komerčně, pro budoucí obchodníky a manažery velkých firem. Na výlučné studenty oboru, kteří se k budoucím byznysmenům přifařili a budou „spoluvyrábět“ kultu-

ru, se tam vůbec nehledí, ačkoli svou nechápavostí zdržují frenetické tempo výuky. Kurzy na Sternově škole vyžadují rychlé, efektivní a tvůrčí ekonomické myšlení, které většina studentů uměleckého managementu nemá, alespoň ne ve chvíli, kdy na školu přichází. Kurzy finančního účetnictví, marketingu a managementu jim však otevřou nové obzory, které by na umělecké škole nikdy nemohli získat.

Celá NYU má padesát tisíc studentů a zaměstnává padesát tisíc administrativních pracovníků. Podle této rovnice by každý student měl mít svého úředníka. Ti se však někde skrývají, protože neexistuje žádné studijní oddělení, žádný zápis, a hlavně, vůbec žádné papíry. NYU je královstvím on-line byrokratů, kterým se pro zjednodušení říká „ten systém“. Ten systém vám buď dovolí „zapsat se“ do dalšího semestru, nebo nedovolí, což je ta častější varianta. Systém chrlí PIN kódy, ID čísla a striktně vyžaduje osobní tajná hesla. Má v sobě ukryty nejen vaše přesné finanční informace, ale (bez přehánění) i údaje o očkování studentů proti zarděnkám. Systém vše potvrzuje na webové stránce dostupné pouze dotyčnému studentovi, nebo také automatickým telefonickým operátorem. I u telefonního operátora je nutné zadat osobní identifikační číslo. Moje bylo 991 63 9170 – díky stálému natukávání do nejrůznějších elektronických přístrojů jej asi nikdy nezapomenu.

I takto on-line-zbyrokratizovaná má NYU pověst školy bohémské. Pyšní se snůškou světově proslulých absolventů, známá je především katedrou činoherního herectví a také filmové režie, ze které vyšli například režiséri Ang Lee (Oscar 2000 za film Tygr a drak) a Martin Scorsese. NYU – na rozdíl od téměř všech „normálních“ nebohémských vysokých škol – nemá všeobjímající kampus, kde by bylo na jednom místě pár budov, ve kterých jsou skryté učebny,

knihovny a jídelny. Budovy NYU jsou roztroušeny v intelektuální čtvrti mezi bary, (nekuřáckými) kavárnami a malými off-off-broadwayskými divadly (ne moc dobrými) kolem Washington Square. Z bohémství však na začátku jedenadvacátého století nezůstalo téměř nic. Prostředí na americké univerzitě je výlučně soutěživé. Výuka uměleckého managementu už svou podstatou nabádá k tomu, aby se všichni považovali za absolutní soupeře, ne-li přímo nepřátele. Klasifikace je tak spravedlivá, až je nelidská. V průběhu roku si na internetu můžete (ovšemže pod tajným heslem) najít svou křivku, jak jste na tom „v postupu“ vzhledem k ostatním spolužákům (ti jsou na křivce anonymní). Nikdo nemá ponětí o vašich konečných výsledcích, nikdo nikdy nikomu nepomáhá.

Hlavní rozdíl mezi evropskou a americkou univerzitou spočívá v tom, že v Americe je student zároveň zákazník. Dobrý zákazník. Roční školné stojí na katedře uměleckého managementu NYU zhruba osmnáct tisíc dolarů (tři tisíce tři sta dolarů za jeden kurs, což je prý lehce nadprůměrný hrubý měsíční plat), výdaje za knihy, nájem, dopravu a ostatní přijdou zhruba na stejně tolik. Neprospěch v kursu znamená zaplatit znovu tři tisíce tři sta, nedokončit ročník znamená ztratit osmnáct tisíc dolarů, nedokončit školu znamená přijít o osmdesát tisíc. Průměrný Američan, který si na školu půjčí celou částku (a těch je většina), ji bude splácet zhruba deset let. Je tedy jasné, že škola se musí vyplatit. Že se tam musejí prodávat devizy, které by samouk nezískal. Učitel tak musí podat maximálně přísný, všestranně vzdělaný a hlavně zábavný výkon. Zbožné naslouchání výkladu neexistuje. Je to boj, ve kterém je každá myšlenka či pouhá informace ze strany pedagoga střelhitě „napadána“ proudem otázek. Tyto otázky jsou občas velmi inteligentní, zdaleka ne vždy opodstatněné, čas-

to nedůležité, občas naivní a hloupé. Je to však jeden ze základních stavebních kamenů amerického školství. Díky permanentnímu dialogu jsem asi stokrát za ty dva roky vysvětlila princip státní podpory evropských divadel a důvody existence Národního divadla.

Dialog, podle mé zkušenosti občas neefektivní a čas požírající, ovšem vychovává (od první obecné, nikoli od vysoké školy) studenty, kteří jsou schopni bleskurychle přijímat otevřenou kritiku, neurážet se, neustále dokazovat platnost svých názorů a zpochybňovat názory jiných. Zní to trochu ideologicky, ale funguje to skvěle. Nikdy jsem neslyšela, že by se v Americe pomlouvalo za zády – není k tomu důvod. Všechno se řekne před dotyčným, byť velmi slušnou, léty kultivovanou formou.

Na konci každého semestru se vyplňují velmi detailní formuláře, kde žáci hodnotí, jestli jim přednáška přinesla to, co očekávali. Známkuje se i profesor a může se samozřejmě stát, i když jsem to nezažila, že příští semestr či rok už nenaštoupí. Neznám platy pedagogů NYU, ale podle jejich občasných otázek vím, že základní rozlišení je zhruba takové: externí učební úvazek je věcí prestiže, interní záležitostí obživy.

Šéfem a zakladatelem programu je profesor Brann J. Wry, který také učí všechny zásadní úvodní semináře, hodnotí úspěšnost odborných prací a vede většinu závěrečných diplomových prací. Důležitým členem katedry je profesor a doktor práv Timothy McClimon, výkonný ředitel Nadace AT & T (velká telekomunikační firma, něco jako Telecom). Na plný úvazek dále učí Patrice Iacoveliová, ředitelka oddělení fundraisingu v off-off-broadwayském divadle Atlantic Theater, Reva Cooperová, ředitelka marketingu a komunikace v kulturním megalcentru Tilles, a Linda Sheltonová, výkonná ředitelka slavného newyorského tanečního divadla Joyce.

Mohu potvrdit, že na jednu přednášku tráví hodinu a půl (v našem slovníku by se spíše dalo mluvit o seminářích) je třeba osm hodin domácí přípravy. Knihy se ve škole téměř nikdy neotevírají, vše je třeba přečíst doma nebo v některé ze stovek studoven. Knihovna Newyorské univerzity má dvanáct pater, tři miliony knih a elektronický systém databází propojený tak důmyslně, že knihu najdete během vteřiny, a to i v případě, že není na půdě knihovny NYU. V takovém případě vám ji pošlou do dvaceti čtyř hodin z kteréhokoli místa v Americe. Speciální databáze, určená jen pro studenty, pak obsahuje i kompletní on-line články ze všech amerických periodik za posledních deset let. Na každou přednášku-seminář je vedle čtení třeba napsat tří- nebo čtyřstránkovou esej, která řeší či alespoň popisuje aktuální či historickou casu uměleckého managementu (tunely, bankroty, zavírání či slučování divadel, schodky ve finančním rozpočtu a tak dále). Čtyři přednášky za semestr, což je povinné penzum zahraničních studentů, pak znamenají minimálně dvanáct normostran čistopisu týdně.

Dobrá americká škola se snaží přiblížit se realitě tak, jak jen je možné. Snaží se ve studentech vyvolat pocit vlastní důležitosti. Každodenní čtení deníku The New York Times bylo jednou z neoddiskutovatelných povinností. Denní události se tak okamžitě dostávají do školních škamen a stávají se předmětem plamenných diskusí. Student tedy rozhodně nemá pocit, že je zcela izolován od světa lidí, kteří tvoří velké dějiny, peníze a politiku, ale naopak, že je jeho živoucí součástí, že na jeho názoru záleží, že – americky řečeno – „jeden člověk může změnit svět“. Je to nesmírně účinný psychologický trik.

Posluchači musí chodit a hovořit s mistry svého oboru, kteří jsou také zvaní na prezentace závěrečných studentských projektů. Například když jsem vypra-

covala plán sezonní reklamní kampaň pro Carnegie Hall, na konci semestru skutečně přišel šéf marketingu Carnegie Hall. Během hodiny a půl mou celosemestrální práci (psaný výsledek výzkumu má často rozměr naší diplomové práce, tedy čítá až šedesát stránek) podrobil zdrcující kritice. Zpočátku mi tento systém připadal krutý – někdo neustále napadal mé slovansky vycizelované ego! Veřejná prezentace výzkumu, který student dělal určité časové období, však má svůj smysl. Forma prezentace je stejně důležitá jako obsah, obvykle trvá dvacet až třicet minut. Po ní následuje diskuse, kdy se vám okolní posluchači a komise pedagogů snaží dokázat mezery ve vaší práci, ve vašem projektu.

Není tohle nejlepší škola? Věrně napodobovat skutečné pracovní prostředí, setkávat se s lidmi, kteří práci dělají teď a tady, pracovat s aktuálními událostmi. To vše přináší – navzdory pocitu manipulace – zadostiučinění. Ne že se otrávený student naučí nazpaměť jednu knihu, kterou napsal jeho vyučující, odvypráví „to“ a má zase pokoj. V principu ponižující závěrečná zkouška, kde je profesor sám se studentem v posluchárně – a jeho nálada může být značně proměnlivá – tady také neexistuje. Zralost a dospělost se tak na amerických univerzitách dostavuje jaksí dříve než na našich.

**Veronika Bednářová**

## **Interaktivní encyklopedie scénografie: *mezioborový studijní program* *„moderní rekonstrukce inscenace“***

Česká scénografie má dodnes světové renomé. Přínos zakladatelské osobnosti Vlastislava Hofmana a profesora Františka Tröstra, který jako spoluzakladatel AMU v Praze pokládal nejen základy divadelního školství v českých zemích, ale stal se i prvním pedagogem scénografie a vedoucím historicky první katedry scénografie, která kdy byla ve světě otevřena, je všeobecně považovaný za klíčový i v celosvětovém kontextu. Další výzkum Tröstrova díla a prací jeho pokračovatelů přináší cenné poznatky pro zmapování českého kulturního dědictví. Aktivní účast studentů na projektu je zajištěna formou mezioborového studijní

ho programu, jehož finanční podporu již od roku 1997 zajišťuje Fond rozvoje vysokých škol. Konečným cílem projektu je kreativní prostorová počítačová vizualizace projektů hlavních představitelů tzv. české scénografické školy. Řešitelský tým je koncipován tak, aby byl schopný tvůrčím způsobem a v souladu s původním záměrem zrekonstruovat i ztracené a neúplné podklady, včetně technologického dořešení zvoleného scénografického projektu. Získané poznatky jsou nejprve využity jako podklad pro realizaci třírozměrných modelů konkrétních dramatických prostorů a poté jsou zpracovávány do podoby komplexních inter-



aktivních nosičů CD-ROM, které tvoří základ naší „Interaktivní encyklopedie scénografie“. Tato sbírka, vzhledem ke zvolené technologii zpracování, nemá pouze historicko-evidenční charakter, ale bude zároveň široce využitelná v praxi (pro umělce, divadelníky, technology, divadelní vědce, filmový průmysl, multimediální tvorbu). Zároveň tím vzniká nově koncipovaný materiál pro pedagogické účely – názorná pomůcka pro studenty oborů scénografie, architektura, divadelní věda, dějiny umění, atd.

„Interaktivní encyklopedie scénografie“ na bázi CD-ROM má být ve výsledku souhrnem, na němž lze konkrétně doložit postupný vývoj oboru z divadelní disciplíny k multimediální tvorbě, a nalézt principy scénografií pojmenované, jež se uplatňují ve všech formách lidské činnosti. Umělecká díla vnímaná v konkrétních společenských souvislostech, ať už jde o dílo Tröstrovo, Hofmanovo, Feuersteinovo, Zelenkovo, Vychodilovo, Hružovo, Fárovo atd. či o světově proslulé inscenace Josefa Svobody, nebudou pouhou bilancí úspěchů minulosti. Komplexní přístup ke zpracování zvoleného tématu se stává východiskem pro další vývoj české scénografie, směřuje však dál k nalezení obecných kritérií a principů tvorby. Projekt posunuje vnímání scénografie k disciplíně mezioborové, jež se stává impulsem pro všechny oblasti, kde jsou na prostor kladeny nároky dramatické a které akcentují časový průběh vnímání díla (tematické expozice, instalace, příležitostná a společenská architektura apod.).

Jako náš první rekonstruovaný projekt jsme vybrali inscenaci Shakespeara *Julia Caesara* v režii Jiřího Frejky a scénografii Františka Tröstra (premiéra ND 11. 6. 1936), klíčovou pro vývoj českého divadla jak v oblasti režijní, tak především v oblasti scénografického řešení. Na základě podpory grantu FRVŠ 1997 byla realizována úplná re-

šerše a sběr pramenného materiálu. Následuje rekonstrukce makety – trojrozměrného modelu Národního divadla z roku 1936 v měřítku 1:25. (standardní modelářská technika výstavního typu, použití adekvátních materiálů) a jeho vizualizace prostřednictvím systému MOLAB (videosystém pohyblivých mikrokamer, používaný běžně v urbanismu a architektuře, umožňuje simulaci světelného designu a dynamických prostorových změn) ve spolupráci s AVU a katedrou architektury ČVUT. Obsahem finálního CD-ROM (grant FRVŠ 2000) je komplexně pojatý soubor informací o všech aspektech zkoumaného divadelního tvaru, který zároveň poskytuje poměrně přesnou představu o výsledné dramatické funkci scénografického řešení. Součástí CD je i původní teatrologická analýza rekonstruované inscenace (K. Miholová), včetně rozboru režijní a dramaturgické koncepce, zařazení inscenace do kontextu divadelního vývoje a rekonstrukce hereckých výkonů. Během práce se podařilo dospět i k několika zásadním objevům, o kterých budou zájemci informováni na chystaném sympoziu o J. Frejkovi a J. Plachém, které se uskuteční na podzim tohoto roku na DAMU.

V roce 2001 byl otevřen mezioborový seminář Prof. Jana Duška pro studenty DAMU a divadelní vědy UK FF, vedený Mgr. K. Miholovou a zaměřený tentokrát na shromáždění pramenných materiálů k inscenacím tvůrčí dvojice K. H. Hilar a V. Hofman. Po předběžném průzkumu byla pro kompletní rekonstrukci vybrána inscenace Shakespeara *Hamleta* (ND 1926). Jako první krok byl učiněn soupis veškerých textových pramenů, které se zabývají zvolenou inscenací, případně zachycují její širší teoretický kontext, a kterých je opravdu nebývalé množství (cca 80 dobových recenzí, 125 pozdějších reflexí včetně teoretických východisek tvůrců,

10 studentských prací); vše bylo oxerováváno, naskenováno a posléze se stalo součástí CD-ROM. Souběžně byla zpracovávána dochovaná obrazová dokumentace k inscenaci: scénické návrhy V. Hofmana archivované v divadelním oddělení Národního muzea, rozsáhlý komplet fotografií uložený v Archivu Národního divadla a v divadelním oddělení Národního muzea (cca 100[!] různých záběrů - jeden z Hrobníků K. Váňa byl totiž vášnivým fotografem, a tak máme tolik fotografií dramatických situací, o kterých se zájemcům o Frejkova a Tröstrova *Julia Caesara* může jen zdát). Navíc byly dochovány nesmírně cenné knihy vypovídající o vlastní podobě inscenace: inspicentská kniha včetně půdorysných náčrtků proměn scény, herecká kniha alternujícího představitele Hamleta (Z. Rogoz) a režijní kniha K. H. Hilara (připravovaná ještě pro starší překlad J. V. Sládka). Všechny získané materiály byly digitalizovány na CD-ROM a zároveň vytištěny jako učební pomůcka k dalšímu studiu (cca 1200 tiskových stran). Následuje rekonstrukce dramatického prostoru v modelu a jeho zpracování systémem MOLAB.

Nyní začínáme pracovat na rekonstrukci klíčové inscenace Gogolovy *Že-*

*nitby* A. Radoka a L. Vychodila z r. 1963 v Komorním divadle (MDP). V roce 2003, pokud nás Fond opět podpoří, bychom rádi pokračovali slavnou a mezinárodně uznávanou (v českém kontextu specifický jev) inscenací Jarryho *Krále Ubu* tvůrčí dvojice J. Grossman a L. Fára (Divadlo na zábradlí 1964), která je výjimečná i tím, že o ní pojednává publikace Divadelního ústavu, jejíž text napsal sám režisér, a navíc byl pořízen televizní záznam představení. Přesto se domníváme, že zpracování těchto dochovaných pramenů moderní formou CD-ROM by bylo dalším přínosem, stejně jako pro námi zvolenou metodu typické dohledání veškerých dostupných podkladů (např. úplných textů recenzí včetně zahraničních), a především doplnění obrazu inscenace o rozhovory s pamětníky (rozhovory vedené studenty v rámci semináře). Integrovaný nosič CD-ROM navrhované inscenace by se pak stal čtvrtým projektem realizovaným v rámci střešního projektu „Interaktivní encyklopedie scénografie“. A pak, pokud vše půjde dobře a budeme zdraví a plní síly, rádi bychom vše vystavili v rámci mezinárodní studentské sekce na PQ 2003.

**Kateřina Miholová**

# Nakladatelství AMU

*Kniha, liber, das Buch, co do zevnitřní způsoby, jest bud'to půlarchová, bud' ve čtvrtce (kvartu), bud' v osmerce, bud' ve dvanácterce, bud' v podobě sloupcové nebo podlouhlé, s mosaznými záponami nebo řemenky a puklami na rozích. Uvnitř jsou listy s dvěma stranami, časem rozdělené na sloupy a s přípisky okrajovými... Mnoho knih slove se knihovnou.*

Jan Ámos Komenský: Orbis sensualium pictus

I v dnešní době virtuální reality, internetu, e-mailu a dalších elektronických médií má kniha svoje nezastupitelné místo. Je nositelem myšlenek, které jako vzácný dar předává učitel žáku, profesor studentovi a na které v dalších společně strávených rozhovorech, hodinách a chvílích oba navazují. Kromě tohoto víceméně pragmatického poslání je každá kniha i artefaktem, který právě tím, jak se prezentuje, napovídá o sobě, jak chce být (a má být) používána. Na vysokých školách se vžila čistě utilitární podoba knihy, skripta, která přinášejí ve formě co nejjednodušší (a výrobně nejlevnější) to, co potřebuje student ke zvládnutí určitého penza znalostí ke zkoušce (dejme tomu) opravdu znát. Na AMU bylo k tomuto účelu – rozuměj k tisku skript a drobných materiálů – díky grantu FRVŠ v r. 1996 založeno Ediční centrum. Po šest let jeho pracovníci, s vydatnou pomocí edičních komisí, pedagogů, studentů, ale i děkanátů fakult, rozšiřovali pole působnosti tohoto centra, když napřed naplnili jeho původní poslání a zajistili tiskoviny pro Umělecký provoz HAMU (programy a pozvánky na koncerty), divadlo DISK, studentské festivaly (ZLOMVAZ, Druhé housle, NAFRAK), každý rok redakčně připravili 10 čísel školního časopisu AA Informatorium, vytiskli, vysázeli a redakčně zpracovali tisíce navštívenek, pozvánek,

úředních listin, diplomů – a v neposlední řadě (ba naopak, v první řadě) redakčně připravili, vysázeli a vytiskli na 90 publikací v průměrném nákladu 400 výtisků, a to pro všechny fakulty AMU. Zpočátku se jednalo skutečně o přepis do elektronické podoby, o hledání výtvarné image jednotlivých edičních řad fakult, o koordinaci a vytváření edičních plánů, později však přistoupila i starost o distribuci a prodej publikací, o jejich evidenci, skladování a o takovou péči, aby každá z knih našla svého čtenáře. Prvním husarským kouskem vybočujícím z tisku běžných skript bylo vydání faksimile diplomní práce Václava Havla při příležitosti jeho jmenování prvním čestným doktorem AMU. Postupně si Ediční centrum začalo troufat na barevné obálky, na obrazové přílohy, v jednom případě vytisklo i knihu, jejíž nedílnou součástí je nahrávka na CD (zajistilo i nahrávku a rozmnožení CD – viz Lukavský, *Kultura mluveného slova*), posléze, za přispění KODAKu a České televize mohlo EC vydat i celobarevnou publikaci (Urban, *Filmová laboratoř*), zajistilo autorskoprávní a redakční ošetření a vydání dvou překladů – z polštiny *Divadelního prostoru* Kaz. Brauna a z angličtiny Monakovy *Nové vlny*. Vydalo několik publikací v angličtině, odborné slovníčky i výroční zprávy, brožurky k udělení čestných doktorátů i sborníky z konferencí, texty studentů katedry autorské tvorby i časopis CAVEA. Opakovaně spolupracovalo s Filosofickou fakultou UK (Studia Hercynia I-IV), Fakultou sociálních věd a dalšími akademickými pracovišti.

Naučilo se koprodukovat s ofsetovými tiskárnami, právně a smluvně zajistit autorské honoráře, využít možnosti elektronické publikace (na základě grantu OSF se podařilo založit na interneto-

vých stránkách AMU Elektronickou čítárnu a elektronický prodej publikací – viz [www.amu.cz](http://www.amu.cz)), navázalo kontakty s ostatními vydavateli vysokoškolské literatury (společný stánek na výstavě Svět knihy v r. 2001 a 2002 vytvoření společné databáze vysokoškolských učebnic, které vyšly v ČR, společný postup při aplikaci nového autorského zákona, vzájemná koordinace edičních plánů i nabídky a prodeje publikací, atd.).

Činnost Edičního centra AMU přerostla rámcem střediska původně chápaného jako školní tiskárna – a přiblížila se (a v mnoha momentech se vyrovnala) činnosti vydavatelství větších univerzit a vysokých škol. Proto Ediční rada předložila návrh na transformaci Edičního centra na Nakladatelství AMU Vedení AMU, které jej schválilo. Tento návrh byl dále projednáván na třech zasedáních Akademického senátu a 16. 1. 2002 schválen.

Akademie múzických umění tedy má svoje Nakladatelství AMU, které je vedením školy a podle svého nového organizačního řádu pověřeno vydáváním skript, publikací a ostatních tisků (viz výše EC), a to v plném rozsahu od převzetí rukopisu přes redakční práce, smluvní a autorskoprávní záležitosti, sazbu, korektury, tisk a vazbu až k prezentaci a prodeji knihy – včetně vedení skladů, účetní evidence a zhotovování zakázek pro externí zákazníky (nakladatelství je totiž částečně hrazeno z doplňkové činnosti).

V lednu t. r. se za přítomnosti pana rektora, paní kvestorky, pana prorektora a proděkanů FAMU uskutečnila první prezentace knihy *Nová vlna* (kino Ponrepo, ve spolupráci s NFA), 24. dubna byl veřejnosti představen další velký titul – kniha Vladimíra Mikeše *Divadlo francouzského baroka* a na Světě knihy proběhlo setkání čtenářů a návštěvníků veletrhu s autorem knihy *Režie je umění* Jaroslavem Vostrým. Pro rok 2002 má

nakladatelství ve svém edičním plánu cca 30 titulů, mezi nimiž je kromě skript a úzce specializovaných odborných textů i titul, u něhož se usiluje o souběžné vydání videokazety (Jireš, *Totalitní kýč*). Z dalších titulů jmenujme z hudební fakulty Syrového *Hudební akustiku* (stěžejní dílo předního odborníka v oboru), Pazderovu *Metodiku houslové hry*, Havlíkovu monografii *Jaroslav Doubrava*, z divadelní fakulty Císařovy *Základy dramaturgie 2 – Postava*, Černého *Osvětlování a Dubské Dějiny loutkového divadla*. Na divadelní fakultě, jak jste se právě mohli přesvědčit, vychází první číslo nového časopisu *Disk* a budou vycházet překlady divadelních her v edici „Klasika“. Filmová fakulta si kromě výše zmíněného nachystala tyto tituly: Kučera, *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, Kališ, *Filmové dramatické formy*, Šimek, *Techniky fotografie*, Kirschner, *Tři eseje o fotografii*, (v české a anglické verzi), o grant je zažádáno na vydání velké práce dvou dokumentaristů A. Navrátila a M. Štolla věnované historii českého dokumentárního filmu, z dalších titulů katedry fotografie je to zásadní dílo M. Vojtěchovského *Skladba fotografického obrazu* a Scheuflerovy *Historické fotografické techniky*. Je připraveno cca 15 titulů k elektronické publikaci.

Spolu s Knihovnou AMU a Počítačovým centrem bude Nakladatelství AMU v tomto roce řešit grantový úkol digitalizace vzácných diplomových a habilitačních prací, bude se spolupodílet na dalších grantových úkolech a bude se snažit o modernizaci svého přístrojového vybavení.

V každém případě je dobré konstatovat, že pracovníci nakladatelství mají při svých neskromných plánech velkou oporu ve vedení školy, v řídicím prorektorovi, v edičních komisích fakult i dalších spolupracovnících, se kterými naplňují a rozšiřují možnosti nakladatelské činnosti AMU.

A když už je tu příležitost daná laskavou nabídkou redakce časopisu *Disk*, ráda bych touto cestou poděkovala i těm, kteří Nakladatelství AMU tvoří či s ním spolupracují: sl. Daně Jebouskové, ing. Robertu Konopáskovi a Janu Omastovi. Bez jejich houževnatosti, pochopení a osobního nasazení by mnohé z toho, co bylo nejprve jako velký sen, tím snem i zůstalo. Nechci zapomenout ani na externí výtvarníky Martinu Špinkovou, Václava Šimice a Václava Sokola, sazeče ing. Martina Sojku a tiskárny pb press a ERMAT.

Ukazuje se, že nakladatelské domy vysokých škol jsou dobrou živnou půdou pro myšlenky, které na školách vznikají, že jejich specifikum oproti jiným nakladatelstvím je v úzkém propojení s fakultami, pedagogy a studenty školy, že je v jejich silách pružně reagovat na situaci právě vznikající či vzniklou, spolupracovat s fakultami a ostatními složkami na nejrůznějších úrovních a najít vždy nejvhodnější formu k prezentaci vzniklých děl. Kromě toho jsou i zdro-

jem příjmů z doplňkové činnosti, když přijímají externí zakázky či se jim daří prodávat svoje publikace i mimo vlastní školu. Škola má kromě toho možnost přímo vytvářet nezanedbatelnou evaluační hodnotu právě prostřednictvím svých pedagogů – ze svých, řekněme, zdrojů a pramenů.

A těmi prameny zůstávají knihy, ke kterým se vždycky, i v době elektroniky, budeme vracet, budeme je brát do rukou, listovat jimi, prohlížet a hodnotit, polemizovat s autorem i se sebou samými a někde v klidu studovny budeme, věřím, s knihami i šťastni.

*Studovna jest místo, kde studující, odloučen od lidí samotén sedí, učení oddaný, an čítá knihy, které vedle sebe na pulpitě rozkládá, a z nich do své rukojeti (ruční knížky), co nejlepšího vybírá, anebo v nich podtrhováním nebo po okraji hvězdičkou znamená.*

Jan Ámos Komenský: *Orbis sensualium pictus*

**Marie Kratochvílová**

# Hadí klubko

## Hra o normálních lidech

Michal Lang

### Osoby

Jindřich Hýl

Oskar známý jako Prcek

Veselej

Marie Kovářová známá jako Greta Bombata

*Hraje se nep psychologicky v rychlém tempu.*

Skříň a další nábytek jako židle, stůl, na něm noviny, víno v papírové krabici, okurky, koňak a papírový sáček. Na podlahu kape z převrácené láhve na stole vaječný koňak, kolem popelníku se válí vajgly. Terárium na skřínce u zdi je prázdné, na zdech visí etnické masky a samurajský meč. Televize. Jedny dveře vedou do předsíně a jedny do ložnice. V rohu je sprchový kout. Na zemi leží zakrvácený Hýl. Kolem něj hromádky dámských svršků. Probudí se a odlepí obličej z lepidla vaječného koňaku. Ztěžka se zvedne, rozhlíží se kolem sebe, mžourá očima, zakolísá a málem spadne, chytne se stolu, pak jde opatrně ke dveřím a zmizí v předsíni. Posléze se vrací.

**Hýl** Zamčeno. (Zkouší dveře do ložnice. Je rovněž zamčeno. Dívá se klíčovou dírkou) Gretuško? Jsi tam?

Dveřmi z předsíně nakoukne **Prcek**. Chvilí poslouchá, pak odejde.

**Hýl** Otevři, miláčku. To jsem já. (Mazlivě) Tvůj major Jindřich Hýl tě přišel zatknout. Je mu hrozně špatně. Cokoliv řeknete, bude použito proti vám. (Nakoukne znovu do předsíně, rozhlíží se kolem sebe, změna tónu) To jsi ty, Prcku? Otevři, Vlasto! Otevřete! Haló! Jste tam? Prcku, seš

tam? (Znovu změna) Madam Greto! Greto Bombato, Gretko Bombatko, Gretuško Bombatuško! (Směje se) Miláčku!

Dveřmi z ložnice vejde **Prcek**. Ty se za ním hned zavřou. Je celý ohořelý, tře si velkou bouli na čele. Oba jsou mátožní.

**Prcek** Už ses probral?

**Hýl** Tady seš, Prcku.

**Prcek** Jo. Je mi špatně a jsem z toho jelen. Koho to volal?

**Hýl** Vlastu.

**Prcek** (stříh v chování, hovoří jiným hlasem) líúúú... Tady plukovník Chuchvalec, tady plukovník Chuchvalec, slyšíš mě? Slyšíúúú... (Stříh zpět) Co je?

**Hýl** (přistoupí k Prckovi) Jardo? (Chytne ho za ucho, šeptá do něj) Jardo, seš tam?

**Prcek** Co blbneš?

**Hýl** (spiklenecky) Jardo! Okamžitě přijedte. Akce ohrožena.

**Prcek** (poleká se) Co to meleš, Hýle?

**Hýl** Ukaž ucho, Prcku. (Prohlíží si lalůček, prohmatá mu hlavu) Sakra. Spojení je v háji.

**Prcek** Neříkej mi pořád Prcku, Hýle. Jaký spojení?

**Hýl** To je tajný.

**Prcek** Nějaká hra?

**Hýl** Tomu bys nerozuměl. Do háje! Lítáme do vesmíru, na jiný planety, ale když přijde na věc, nedá se na moderní technologii ale vůbec spolíhat. Je mi špatně.

**Prcek** Seš nějakej hubenej. Jsem z toho jelen, Hýle.

**Hýl** Já taky. (Vybere si na stole z popela jednoho vajgla, ale nefunguje mu Zippo) Dostal jsem pecku do hlavy a vo ničem nic nevím.

**Prcek** Můžeš mi vysvětlit, která moderní technologie způsobila, že dveře z kuchyně do ložnice ve-

dou sem zpátky do pokoje, nevedou do ložnice, ale zpátky sem do pokoje?

**Hýl** O tom mě nikdo neinformoval.

**Prcek** (*bere za kliku*) Já už tady chodím deset minut a připadám si jak ve snu. Votevřu v kuchyni dveře do jejího pokoje a pokaždý vlezu sem k tobě. Furt dokola. Místo v ložnici jsem v pokoji u tebe. Už se vo ni bojím. Je to divný.

**Hýl** (*prohlíží si ho*) Seš nějaký divnej, Prcku.

**Prcek** (*sáhne si na rozbité čelo*) Ty seš nějaký divnej, Hýle.

**Hýl** (*kouká, že je celý zakrvácený*) Co to je?

**Prcek** Nevíš?

**Hýl** Co se tady dělo? (*Sáhne Prckovi na rozbité čelo*)

**Prcek** Sss. Jo.

**Hýl** Jasně, že si pamatuju, co se tady dělo. Ono se po tom ještě něco dělo?

**Prcek** Jestli myslíš po tom, tak to se teda dělo.

**Hýl** A Greta?

**Prcek** Co máš porád s tou Gretou?

**Hýl** Myslím Vlasta.

**Prcek** No právě. (*To, co říká, názorně předvádí*) Vejdu do ložnice, najít toho hada, jestli je Vlasta v pořádku a místo toho jsem zpátky tady v pokoji. Musím ti říct, že seš teda pěkně nezodpovědněj.

**Hýl** Jakýho hada, proboha, Prcku?

**Prcek** Jakýho jinýho asi než toho tvýho, Hýle.

**Hýl** Mýho hada?

**Prcek** Asi mýho, ne?

**Hýl** (*zarazí se*) A jo, toho hada. Ježíšmárjá... Ježí-kriste! Prokristapána! (*Udělá se mu slabo, zahledí se na láhev*)

**Prcek** Dáš si panáka? Na spravení.

**Hýl** Chceš říct, Prcku, že ten had je u Vlasty v ložnici?

**Prcek** No dyťs ho na ni hodil!

**Hýl** Seš si jistěj?

**Prcek** Možná. Chceš toho panáka?

**Hýl** Ne, díky. Ale klidně si nalej.

**Prcek** Ne, já nemusím.

**Hýl** Já taky ne. Vlasta je tam taky?

**Prcek** Myslíš, že ne?

**Hýl** Ježíši Kriste. To byl nápad. (*Chce si zapálit, škrtá naprázdno zapalovačem*)

**Prcek** To teda jo.

**Hýl** To se ti povedlo.

**Prcek** Mně?

**Hýl** Moh jsem bejt mrtvej.

**Prcek** Kdo chce kam... tak at tam jde.

**Hýl** Nech toho. Si mi tím leknutím málem způsobil smrt. Když to Vlasta rozbalila a já ho uviděl, zastavilo se mi srdce. Navíc jsi ohrozil celou... věc.

**Prcek** Jakou věc?

**Hýl** Ale nic.

**Prcek** Proč si se s ním vytahoval, když teď nad ním vohruješ nos?

**Hýl** Já jsem jí ho sice dal, ale ty jsi ho přines. Ty! Ne já!

**Prcek** Jak jsem ho moh přinést, když jsi ho měl ty?!

**Oba** Co to kecáš?!

**Hýl** (*prohlíží terárium*) Kde je ten druhěj?

**Prcek** Jakej druhěj?

**Hýl** Tady nic není!

**Prcek** Vo tom nevím.

**Hýl** Vlasta tam měla ještě jednoho hada.

**Prcek** Nevím.

**Hýl** Ale vš... Asraela.

**Prcek** (*zakroučí hlavou*) Fakt? Já vim, že tam měla morčata.

**Hýl** Bilbost. Jedině jako žrádlo.

**Prcek** V tom případě jediný, co je jistý, je...

**Hýl** Že může bejt každou chvíli po nás, ty vole.

**Prcek** Že můžou bejt všude tady.

**Hýl** Všude tady. Ááč... všude tady.

**Prcek** Nechceš přece jenom toho panáka?

**Hýl** Ne, ale dej si. Ááč. Všude tady. (*Šacuje se a vyděšeně hledá kolem sebe hady*) Kde to mám? Ježíš, já to nevydržím. Já to fakt nevydržím. Kde to, sakra, mám?! Nevydržím to. Ježíši Kriste! Do prdele! (*Vyskočí na skříň*)

**Prcek** Co děláš?

**Hýl** Dát někomu hada k narozeninám... to může napadnout jenom magora, tohleto... (*Stále se šacuje*)

**Prcek** Jmenuji se Oskar. Jestli hledáš tohle (*má v ruce pistolí*) a tohle (*služební odznak*), tak je to u mě. Magore.

**Hýl** Vrat mi to. Tady končí sranda.

**Prcek** Proč jsi tvrdil, že tě vyhodili od Policie?

**Hýl** (*zaraženě*) Teď už je to stejné jedno.

**Prcek** Neří. Nikdy jsi u Policie nepracoval.

**Hýl** A ta placka, co držíš v ruce, to je co?

**Prcek** (*zkoumavě prohlíží placku*) O to právě jde.

**Hýl** Jsem si to nechal na památku.

**Prcek** Jo?

**Hýl** (*opatrně sestoupí na kus nábytku u skříně*)

Nech tý komedie a naval to sem.

**Prcek** (*hraje si s pistolí*) Ty si myslíš asi, že jsem blbej, že?

**Hýl** Dyt' se známe, ne? Od dětství. Vim vo tobě všechno. A ty zase vo mně. No tak, brácho... Proboha, dávej pozor, to není hračka, je to na-bitý!

**Prcek** Ty vole, fakt jo? Nevím, cos dělal posledních deset let, brácho.

**Hýl** Nic zajímavýho. Policajta.

**Prcek** A vyhodil tě proto, že jsi vzal nějaký prachy, jo?

**Hýl** Věř mi... prosím tě, nelžu ti...

**Prcek** A co to bylo s tím spojením, že je akce ohrožena, ať přijedou a ke všemu to má bejt tajný? Si fakt myslíš, že jsem blbej?

**Hýl** Hele, varoval jsem tě, že ta holka není pro tebe. To bylo maximum, kerý jsem pro tebe moh udělat, takže by sis toho měl vážit. Podívej, chci abychom byli kamarádi, víš? A myslím to upřímně. Mám tě rád, brácho, věř mi.

**Prcek** Víš, co? Dobře. Já tě tady hezky zamknu a vono až hádátka vyhládnou, víš co přijde, vid'?

**Hýl** To neuděláš.

**Prcek** (*vezme do ruky sluchátko od telefonu*) Telefon je hluchej... Tvůj mobil tady nemá signál, vid'? Klíče jsou ve výtahový šachtě.

**Hýl** Ne!

**Prcek** Už mi věříš?

**Hýl** To neuděláš.

**Prcek** *odchází do předsíně, slyšíme otevření a zabouchnutí dveří, otočení zámkem. Nebo simulovanou odchod a zůstává skrytý v pokoji.*

**Hýl** Ty vole... Prckúúú! Oskarééé! Věřím ti! Prosím tě! (*Nevydrží sám v pokoji s hady. Halucinuje. Dostává záchvat*)

**Prcek** (*se vrací a nasazuje mu na obličej igelitový sáček. Hýl omdlí. Prcek jej po chvíli přivede k vědomí*) Tak co?

**Hýl** Hele... to, co ti teď řeknu...

**Prcek** Poslouchám.

**Hýl** ...musí zůstat jenom mezi námi, jasný?

**Prcek** (*kterému zazní mobil, Hýlovi*) Jsem si koupil mobil. Pěkněj, vid'. (*Důležitě do sluchátka*) Prosím. Teď ne. Zavolám. Ještě ne... Říkám, že zavolám...

**Hýl** Kdo to byl.

**Prcek** Toho neznáš.

**Hýl** Prcku... bacha... tady končí legrace... Jde vo krk! Jo?

**Prcek** Komu bych co říkal. Hele, vypínám mobil. (*Ukazuje mu ho*)

**Hýl** Takže... existuje totiž taková jedna agentura, o který neví ani naše tajná služba včetně ministra vnitra. Máme na starosti akce, kerý jsou předmětem nejvyššího utajení. Hlavní centra není ani v tomhle státě. Vlasta je mezinárodně hledaná teroristka přezdívaná Greta Bombata. Fakt mi věř, Oskare. Připlet ses k takový tajný... věci. Proto jsem tě prosil, abys mi u vás ve skladu sehnal místo, namluvil jsem ti, že mě vyhodili od Policie za úplatky, a lidi vod nás ti střelili do ucha to zařízení.

**Prcek** Nemluv nesmysly, Jindro.

**Hýl** Oskárku, přísahám, že vo tom zařízení jsem nevěděl...

**Prcek** Co máš pořád s tím zařízením? (*Dloube se v uchu*)

**Hýl** Hele, nevím, co se tady dělo, když jsem dostal tu pecku do hlavy, hele (*ukazuje mu místo vzadu na hlavě*), ale můžem bejt rádi, že jsme zatím živí. Teď je zatraceně důležitý, aby ses mi svěřil se vším, co víš. Jasný, brácho? Co se týče toho, jak jsem tě před ní ztrapňoval...

**Prcek** Co?

**Hýl** No... jak jsem se tě ptal, jestli už před sebou prdíte a jak jsem čaroval s tou kytkou, cos jí přines... no... jak jsem říkal, že je vode mě a přitom byla od tebe... a ty jiný věci, dyt' víš... bráško... chci, abys věděl, že jsem to dělal jenom proto, abych tě dostal z bytu. Abych ji moh zatknout. Chtěl jsem ti zachránit život, ty blbče. Mám tě rád. Záleží mi na tobě, už jenom kvůli našemu starýmu přátelství, brácho. Opravdu. Věř mi.

**Prcek** Čaroval s kytkou? Počkej, ty ses ptal, jestli už před sebou prdíme?

**Hýl** No, dyt' víš, ne?

**Prcek** A chtěl jsi ji zatknout?

**Hýl** Jasně.

**Prcek** A mě jsi chtěl dostat z bytu, abys mi zachránil život?

**Hýl** Ano.

**Prcek** A u toho já jsem byl?

**Hýl** Pamatuješ si to přece?



**Prcek** Aha, už mi to začíná docházet.

**Hýl** Konečně.

**Prcek** Ty jsi se zbláznil. Nic takového jsi mi rozhodně nikdy neříkal! Tajná mise... tajný oddělení, tajnější než tajná služba, zařízení v uchu na tajnou komunikaci... Vlasta teroristka Gréta. (Podívá se na pistoli, prohlíží si policejní odznak a průkaz) Ne, to není možný.

**Hýl** Jestli je naživu...

**Prcek** Musí být naživu!

**Hýl** ...a přijde sem, usmaží si nás zaživa. Miluje voheň, věř mi. Je vohněm přímo posedlá. Svý oběti zásadně pálí.

**Prcek** Vlasta? Ta Vlasta, kerou miluji?! (Zapíná mobil)

**Hýl** Co děláš?

**Prcek** Nic, jenom jsem si zapnul mobil.

**Hýl** Aha. Nikdo nemá přehled, kolik těch mrtvejš vlastně je.

**Prcek** Lžeš.

**Hýl** Dobře... situace vyžaduje operativní řešení. (Vytáhne svůj mobil) Vytoč 0526 7 284, já jsem napíchnutej, nemůžu.

**Prcek** Já nebudu nic vytáčet. Beztak už jsem dost vytočený. Ty mi lžeš. Jo, lžeš mi. Jednak tady tvoje značka nemá signál, a náhodou dobře vím, že se jsi nechystal vůbec zatknout, ale něco zcela jinýho, víš?

**Hýl** Jak to?

**Prcek** Koukal jsem se na to, hajzle. A navíc: když jsem před chvilkou přišel sem do pokoje, volizovals tady tyhle dveře do její ložnice a něžně jim šeptal do klíčový dírky: miláčku. (Ticho) Ty si potřebuješ dát panáka, vid? Na... na spravení. (Nalévá jednoho panáka)

**Hýl** Já jsem v pohodě.

**Prcek** Ale jen si dej.

**Hýl** Dáš si se mnou?

**Prcek** Já teď nemám chuť.

**Hýl** Srabe.

**Prcek** nalévá do druhé štamprle podstatně méně alkoholu a staví ji na stůl.

**Hýl** sebere odvalu a leze dolů ze skříně na stolek. Takřka akrobatickým skokem skočí na židli poblíž, natáhne se a z rohu pokoje vytáhne žehličku prkno. Položí ho na další židli, a aniž by se dotkl podlahy, přemístí se po něm na stůl. (K přemísťování po místnosti používá během hry pod-

le potřeby též obou židlí, které mu slouží jako chůvy nebo i jinak.) Během přemísťování se stá-le rozhlíží kolem sebe. Nezapomíná ani opatrně sledovat Prcka a přemýšlet. Strčí si do pusy dalšího vajgla.

**Prcek** Tak co?

**Hýl** Nemáš voheň? (Žádná reakce) To byly jen takový hry mezi agentama, cos viděl... Byl jsem ve službě a chtěl jsem ji zatknout. Jsou různé způsoby. Jenomže se to nepovedlo. Chtěla mi namluvit, že... že mě miluje. O. K. Přiznávám, Prcku, chtěl jsem ji dostat, ale hned potom zatknout! To zase pozor! Služba je služba!

**Prcek** Nádraží.

**Hýl** Nádraží. (Kopnou panáky) Si asi myslela, že jí na to skočím. Jako nějaký skokan špekác.

**Prcek** A do druhý nohy. (Nalévá další várku, sobě opět méně)

**Hýl** No a hned po tom jsem dostal tu pecku.

**Prcek** Hned po čem?

**Hýl** Nádraží.

**Prcek** Nádraží. (Kopnou panáky)

**Hýl** Co jsem jí na to skočil, že mě chce. Máš pravdu. Vyjela po mně. A já mám po smrti má ženy pro platinový blondýnky prostě slabost. Člověk si chce, sakra, taky někdy něco užít, ne?! (Přemýšlí nahlas) Jenomže ona se asi musela nějak dostat k mejm materiálům.

**Prcek** K jakým materiálům?

**Hýl** Jinak to není možný. To nemohla prokouknout.

**Prcek** Co nemohla prokouknout?

**Hýl** Ledaže by mě doopravdy milovala? Ne, ne... to bysme tady teďka takhle netrčeli. Bože! Skokan špekác obecný. To jsem já. (Tvrdě) Něco ti řeknu: jestli chceš zůstat živej, a vůbec nejde vo to, že bych tě měl dezintegrovat já, vytáhni šupem mobil a natlač tam 0526 7 284.

**Prcek** Jak si přeješ. (Telefonuje mobilem. Není rozumět kam a komu. Občas zaslechneme jen útržky vět)

**Hýl** Dej to sem!

**Prcek** To je můj mobil! (Důležitě) Taky prosím...

Já. Co kdo já? Přeče já. Je tady... ano, všechno, jak má být... je na skříně... už jsem tu dlouho... sám... je potřeba přijet... rychle... beze stopy... Krev? Nejsem si jistý... sérum nemám... to je strachu... dobře... později.

**Hýl** Kam voláš? Voláš na 0526 7 284?

**Prcek** Teď neruš... ano... ano, čekáme.

**Hýl** Puč mi ten telefon.

**Prcek** Nech to na mě.

**Hýl** Puč mi ten telefon.

**Prcek** Tak nashle. To je můj! Mobil.

**Hýl** Kams volá?!

**Prcek** (*směje se*) Budeš se divit.

**Hýl** Ty seš magor!

**Prcek** Stokrát jsem tě žádal, abys mi neříkal... to, co si teďka řek, jo? A ani Prcku! Prcku už mi říká každě, ale magore ne! Doktor si myslí, že když si najdu holku, tak budu O.K. (*Smích*) Na rozdíl od tebe. Vytáhneš z pytlíku hada a mrsk. (*Nafoukne papírový pytlík a práskne o stůl*)

**Hýl** Au! (*Drží se za zadek*)

**Prcek** Doktor, a ne nějaké ledajaké, říkal, že když si najdu holku, budu O.K., a na tom si visím. To je fakt. Na rozdíl od tebe. Přijdu sem, ty tady sedíš a koukáš se někam... no, víš... a pak mi budeš říkat, že jsem magor? S těma svejma moderníma technologiema? Had chce kousat jediňě, když chce někdo kousnout jeho! Nebo žáby a jiný drobný savce! A to nejsem ani já, ani ty! Nebo snad jo?

**Hýl** Ty vole, jsem kousnutej. Do prdele!

**Prcek** Seděls tady a koukal se... víš kam... se stydím to říct. (*Prohlíží židli*) A pak si na Vlastu mrsknul hada. To ti neprojde. Sis zarazil do prdele třísku.

**Hýl** Třísku, jo?

**Prcek** Jsi dostal sám sebe, co? (*Směje se*)

**Hýl** Mě nikdo nedostane. To si pamatuj! Ty seš ale cynik. Dobře víš, jaký mě potkalo neštěstí a ješťě se mi směješ. A nevím, co je na tom, že jsem tady seděl a koukal se někam, nevím ani, proč se stydíš to říct a proč ti to přijde divný, ale žádnýho hada jsem na Vlastu nemrsknul. Komus volal?

**Prcek** Nedělej se... Nejde vo to, že sedíš teď na skříní nebo před tím jen tak na židli. Nehraj to na mě. Dneska v noci, když jsem se vrátil se šampaňským, abysme se s Vlastou mazlili v bublinkách, pejsku, tys tady najednou zničehonic byl... nevím, kde ses tady vzal... a ješťěs to na ni hodil. Fuj. Prej co je na tom, že někam. (*Vyprskne*) Ty seš fakt dobrej. A paks po mně skočil! Musel jsem tě dvakrát tůknout do hlavy, než jsi šel do limbu. (*Ukazuje názorně o dveře*

*či o zed, stůl nebo dlaň, jak dal Hýlovi dvě hlavíčky*) Vod toho mám já bouli a ty krev. Žádná rána zezadu do hlavy.

**Hýl** Aha... vidíš a já myslel, žeš mlátil hlavou vo zed, jako to děláš pokaždý, když se ti nepovede zbavit se svýho pantičví.

**Prcek** Neříkej to!! (*Zacpe si uši*) Tentokrát to bylo o tvůj nos.

**Hýl** O můj nos.

**Prcek** Jo.

**Hýl** Ne. Mě praštil někdo zezadu do hlavy. A Vlasta před mýma očima vypustila hada do terária. (*Významně*) Jestli se stal průser s hadem, moc by mě zajímalo, jak se to doopravdy seběhlo.

**Prcek** Koukám, že ti ty moje dvě hlavíčky úplně rozházely mozek. (*Střih v chování*) líííííí... Tady plukovník Chuchvalec, Jindro, slyšíš mě?

**Hýl** Konečně! Jsem na příjmu.

**Prcek** Pózor! (*Hýl jde do pozoru*) Pohov. (*Hýl jde do pohovu*) Ty máš strach, majore?

**Hýl** Z čeho, Jardo? Z toho blbečka, co se na mě koukáte jeho očima, strach opravdu nemám.

**Prcek** Z toho, nač se bojíš pomyslet. Co děláš na skříní?

**Hýl** Nasadili na mě hady.

**Prcek** Podej hlášení.

**Hýl** Akce ohrožena: Vlasta zmizela, v bytě se pohybují jedovatí hadi. Dále hlásím prostorové poruchy v ložnici. Musel jsem mu dát číslo, aby vám zavolal.

**Prcek** Na to je přece zákaz!

**Hýl** Nemám signál a jsem na skříní.

**Prcek** To je zlé.

**Hýl** Musíte ihned přijet, plukovníku, von asi zavolal zdejší Policii.

**Prcek** Vyloučeno.

*Ticho.*

**Hýl** Chápu.

**Prcek** Majore Hýle... Jindro, Jindro, pojd' blíž. Blíž. Ješťě blíž. Svěř se tátovi.

**Hýl** Plukovníku... Jardo, od smrti mé ženy se cítím hrozně sám.

**Prcek** Emoční vazby s teroristy jsou zakázány!

Jestli si nás zradil...

**Hýl** Přísahám, že ne.

**Prcek** Úúúúíí... (*Střih zpět*) Vod toho mám taky tu bouli a ty... krev, chápeš? Ty jsi pak spadnul na zátylek a teď si nic nepamatuješ.

**Hýl** Brácho, jsem v průseru. Potřebuju nutně tvou pomoc.

**Prcek** *naléva panáka.*

**Hýl** Ne. Anebo jo. Sobě nalej taky.

**Prcek** (*naléva po kratším váhání i sobě. Připíjejí si*) Nádraží.

**Hýl** Nádraží. (*Zajídají okurkou*)

**Prcek** A teď do druhé nohy. (*Vše se opakuje*)

**Hýl** Musíš mě pustit.

**Prcek** Ale já tě tam nahoře nedržím.

**Hýl** Musíš dezintegrovat hady.

**Prcek** Mluv, prosím tě, česky.

**Hýl** Eliminovat.

**Prcek** A dostaneš mě do těch dveří, když víš, kdo je zablokoval?

**Hýl** Udělám všechno, co je v mejch silách.

**Prcek** Přisaháš?

**Hýl** Přisahám. (*Podává Prckovi ruku*)

**Prcek** *si ale rozmyslí stisknout mu ji a naleje další dva panáky. Připíjejí si. Prcek hodí obsah panáka za záda.*

**Prcek** Dobře, Hýle. (*Hledá hada*)

**Hýl** Natáhni si tu pistoli.

**Prcek** Cože?

**Hýl** Kdyby si na něho trefil... a kdybys narazil na něco podezřelého, nešahaj na to!

**Prcek** Jo. (*Natáhne pistoli, hledá*) Včera jsem si byl zaplavat. V rybníce... víš v kterým, vid? V tom, co...

**Hýl** (*zarazí ho*) Víím!

**Prcek** A jak jsem tam tak plaval, zavadil jsem chodidlama vo rybu. Takovej ten slizkej pocit. Nebyla to ryba, ale mrtvý tělo.

**Hýl** Sss. Nech toho.

**Prcek** Víš, jak tam vedou do vody takový ty schody potažený linoleem, zrovna jako jsou ve starejch panelácích? Plavu k nim, abych vylez na břeh zavolat pomoc. A jak tak lezu ven, koukám, že ty schody maj na sobě takový divný výčnělky. Tak jsem to všechno řek plavčíkovi. O tý utopený, ukázalo se, že to byla krásná mladá žena, i vo těch výčnělcích. Zdálo se mu to divný, ostatně mně taky, tak zavola svému kámošovi, kterej zrovna pracoval v KGB jako rozvědčík CIA. Něakej plukovník Chuchvalec. Okamžitě se tam objevil, zatvářil se fakt vážně, byl jen v trenýrkách a bílým triku, a začal ty schody, to linoleum, pokapávat takovou divnou vodičkou z ještě

divnější lahvičky. Lino nejdřív úplně nabobtnalo, pak se ti zkroutilo a najednou ho začal zespodu někdo nadzvedávat. Blondýna s umaštěnejma vlasama a jizvou na krku. Bylo na ní něco děsně fascinujícího, i když byla ošklivá. Pak se moje oči potkaly s jejími a bylo to. Láska na první pohled. Jenže ti dva se znali. Plukovník Chuchvalec a vona – žena s jizvou. Vytáhli na břeh tu utopenou, představ si, byla zabalená do drátěného pletiva a všude... tady, tady i tady, mezerama v tom pletivu, prostě všude měla do těla zavrtaný úhoře. Zrovna jako tvoje manželka, jak ji našli pod hrází, taky se jmenovala Vlasta, že? S těma úhořema by měli něco udělat. Sou nějaký přemnožený, ještě někoho napadnou...

**Hýl** Co to kecáš?

**Prcek** Řekli nám, že je všechno v oukeji a máme se prej rozejít. Plukovník Chuchvalec a blondýna s umaštěnejma vlasama odtáhli tu mrtvou pod linoleum, ještě nám oba zamávali, ona mi poslala pusu, takhle, pak se přikryli a už jsem ji nikdy neviděl. (*Brečí*) Vždycky to takhle dopadne. Já ji miluju, vona mě miluje, ale pak přijde někdo třetí a... Tu utopenou jsem už taky neviděl. Voni jsou asi někde schovaný.

**Hýl** (*je vyděšený Prckovým vyprávěním*) Kdo?!

**Prcek** Hadi. Asi čihaj. Nebo trávěj... ježšíkriste, chudák Vlasta. Chudáci morčátka. Nemůžu je najít.

**Hýl** Plukovník Chuchvalec? Jarda? Jak můžeš vědět, že byl u toho, když tahali z rybníku moji ženu??

**Prcek** Viděl jsem ho tam.

**Hýl** (*poleká se*) Neslyšels syčení?

**Prcek** To bude plyn v kuchyni.

**Hýl** Aha. Probaha, jakěj plyn?

**Prcek** Nevím. Jsem tě jenom chtěl uklidnit, že to není had, aby ses nebál.

**Hýl** To musí být tím zařízením. Se ti to všechno zdálo, Prcku... vo tý utopený ženský, Chuchvalcovi, že s tím měl něco společnýho, i vo tý blondýně s umaštěnejma vlasama, to asi budou následky toho zařízení, co máš v uchu.

**Prcek** Kde mám zase jaký zařízení? (*Škrábe se v uchu*)

**Hýl** I to, že jsem vytáhnul hada, hodil ho po Vlastě, pak po tobě skočil a tys mi dal dvě hlavičky, to se ti taky zdálo. Jo, už je mi to jasný. Doslech ses, co se mi stalo, a že máš v uchu zařízení, tak

se ti to v šišce pomíchalo. Tam budou totiž nějaký přeslechy do tvý hlavy z kanálů, který jsou jinak tajný. Vono je to nový a ještě to není úplně prověřený. Má to na danou chvíli ovládnout vědomí dotyčného, ale je docela možný, že... počem, neboj se... (*Prcek k němu opatrně jde*) Slyšíte mě, plukovníku?! (*Ticho*) Neslyší mě. Dyť to říkám, že to není ještě spolehlivý. Je docela možný, že tvoje hlava, i když by ji to mělo vždycky vymazat, si něco z těch kanálů pamatuje, kombinuje to s vlastními zážitkami... ježišmarjá...

**Prcek** Co...

**Hýl** Ty musíš mít v hlavě hroznej guláš... Bože. Proto se mi pořád snažíš namluvit, že jsem tady, kde jsem se vzal, tu jsem se vzal, zničehonic najednou byl. Jenomže já jsem tady byl první, protože to, co jsem dělal, se dá dělat jedině beze svědků. Tys přišel až po mně. To je fakt.

**Prcek** Tohle už nikdy neříkej, žes byl první beze svědků a já že jsem byl až po tobě. Nikdy! Na to jsem vod tebe alergickéj! To mě vždycky dokáže strašně nasrat. Kurva! Já že mám v hlavě zařízení a že se mi to jenom zdálo, jo?! Si myslíš, že když ses na mě vytahoval celý dětství, že můžeš klidně zpochybňovat že vůbec jsem? Že existuju?! Všecko na čem mi v životě záleželo? A že jsem zase nebyl první? A kdo asi?! No kdo!? Ty, samozřejmě! Ty!! Že?! Už toho bylo dost! Vono takový ucho se utrhe a vlny se vyvalí zdo-la a roztáhnou se v širá kola, jen co je pravda, chápeš?

**Hýl** nalévá *Prckovi*.

**Prcek** Nechci.

**Hýl** Nádraží.

**Prcek** Nádraží.

*Píjí.*

**Prcek** (*hodí obsah panáka za záda*) Ježíši, přestává mě bolet hlava.

**Hýl** Mě taky.

**Prcek** Možná bysme mohli vtevřít jedno z těch šampaňských, co jsem přines.

**Hýl** To jsem si nevším, žes přines šampaňský.

**Prcek** Celou basu a láhev do ruky. Poslala mě pro ně, abychom zapili naši lásku, ještě před tím, než jsi přišel.

**Hýl** Cha...

**Prcek** Říkala, že se chce se mnou mazlit v bublinkách, pejsku.

**Hýl** (*zbystrí*) Kdes to vzal? (*Prckovi zazvoní telefon*)

**Prcek** (*do telefonu důležitě*) Prosím. Už. (*Schová telefon do kapsy*)

**Hýl** Ty jsi nás špehoval. Hele, když teda spolu chodíte, jak to, že jste si přede mnou vykali? Do prdele, jaký už?!

**Prcek** Milujeme se.

**Hýl** A kdy jste to stihli? Během tý chvilky, co jsem byl v limbu? Abys věděl, šli jsme zrovna do postele.

**Prcek** My jsme šli do postele. To si pamatuj.

**Hýl** Špehoval jsi nás. Se mnou se chtěla mazlit v bublinkách. Poprvé mi to řekla ve své kanceláři ve skladu, tak něžně a hebce, že... (*Hýl s Prckem zmizí, když zazní hudba a začne reminiscence*)

*Reminiscence. Kancelář velkoskladu. Na stole počítač a kancelářské potřeby. Za stolem sedí Vlasta. Klepání na dveře. Vlasta vytáhne ze šuplete pistoli, zkušeně ji natáhne, položí na stůl a přikryje papíry.*

**Vlasta** Dále.

*Vstoupí Hýl v pracovním plášti a s bezpečnostní přilbou na hlavě. Mezi dveřmi šmíruje nepozorovaně během výstupu Prcek.*

**Hýl** Dobrý den, slečno Vlasto.

**Vlasta** Ach, Jindřichu, ráda vás vidím. Vy jste zhubnul. Moc vám to sluší.

**Hýl** Díky.

**Vlasta** Nesete mi účtenky?

**Hýl** vytáhne kytici a šampaňské.

**Vlasta** Galantní, jako vždy. Posadte se. Zbožňuji šampaňské. (*Vyměňuje kytici ve váze, šampaňské staví na stůl, vytahuje skleničky*)

**Hýl** (*podezřívavě*) To máme dneska tohleto... divný počasí.

**Vlasta** Dusno?

**Hýl** Ano, dusno. Bohužel.

**Vlasta** Stalo se něco?

**Hýl** Tady jsou ty účtenky. (*Po chvíli*) Večer bude ohňostroj.

**Vlasta** Ohňostroj? A to vás trápi?

**Hýl** (*ublíženě*) Máte ráda ohňostroj?

**Vlasta** Mohu za to snad já?

**Hýl** Osud.

**Vlasta** Ach, tomu rozumím.

**Hýl** Máte ráda ohňostroj?

**Vlasta** Nijak zvlášť. Je to důležité?

**Hýl** Nijak zvlášť.

**Vlasta** (*nakloní se k němu*) Mohu vám důvěřovat, Jindřichu?

**Hýl** (*nakloní se k ní*) Jistě.

**Vlasta** Chci se vám k něčemu přiznat.

**Hýl** Raději se nepřiznávejte. Ať ta chvíle nikdy neskončí.

**Vlasta** Ach... Jste zvláštní. Řekněte mi, co dělá takový pozoruhodný člověk ve skladu. Vy přece máte na víc.

**Hýl** A co vy? Zjevila jste se jako fantom. Všichni muži se mohou zbláznit. A o to vám jde, že?

**Vlasta** Chci, aby mě měli všichni rádi. Ale pokud jde o vás... Vždyť vy víte, že jste mému srdci nejbližší. Jenom vy, Jindřichu...

**Hýl** Jste úžasná žena.

**Vlasta** A vy úžasný muž. (*Ticho k prasknutí*) Přeháníte. Ale to, co říkám já, je pravda. Nejste obyčejný muž.

**Hýl** Jsem. Obyčejný skladník. To, co říkám já, je pravda. Vy nejste obyčejná žena.

**Vlasta** Úřednice z účtárny... Tak se na to napijem?

**Hýl** Ano. (*Bere do ruky láhev*)

**Vlasta** Pořád mám pocit, že jsem vás už někde viděla...

**Hýl** Já také.

**Vlasta** To je všechno?

**Hýl** Chtěl bych, ale nejde to. (*Postaví láhev na stůl*)

**Vlasta** Promiňte mi, že jsem oblečena jako nějaká...

**Hýl** Úřednice z účtárny.

**Vlasta** Nedělejte si ze mě legraci. Stydím se před vámi. Práce člověka ponizuje, připadám si jako nějaká šmudla. Ale kdybyste mě přišel konečně navštívit, oblékla bych si svou nejlepší toaletu. Adresu znáte a pozvání stále platí. Proč nechcete?

**Hýl** Já... držím smutek po své ženě.

**Vlasta** Ach... to je mi líto. Promiňte. Byla krásná?

**Hýl** Ne jako vy.

**Vlasta** Ach, Jindřichu.

**Hýl** Vlasto!

**Vlasta** Co když to všechno není pravda?

**Hýl** Je to pravda.

**Vlasta** Řekněte mi: proč je to tak, jak to je? Život je krutý... V jeho zrcadle se zdá všechno být skutečné a pravda je přitom jiná. I Vlasta je jiná, než si myslíte.

**Hýl** Sbohem. (*Odchází*)

**Vlasta** (*Hýla ve dveřích zastaví*) A co šampaňské?

**Hýl** Jednou ho spolu vypijeme.

**Vlasta** Chci se s tebou mazlit v bublinkách, pejsku. *Hudba. Konec reminiscence.*

*Prcek s Hýlem ve stejných pozicích jako před reminiscencí.*

**Prcek** Kecáš. Celý sis to vymyslel. Bála se tě. Měla pocit, že seš na lovu a míříš na ni z křoví. Prošla mě, abych ji před tebou ochránil.

**Hýl** Greta nebo Vlasta, jak chceš, je dávno někde s Káddáfim. Nemiluje ani tebe, ani mě, věř mi.

**Prcek** vezme ze stolu noviny.

**Hýl** Oskare, já ty noviny nemám ještě přečtený!

**Prcek** No a co?

**Hýl** Jsou moje. Mám je podepsané.

**Prcek** Fakt jsou podepsané. Furt stejnej. (*Čte*)

**Hýl** Stejně jsou včerejší.

**Prcek** Nejsou. Je na nich dnešní datum.

**Hýl** Jasně. Jak na nich může bejt dnešní datum asi, když jsem je kupoval včera a jsou podepsané.

**Prcek** Jsou podepsané a je na nich dnešní datum.

Podívej. (*Jde k Hýlovi a ukazuje mu noviny*)

**Hýl** To není možný.

**Prcek** Co je na tom nemožného. Jsi přišel až po mně a přinesl jsi dnešní noviny. (*Čte*) Noc hrůzy. Bomba v supermarketu Nonstop! Minulou noc explodovala v supermarketu Nonstop poblíž Prioru bomba.

**Hýl** Já to tužil.

**Prcek** Bomba byla umístěna u regálu se šampaňským... To je pořád něco... Hele, tady. Pracovník velkoskladu Jindřich H., který se vydával za příslušníka speciální jednotky Policie, se pod záminkou šetření vloudil do bytu své spolupracovnice Vlasty K., kde za blíže neurčených okolností vypustil hada. Vyšetřovatel, který se dostavil na místo činu přímo od bombového útoku v supermarketu Nonstop, zabavil Jindřichovi H. pistoli, odznak a služební průkaz, které označil za amatérské padělky.

**Hýl** To sis vymyslel!

**Prcek** Pistole byla ovšem pravá a Policii moc zajímá, kde k ní jmenovaný přišel. (*Odloží noviny*) Já tomu taky nerozumím, ale je to tady černý na bílým. (*Nechá Hýla na okamžik nahlédnout do novin*) Pojd' dolů si to přečíst. Nepřej si vědět, jak to dopadne.

*Do místnosti vstoupí Veselej.*

**Veselej** Dobrý den.

**Prcek** Dobrý den.

**Hýl** Vy jste od Policie? Konečně. Dávejte pozor. Je tady někde had.

**Veselej** Had? (*Prcek mu plivne do ucha*) Ach tak. Kde?

**Prcek** (*ukáže na dveře*) Tam.

**Veselej** (*zkouší dveře otevřít, je zamčeno*) Co tam je? Vy jste tam byl?

**Prcek** Nemůžu tam vstoupit. Nejde mi to, i když jsem se snažil a mám klíč. Myslím, že v tom má prsty von.

**Veselej** A vy?

**Hýl** Já taky ne. A prsty v tom nemám. Prosím vás...

**Veselej** Moment. (*Vyndá z aktovky pivo, svačinu a položí je na stůl*) Nechcete jít dolů?

**Hýl** Být na vašem místě, taky bych si někam vylez. S jedovatým hadem nejsou žádné žerty.

**Veselej** S jedovatým hadem? (*Prcek mu plivne do ucha*) Ach tak. Co se tady vlastně stalo?

**Prcek** Já mám zlý tušení, že tady Hýl proved něco Vlastě.

**Hýl** To je nesmysl.

**Prcek** Ona mě miluje. Řekla mi to. To je majitelka bytu, která zmizela i s ložnicí. (*Hýlovi*) Ne tebe, ale mě. Mouše by neublížila, jak je hodná. Tady, prosím.

**Hýl** Von na mě žárli.

**Veselej** Klid, prosím. (*Prohlíží dveře, zkouší je otevřít, ale je zamčeno*)

**Prcek** Proč se k ní nejde dostat? A proč jdou dveře v otevřít jenom jedním směrem? Z kuchyně. Můžete mi to vysvětlit? Vocaď je to marný.

**Hýl** To je možný. Řeka taky teče jenom jedním směrem.

**Prcek** Že jako vždycky, když chci jít za ní do ložnice, vylezu zpátky v tomhle pokoji, jakoby ani její ložnice neexistovala, to je možný? Řeka teče jenom jedním směrem?

**Hýl** Možná v tom maj prsty voni.

**Veselej** Kdo voní? Řeknete mi konečně, kdo jsou voni?

**Hýl** Řeknu... podte sem.

**Veselej** *chce jít k Hýlovi.*

**Prcek** Bacha! Nechá vás zmizet jako Vlastu. Za dveřma, za který se nejde dostat, co?

**Hýl** To je nesmysl. Můžeme si promluvit o samotě?

**Veselej** Občanské průkazy, prosím.

**Hýl** Mé doklady mi vzal on, když jsem byl mimo.

**Prcek** Ohrožoval mě pistolí, tak jsem mu ji radši vzal a s ní i tohle. (*Odevzdává Veselejmu zbraň a služební průkaz*)

**Hýl** Co to kecáš?!

**Veselej** (*prohlíží si průkaz*) Amatérský padělek. Pistole je pravá. Zabavuje se.

**Hýl** No dovolte? To je státní majetek.

**Prcek** (*ukazuje doklady*) Můj průkaz.

**Veselej** Tak jak to bylo?

**Hýl** Ukažte mi to.

**Veselej** Předmět doličný.

**Hýl** Chci vidět váš služební průkaz.

**Veselej** (*vytáhne průkaz a ukazuje ho Prckovi*) Prosím.

**Prcek** V pořádku.

**Veselej** Tak jak to bylo?

**Hýl** Moment. Chci ho vidět taky.

**Veselej** Slezte dolů a uvidíte. Řekne mi konečně někdo, co se tady děje?! Nemám čas na hlouposti. Slyšeli jste v noci tu ránu? (*Krájí svačinu na kostičky, nabodává je nožem a strká si je do pusy*) V supermarketu Nonstop u Prioru vybuchla bomba a odneslo to dost lidí. Všude samá krev, kečup, utrhaný ruce, hlavy v mlíku, nohy, sejry, knedlíky, vnitřnosti posypaný moukou se pečou v hořícím hajzlpapíru, no prostě hrůza. Hrůza! (*Prcek nalévá panáky*) Tak rychle.

**Hýl** Bože! Slyšíš to, Prcku? Kolik tam zůstalo lidí?

**Veselej** To nikdo neví. (*Píjí*) Odhaduju, takovejch šedesát tři. Bomba vybuchla u regálu se šampaňským a v tý době se tam teda tlačilo dost lidí. Tak vy jste, pane, tady na dotčného žárli!

**Prcek** To je absurdní!

**Hýl** No to je absurdní! Prosím vás, můžeme si promluvit někde stranou?

**Veselej** Proč stranou?

**Hýl** (*šeptem*) Jsem taky od Policie. Jistá speciální jednotka.

**Prcek** (*šeptem*) Vidíte? Přesně, jak jsem říkal.

**Veselej** Máte o tom nějaký doklad?

**Hýl** Nesnáším hady.

**Veselej** Skutečně?

**Hýl** Omdllel jsem a on mi sebral průkaz i pistolí. Je pravej! Kolik vás je?

**Veselej** Prosím?

**Hýl** Zavolejte posily. A ať sebou vezmou pyrotechnika. Možná, že zaminovala prostor.

**Veselej** Minami? Jste si jistý?

**Prcek** (*šeptá*) Vidíte?

**Hýl** Má to souvislost s tím supermarketem.

**Veselej** (*Prckovi*) To si hned zjistíme.

**Hýl** Byl jsem mimo. Podvedla mě a utekla.

**Veselej** Určitě na procházce, vidíte? Podívejte... ta zbraň je sice služební a moc by mě zajímalo, kde jste k ní přišel, ale ten průkaz je evidentní padělek.

**Hýl** To není možný! Musel vám něco podstrčit. Jako mě ty noviny.

**Veselej** Noviny? Co je s nimi?

**Hýl** Podejte mi je.

**Veselej** Prosím.

**Hýl** (*listuje novinami*) Přece nejsem blázen. Teď to tady bylo.

**Veselej** Hm, hm, hm...

**Prcek** Já bych vám řek, co se tady stalo, ale...

**Veselej** Jaképak ale? Ven s tím.

**Prcek** Když já se stydím.

**Veselej** Předemnou se stydět nemusíte. Jsem na ledacos zvyklý, patří to k mé práci. Ven s tím.

**Hýl** No to si rád vyslechnu.

*Hudba. Všichni zmizí.*

Prckova reminiscence. *Do pokoje vstoupí Vlasta jako typická maloměšťačka, oblečená s přiměřeným nevkušem. Vytahuje ze skříně prádlo, přiměřuje si ho a pak odhazuje na zem. Na stole je občerstvení: jednohubky a vaječný koňak. V televizi běží něco, co ji hrozně dojíká. Pláče. Nestíhá. V teráriu bydlí morče. Zvonek.*

**Vlasta** Ach bože! Tady je ale bordel! To nemoh vydržet těch deset minut? (*Jde otevřít. V předsíni srdečně*) Dobrý den, Oskare. Já jsem tak šťastná, že už jste tady... ta je nádherná, děkuji. Má oblíbená značka.

**Prcek** Ale to nic není.

*Vstupují do pokoje. Vlasta s kyticí a levným vínem v papírové krabici.*

**Vlasta** Promiňte mi ten nepořádek.

**Prcek** Ne, vy mi odpusťte. Přišel jsem o deset minut dříve.

**Vlasta** To jste teda přišel. Jestli to takhle půjde dál...

**Prcek** Zbožňuji vás, slečno Vlasto, a vy to víte.

**Vlasta** (*plaktivě*) Co si teď o mně budete myslet.

**Prcek** Že jste nejkouzelnější, nejsvůdnější a nej-

krásnější žena ve vesmíru. Tento drobný nepořádek je výrazem vašeho temperamentu. Miluji ho.

**Vlasta** Přejáníte.

**Prcek** Jako důkaz, že to myslím vážně, přijměte, prosím, laskavě ode mne tuto drobnou pozornost. (*Podává jí balíček*)

**Vlasta** Vy mě ale rozmazlujete. (*Rozbaluje balíček*) Co nového v práci?

**Prcek** Vy se určitě ptáte na Hýla, vidíte.

**Vlasta** Ano. Bojím se ho. Je divný. Pořád se na mě dívá... jakoby byl na lovu a mířil na mě z křoví. Ten kdyby věděl, že mám dnes narozeniny, určitě by přišel a pak... hrůza!

**Prcek** Mlčel jsem jako hrob. Ale zřejmě něco tušil, protože mě sledoval.

**Vlasta** Bože!

**Prcek** Setřásl jsem ho.

**Vlasta** On vás sledoval. Bojím se. U něho není nikdy nic jisté.

**Prcek** Nahlásím to Policii.

**Vlasta** (*mezitím rozbalila balíček*) Ježíšikriste, já jsem... hotová... úplně hotová, já... já budu zase plakat. To je tak rozkošné... tak rozkošné... já... já jsem dojatá. To morčátko je přímo luxusní, Oskare. Dostal jsi mě. Nuňnuňnu... (*Mazlí se s morčetem*) Ke všemu je to chlapeček. Ty se budeš líbit mojí Bobince. A budu ti říkat Bobík. (*Dává morče do terária, dívá se na něj*) To je symbol, vid', Oskare? Jako ty a já. Víš, asi se nebudu prát s osudem. Nevadí, že ti tykáš?

**Prcek** Vlastičko, buď má. Miluji tě k zbláznění. Tady v srdci cítím... nikdy jsem nic takového... vždyť já vždycky zjihnu, když tě vidím, a chce se mi štěstím plakat, nemůžu bez tebe žít. Buď má. Promiň mi, že já tak hrrr, ale když jsi mi začala tykat, aniž by ses mě zeptala, nemohl jsem jinak. Pro tebe udělám všecko.

**Vlasta** Tolik jsem se toho bála a je to tady. Promiň, že jsem celá uplakaná, ale dívala jsem se na televizi. (*Má znovu na krajíčku*) Oskare, ti Američani jsou tak hodní. To jsou nejhodnější lidi na světě. Představ si, že v New Yorku byl v mrakodrapu požár a nějaká kočička tam měla pelíšek a v něm... a v něm mláďátka. A jak ti hořelo, ona neutekla a z toho ohně všechna ta koťátka zachránila. Televize všechno natočila. Bylo to horší než černouši s nafouknutými bříšky. Víš

jak ji musely pálit tlapy? Kožíšek si spálila až na kůži. Můj Bože, na světě je tolik neštěstí... Já ti řeknu, že to by žádná lidská matka... to co ta kočička. Já... já se stydím. Já vůbec nevím, jestli teď můžu mít vůbec někdy děti, jestli bych dokázala být tak statečná jako ta kočička.

**Prcek** Dokázala. Vždyť jsi zachránila mě. Už jenom tím, že jsi.

**Vlasta** No a představ si, že ti Američani jak to viděli, uspořádali sbírku a na tu kočičku se složili. Vybralo se 1,258.365 dolarů, takže ta kočička a ta mladátko teďka mají co jíst. Ale ten zážitek, ta hrůza, ta už jim stejně zůstane.

**Prcek** Já věřím, že jsi statečná minimálně jako ta kočička.

**Vlasta** Bojím se.

**Prcek** (*obejme ji*) Neboj se. Tvůj pejsek tě ochrání.

**Vlasta** Chci se s tebou mazlit v bublinkách, pejsku.

**Prcek** Ano.

**Vlasta** Miluju šampaňské.

**Prcek** Ano.

**Vlasta** Tvoje kočička se na tebe ale zlobí, pejsku, protože jsi žádná nepřinesl.

**Prcek** Není problém.

**Vlasta** Běž do supermarketu Nonstop u Prioru.

**Prcek** (*dlouze ji políbí*) A ty mezitím zahřeješ pelíšek, ano?

**Vlasta** (*odhodlaně*) Ano, miláčku.

**Prcek** *odejde s Vlastou do předsíně. Slyšíme klapnutí dveří, klíč v zámku se dvakrát otočí.*

*Konec reminiscence.*

*Veselej, Prcek a Hýl ve stejných pozicích jako před reminiscencí.*

**Prcek** Když jsem se vracel, všiml jsem si, že jsou dveře do bytu pootevřené. Bylo to divný, protože jsem věděl, že maj bejt zavřené. Když jsem totiž odcházel, Vlasta je za mnou zamykala na dva západy.

**Veselej** Slyšel jsem.

**Prcek** Bylo mi to hrozně podezřelý. To bych chtěl, prosím, zdůraznit. Vstoupil jsem do předsíně. Všude kolem hrobový ticho. Takový ticho, který visí jako obraz Hieronyma Bosche nad mrtvolkou v dětském pokoji a kinklá se v rytmu černého větru, kterej vane z onoho světa, jestli mi rozumíte? Ještě si můžete zamávat a pak jdou závory dolů. Zkrátka jsem cejtil, že se něco děje.

**Veselej** Stručněji, prosím vás.

**Prcek** Jsem tak sám. Svět je obluda. Někdy mám pocit, že ty zdi tady kolem nejsou. Že vidím a slyším jenom nepatrnou píď světa, jedno voko a ucho mám slepý, abych přežil. Tvrdíme, že žádný skrytý věci neexistují tím víc, čím víc se jich bojíme, věřte mi. Proto mě nikdo nemá rád, protože se všichni boje a nemaj pak v srdci místo na to, aby mě měli rádi. Jenom Vlasta je jiná. Ta se nebála a před pár hodinama... prostě se stalo, že se do mě opravdu zamilovala. Jenomže potom mi řekla, že se chce se mnou mazlit v bublinkách, pejsku, tak jsem se nabídl, že pro to šampaňský skočím, a když jsem se vracel...

**Veselej** Co bylo dál?

**Prcek** Já se stydím. Tak jo. Nevím, kde se tady vzal, ale uprostřed pokoje seděl von. (*Ukazuje na Hýla*)

*Když zazní hudba, Veselej zmizí.*

*Reminiscence. Ve dveřích stojí Prcek. Uprostřed sedí Hýl, kalhoty stažené, jedno oko přivřené, dívá se starým námořnickým teleskopem do svých trenýrek. Vedle otevřených dveří do ložnice stojí Vlasta a pozoruje vyděšeně Hýla. Prosebně vztáhne k Prckovi ruce. Hýl najednou prudce vytáhne z trenýrek hada a hodí ho na Vlastu. Potom se rychle schová za stůl. Vlasta vykřikne, okamžik s hadem zápasí a pak oba zapadnou do ložnice. Polekaný Prcek se schoval v předsíni. Hýl po chvíli vykoukne, hledá hada. Prcek ho pozoruje. Hýl usoudí, že had zmizel v ložnici, rychle zamkne dveře a svetrem ucpe škvíru mezi dveřmi a podlahou. Klíč sevře v dlani a sedne si zpět na židli. Znovu zaboří dalekohled do svých trenýrek.*

**Prcek** Pane Bože.

**Hýl** Já nedělám, co si myslíš.

**Prcek** Ani mě to nenapadlo.

**Hýl** Mám díru v pytlíku a dívám se.

**Prcek** Proto seš tak hubenej. Žralo tě to zevnitř.

**Hýl** Myslíš?

**Prcek** Co je s Vlastou?

**Hýl** Chceš vědět, co je uvnitř?

**Prcek** Nevím... Kam šla Vlasta?

**Hýl** Strojovna. Všude samý dráty a uprostřed velká cedule s nápísem Rodriguez.

**Prcek** Kecáš.



**Hýl** Tak se podívej.

**Prcek** Já ti věřím.

**Hýl** Ty se bojíš.

**Prcek** (*dívá se do dalekohledu*) Fakt že jo. Tý jo...

**Hýl** Vylezl mi tam vocaď had a utekl tamhle do ložnice. Uf. Strašně jsem se lek.

**Prcek** Já taky. Byl jedovatej?

**Hýl** Určitě.

**Prcek** Bože! (*Jde se podívat do ložnice*)

**Hýl** Nechoď tam.

**Prcek** Já se nebojím.

**Hýl** Nebo ten had uteče sem!

**Prcek** A Vlasta?

**Hýl** Co Vlasta?

**Prcek** Vždyť si ho hodil přímo na ni. Jsou voba v ložnici, viděl jsem to.

**Hýl** Ježíšmarjá!

**Prcek** Ty sobče! (*Jde ke dveřím*)

**Hýl** Nechoď tam, nebo nás všechny zabiješ.

**Prcek** Dej sem ten klíč.

**Hýl** Nedám.

*Perou se. Nakonec dá Prcek Hýlovi hlavičku do nosu, pak ještě jednu.*

**Hýl** *jde k zemi, praští se do zátylku, je celý zakrvácený.*

**Prcek** *mu sebere klíč.*

*Strih zpět. Veselej, Hýl a Prcek ve stejných pozicích jako před reminiscencí.*

**Hýl** A jsme doma. Všechno je jasný, ne?

**Veselej** Co?

**Hýl** Držte ho v šachu a já zavolám do ústavu. Von je totiž panik a panictví je spouštěčem schizofrenie. Říkal mi to jeho doktor. (*Snází se dostat k telefonu*)

**Prcek** Co to kecáš?

**Veselej** (*vytáhne na Hýla pistoli*) Zůstaňte, kde jste! Máte pravdu. Vše je jasné. Supermarket musí stranou. Jako ten telefon. Do ústavu zavoláme, ale kvůli vám. Poslyšte, vy se nezdáte, ale vy musíte být velmi nebezpečný blázen. Z vás šílenství přímo tryská. Leze jako had.

**Hýl** To je celé čirý nesmysl. Já ani hady nechovám. Vidíte přece, že je blázen.

**Prcek** Stalo se to tobě, nebo mně?

**Hýl** Prosím tě, Prcku, a ten had, co jsem ho vytáhl, byl skutečnej, nebo fiktivní?

**Prcek** To já nevím. To musíš vědět ty. Je to tvůj

had. Ale já bych řek, že skutečnej, jak tě znám. Seš všeho schopnej. On se vždycky nadělal blbostí. Jednou přines do školy ropuchu. Paní čelka si vo ni spálila vobě ruce. Přitom každej ví, že jedna zába může zabít až sto lidí.

**Veselej** No to je síla! Vypadá to na můj největší případ, pane Hýli. Kam se na to hrabe supermarket Nonstop. Pane Oskare, zajistěte pro všechny případy protijed. Počkejte. Dejte mi ten klíč od dveří do ložnice.

**Prcek** *mu dá klíč a odejde.*

**Veselej** (*s pistolí v ruce prohledává pokoj*) To jsou nápady, chovat kobra mezi nohama. Kde jste ji tam, prosím vás, měl?

**Hýl** Podívejte se do terária.

**Veselej** (*dívá se*) Tady bydlela spíš nějaká myš. Nebo morče.

**Hýl** Byli tam dva hadi. Jeden se jmenuje Asrael. To je situace tohleto. Prosím vás, nevěřte mu. Já mám pocit, že se tady všichni zbláznili. Víte co? Situace si žádá operativní řešení. Zavolejte na 0526 7 284.

**Veselej** Zdá se, že vzduch je čistý. Buď se odplazil, nebo je v ložnici. (*Zalomcuje klikou, strčí klíč do zámku a odemkne*) To jsou věci... (*Za dveřmi je zed'*) Vono je to zazděný. A vypadá to, že odjakživa. Haló, Slečno Vlasto, jste tam?! (*Ťuká na zed'*) Nic. Jako zakletá princezna. (*Zkontroluje, jestli někdo neposlouchá za dveřmi do předstí-ně*) Čeho se bojíš?

**Hýl** Co?

**Veselej** Podívej, líbíš se mi. Myslím, že bychom mohli být správní kámoši. Co ty na to? Plác-nem si?

**Hýl** Já nevím.

**Veselej** Ty raději nelži.

**Hýl** Nerozumím.

**Veselej** Na tobě je všechno vidět.

**Hýl** Přišel jsem a tady se děly hrozný věci. Z dárkového balení vyleze had... dostanu ránu do hlavy, Prcek je celej vohořelej...

**Veselej** Hele, buď v klidu. K tomu se dostanem.

A neboj. Když jsem tady já, nic se ti nestane. Prcek ti neublíží. Možná tě má rád a vod nikoho nic nechytíš. Možná máš strach, že tady bude hořet nebo potopa. Zkontrolovals uzávěry plynu a vody?

**Hýl** Já vám nerozumím.

**Veselej** Je to o přetlaku. Když je moc velké přetlak a ventily jsou zarputile zašroubované, tak to je, kamaráde, zlý. Jako s jedem v zubu. Někdě někde vodletí nebo umře. Víš, co myslím, ne? Mám to vyzkoušený. Ručím za to. A jsem vždycky tam, kde je mě potřeba. Vylez ti z pytlíku had?

**Hýl** Hele, já tyhle metody dobře znám. Nezkoušejte je na mně. Jsem proti nim školenej.

**Veselej** Dokaž to.

**Hýl** Říkáte, že vzduch je čistej?

**Veselej** Jsem přece profík.

**Hýl** Opravdu se odplazili?

**Veselej** Říkám vám, že jsem profík.

**Hýl** Moment. *(Vytahuje z kapsy propisku a chce si sednout za stůl)* Kde je nějaký papír?

**Veselej** *(profesionálním chvatem ho sejmě k zemi, míří na něj pistolí)* Pozor, pozor, ptáčku. Nikam se nepoletí. To známe, tyhle finty. Jak se dáš jednou do zabíjení, nevíš, kdy přestat, co? Copak je zač ta tvoje tužka? Vystřelovačka jedovatých jehel?

**Hýl** Žádná vystřelovačka! Chci vám dát telefonní číslo. Můj šéf vám všechno potvrdí. Můj šéf je můj přítel, plukovník Chuchvalec. Ten chlapec, Prcek, kolega z mé fiktivní práce, se zbláznil. Je panic. V jeho věku panictví spouští schizofrenii. Jsem zde služebně. Celá akce je v háji.

**Veselej** Vás je víc?

**Hýl** Prosím vás, pojďme z té země pryč, nebo mě kousne.

**Veselej** Pomalu, kamaráde, pomalu.

**Hýl** Já vám to vyklopím.

**Veselej** *(ukáže mu tužku)* To si piš!

**Hýl** Hele, ale nikomu ani muk, jo? Je to státní tajemství.

**Veselej** Hrob je proti mně žvanil.

**Hýl** Před půl rokem jsme dostali na centrálu z Interpolu echo, že se k nám jede po úspěšné akci zašít mezinárodně hledaná teroristka Marie Kovářová alias Greta Bombata, nyní Vlasta, pyromanka, naše bývalá občanka, členka slavné a obávané teroristické skupiny Jezdci Apokalypsy. Poslední, která zbyla. Prvního z jezdců, Rodriguéze, jsem mimochodem dostal já při pokusu o atentát na papeže během jeho poslední návštěvy. Ale to předbívám. Greta Bombata zmizela před léty ze země poté, co v hotelu At-

las uhořel americký velvyslanec. Polila ho benzínem a zapálila. Respektive horní část těla. Od pasu dolů jsme ho našli nahýho. Chápete? Její první akce v oboru, a bohužel ne poslední. Slyšel jste o atentátu v Los Angeles? Zahynulo tam dva tisíce nevinných lidí. Všechny nitky vedou ke Gretě Bombatě. Z centrály přišla informace, že má v úmyslu nastoupit do zaměstnání tady v jednom malém podniku na místo účetní Zuzany Krajíčkové, kterou si předem přejela autem. Je velmi inteligentní. Náhodou jsem v té firmě objevil spolužáka, přes kterého jsem se infiltroval. Namluvil jsem mu, že mě vyhodili od Policie za úplatky, a přemluvil ho, aby mi v tom podniku sehnal vejvar s dobrou škvárou. Tím spolužákem je náš starej známěj Prcek. V dětství jsem ho na devítiletce dost masil, ale možná právě proto na mně vždycky visel. Čím větší měl ze mě hrůzu, tím víc mě zbožňoval. Vyšlo to. A když Greta nastoupila a začínala s účetnictvím, já už dávno jezdil po skladu s ještěrkou. Včera přišel z centrály jednoznačný rozkaz. Gretu Bombatu zatknout nebo zlikvidovat. Když jsem šel z práce, vniknul jsem do jejího bytu, ale ten moula Prcek mě u toho načapal. Nějak jsem se z toho vyvlíkl, jenže pak přišel ten malér a já omdlel. Před pár lety mě totiž vydírali. Unesli mi ženu a chtěli, abych propustil Rodriguéze, toho teroristu, co jsem ho dostal. Nikdy jsme nezjistili, kdo to byl. Jenže copak to šlo? Von byl mezinárodně hledaný eso. Mezitím ho vydali Američanům, a ti ho poslali do jednoho nejmenovaného afrického státu, kde ho veřejně uvařili v kotli zaživa, jako odplatu za toho velvyslance. V novinách se o tom nepsalo, že? Co vám mám povídat. Moji ženu vytáhli z rybníka, já byl u toho, zabalenou v drátěném pletivu, a do jejího těla... do jejího krásného hebounkého těla... těžko se mi o tom mluví... zkrátka do jejího těla byli zažraní úhoři. Tady a tady a tady, prostě všude. Bylo to děsný. Od té doby, jak vidím hada, omdlívám. Chápete? Nesmí uniknout. Když ji dostaneme živou, povýší vás.

**Veselej** Víš, co jsi? Ty jsi žížala, kterou já držím za jeden konec a hezky ji táhnu z hlíny na denní světlo.

**Hýl** Nerozumím.

**Veselej** Bacha, abych tě nepřetrh! Snad si nemys-

líš, že budu věřit nějaký za vlasy přitažený historce. Věřit profíkovi... kam bych přišel?

**Prcek** *vstoupí dveřmi, za kterými jsme před chvílí viděli zeď. Jakmile je v místnosti, dveře se zabouchnou. Prcek se vrhne zpět a lomcuje klikou.*

**Prcek** Viděli jste to? Votěvřel jsem dveře z kuchyně do ložnice a jsem tady v pokoji. A kde je ložnice? Zmizela. Dyť to ani není možné...

**Veselej** Chcete říct, že jste dveřmi z kuchyně do ložnice vstoupil sem do pokoje skrze zeď, ale ložnicí jste neprošel?

**Prcek** Přesně. *(Snaží se dát dohromady půdorys bytu, nahlíží do předsíně)* Chápete to? Dveře z kuchyně do ložnice jsou situovaný tímhle směrem a přitom kuchyně je támhle, vůbec na tenhle pokoj nenavazuje. Ložnice byla tady a spojovala kuchyň s pokojem. Kam zmizela?

**Veselej** Jdu si to vyzkoušet. *(Odejde dveřmi do předsíně)*

**Prcek** *(stříh v chování)* líííííííí... Tady plukovník Chuchvalec. Vydezintegruj to tam konečně a zmiz!

**Hýl** Mám zablokovaněj dezintegrátor.

**Prcek** Jindřichu, jestli Gretu nedopadnem...

**Hýl** Dostaňte mě vocaď.

**Prcek** ... jdeme do reorganizace. Sakra, zase eééíí... blbne to...

**Hýl** Přece mě v tom nenecháš! Jardo, dělali jste něco s dveřma do ložnice?! Haló!

**Veselej** *vejde do pokoje dveřmi z ložnice.*

**Hýl** Slyšel jste můj rozhovor s plukovníkem?

**Veselej** Teda já jsem proklouzl jako na vlně. To je vám ale zvláštní pocit... Jako na surfu.

**Hýl** Já se zblázním.

**Veselej** To je spiknutí. Nejspíš mezinárodní. Nechat zmizet pokoj, k tomu je zapotřebí nejmódnější technologie. Takové například, jakými disponuje CIA, MOSAD nebo KGB... ano, KGB. Vystřelovačky jedovatých jehel jsou pro KGB přece charakteristické...

**Hýl** To už je šílený.

**Veselej** Je. Ale podívej, jaké mám nohy. *(Sundá si kalhoty)* Mít punčošky a lodičky, můžu klidně na ples. Plesat radostí jako srdce, když plesá z lesa. *(Směje se)* Děláš si legraci. *(Oblékne se)* Ale uznej, s takovejma nohama?

**Hýl** Opravdu jste neslyšel, co plukovník říkal?

**Veselej** Že jsem sexy?

**Hýl** Ne, to ne... Já už jsem z toho... Prosím vás, můžete zavřít to vokno?

**Prcek** Tady žádný není.

**Hýl** Odkud se bere ten průvan?

**Prcek** To je vítr z onoho světa, Hýle. Todle vokno nezavřeš.

**Veselej** *(uznale se směje)* Jsi chytrý. A umíš. Ale já taky nejsem špatný, co říkáš? Dokonce jsem lepší. Věříš v Boha? Nebo v něco, co nás přesahuje?

**Hýl** *mlčí.*

**Veselej** *mlčíš?*

**Hýl** *mlčí.*

**Veselej** Tak promiň. Prosím tě o to. Chci, abychom byli kamarádi, víš? A myslím to upřímně. Seš mi sympatickej. Mám tě rád, brácho, věř mi.

**Hýl** Vy jako myslíte, že ten pokoj je dílem něčeho, co nás přesahuje?

**Veselej** To v každém případě.

**Hýl** Jako třeba UFO? Nebo archanděl, který se zjevili Jákobovi?

**Veselej** Já jsem to, co tě přesahuje, tak se mi svěř: odkud se vzal ten had?

**Hýl** Kterej?

**Veselej** Kde se vzal, tu se vzal, vid'

**Prcek** *(nakloní se k Veselejovi)* Dyť jsem vám to říkal.

**Veselej** Ticho. Chci to slyšet od něho. Ten, co tak hezky hamnul Vlastičku, přece.

**Hýl** Počkejte, von jí fakt...?

**Veselej** Vypadá to tak. Přinejmenším je zazděná. Jako princezna ve věži. *(Otevře dveře a naslouchá u zdi, za kterou bývala ložnice)* Pokoj zmizel a za zdí je ticho.

**Hýl** Tak něco dělejte. Vybourejte to!

**Veselej** To nebylo špatný. *(Směje se)* To vůbec nebylo špatný... daragij gjerog. O to ti jde, že? Abychom se vrazili rovnou do služebny KGB.

**Prcek** Ježíši Kriste. Už jsme tam mohli bejt.

**Veselej** Od tohoto okamžiku se těch dveří nesmí nikdo ani dotknout, jasný? Už žádný subprostorový procházení.

**Prcek** Jasněže jasný.

**Veselej** Velmi dobrý pokus. Seš opravdu nebezpečnej.

**Hýl** Říkám vám, že nevím, co se s tím pokojem stalo. Vůbec nevím, o čem mluvíte. Had není můj. Pane Bože! Přines ho Prcek. Odnikud jsem si ho

nevytáh. Přisáhám! Dobře! Greta Bombata nepřišla několik dní do práce. Poslala lístek, že je na nemocenský, a bylo jasné, že se něco chystá. Z centrály přišel jednoznačný rozkaz: Gretu Bombatu okamžitě zatknout nebo zlikvidovat. Několik hodin jsem stál za dveřmi. Potom šla Greta Bombata do sprchy, a na tohle jsem čekal. Věděl jsem, že mám přesně pět minut. Vždycky se sprchovala pět minut. Opatrně jsem vniknul dovnitř, položil jsem na stůl noviny, který jsem si chtěl později v klidu přečíst, a zrovna když jsem chtěl jít do akce, slyším, že je někdo ve dveřích. Pochopitelně jsem za sebou nezamýkal, protože jsem na to zapomněl.

*Když zazní hudba a začne reminiscence, Veselej a Prcek zmizí.*

Reminiscence

**Prcek** Haló! Slečno Vlasto! Jste tam? To jsem já, Oskar! *(Vejde dveřmi z předsíně)* Co tady děláš?

**Hýl** Neumíš pozdravit?

**Prcek** No nazdar.

**Hýl** No taky nazdar.

**Prcek** Kde je Vlasta?

**Hýl** V koupelně asi. *(Na Prckův tázavý pohled)* Jsem klepal, nikdo neotevřel, tak jsem šel dál. Ty seš s Vlastičkou domluvenej?

**Prcek** Se jako ptáš, jestli mě Vlasta, Vlastička teda, jak říkáš, pozvala na svoje narozeniny?

**Hýl** Dneska?

**Prcek** Jo, dneska.

**Hýl** A jo vlastně. Že jsi nic neřek?

**Prcek** A proč bych ti to měl říkat?

**Hýl** Seš svině. Já nemám žádnou kytku.

**Prcek** *(vytáhne z igelitové tašky kytici a balíček)* Ještě jsi mi nevodpověděl.

**Hýl** Na co?

**Prcek** No jestli seš pozvanej. *(Položí kytici a balíček na stůl na noviny)*

**Hýl** Nedávej to na ty noviny, ještě jsem je nečet.

**Prcek** Hele, jestli nechceš bejt trapnej a dělat nám tady s Vlastou kazišuka, tak seber ty svoje noviny a vypadni.

**Hýl** Kazišuka? Tě asi brzo uvidím s rozbitou hlavou, co? Ty panici.

**Prcek** Náhodou jsem už do... docela...

**Hýl** Zahojenej?

**Prcek** Fit, ty vole, fit.

**Hýl** Vo Prckovi se totiž ví, že si po každým neúspěšným pokusu zbavit se svého panictví rozrazí hlavu buď o kandelábr, nebo vo hlavu tý holky.

**Prcek** Nech toho!

*Do pokoje vstoupí Vlasta. Je mokrá a v županu.*

**Vlasta** *(uvidí návštěvníky, sundá ze zdi samurajský meč a zapuká křičí)* Co tady děláte?! Jak jste se sem dostali! Odpovězte! A rychle, nebo bude malér!

**Prcek** Vlastičko, já jsem klepal, klepal jsem a pak jsem si dovolil teda jako malounko nakouknout, jestli se vám jako něco nestalo, páč jsem měl o vás velkej strach, když jste na tý nemocenský, že? To bych fakt nepřežil, a von tady...

**Hýl** *(vezme ze stolu balíček a květiny a s odzbrojující upřímností zpívá)* Vlastička má narozeniny a my máme přání jediný. Šťěstí, zdraví, dlouhá léta, hlavně to zdraví.

**Vlasta** *(nyní jako křehká květina)* Jé... galantní jako vždy. Děkuji, Jindřichu.

**Prcek** se urazí a odejde.

**Vlasta** Po tom šoku je to od vás velmi příjemné. Jsou opravdu krásné. Vy jste zhubnul, vidíte? Moc vám to sluší. Ale dali jste mi. Všechno je to moje vina. Co jsem nemocná, jsem nějaká lekává. *(Směje se)* Vždyť se vlastně nic nestalo. *(Dává květiny do vázy na skřínce. Věší meč na místo. Prcek se vrací)*

**Prcek** To nemyslíš vážně.

**Vlasta** Prosím?

**Prcek** Ne vy, on.

**Hýl** Co jako?

**Vlasta** Promiňte mi ten nepořádek. *(Uklízí spodní prádlo)*

**Prcek** *(se směje)* Jó, já to беру. Fakt. Jedna nula vedeš. Je to pohotovej střelec. Ale teď vážně. Ta kytky a dárek jsou vode mě.

**Vlasta** Já... nerozumím.

**Prcek** Ta kytice a dárkový balení je vode mě.

**Hýl** Ahá... jasně. Hele, Prcku, buď v pohodě, jo?

**Prcek** Jaký v pohodě, ty vole!

**Hýl** Já myslel, že když tě pustili z toho blázince, že seš v pohodě.

**Prcek** Sssvine!! Jsem byl jenom ambulantně, slečno Vlasto, nevěřřte mu.

**Hýl** *(bere Vlastu důvěrně v podpaží)* On Prcek mi totiž otevřel, a jak spatřil mou kytici pro vás, najednou mu to udělalo cvak, asi v hlavě, vid-

te, to byla legrace se tedy na něj dívat, on umí, když chce, a zničehonic křičí jako na lesy: ježíšmarjá, já úplně zapomněl, Vlastička má dnes narozeniny. Já mu říkám: no, to máš tedy smůlu, drahý příteli. I když, po pravdě řečeno, u psychopatů jeden nikdy neví, vidíte. Já se spíš domnívám, (*šeptem*) že se mu možná nechtělo vyházet peníze za dárek...

**Prcek s Hýlem** se začínou rvát.

**Vlasta** Pánové, prosím vás...! (*Přestanou*) A jak jste se dostal dovnitř, Oskare? Přisahal bych, že jsem zamykala.

**Prcek** Ne... von mi votevřel. Von tady byl první, ne já. Co lžeš? (*Je mu do breku*) Ukradl mi dárek. No to snad není pravda tohleto.

**Hýl** Já nikdy nelžu, Prcku. Klepal jsem a tady Prcek mi otevřel. Sama rozhodněte, slečno Vlasto, kdo má pravdu.

**Prcek** Neříkej mi Prcku, nebo uvidíš. Už tak máš zaděláno, abych tě tady rozfofroval po bytě, hajzle.

**Vlasta** No tak, no tak, milý Prcku, můžu vám tak říkat, pane Oskare, vidíte, je to intimnější, než mezi cizími lidmi, přišťe, prosím vás, počkejte raději venku, ano? Mám teď velmi lekávé období. Chápete. Hele, já to beru, že jsem od jednoho dostala kytku a od druhého balíček, ano? Shodneme se?

**Prcek** Nikdy!

**Vlasta** udělá oči.

**Hýl** Hele, víš co, Prcku, budu velkorysý. Já přines balíček a ty kytku. Plácnem si?

**Prcek** Co mám dělat.

**Vlasta** A teď si podejte ruce. (*Když si Hýl a Prcek podají ruce*)

Tak se mi líbíte, pánové. Prosím, posad'te se. Něco k pití? (*Nečeká a jde k baru*)

**Prcek** Ať vám teda tuhle Hýl řekne, co v tom balíčku je, když ho přines von.

**Hýl** Ty chceš slečně Vlastě zkazit radost, vid' Co by v něm bylo. Tajemství.

**Vlasta** (*vrací se od baru*) Zbožňuji tajemství.

**Prcek** Řekni, co je v tom balíčku, hajzle.

**Vlasta** Prosím vás ještě jednou, nebuďte agresivní, pane Prcku.

**Prcek** To je kvůli němu, pro jeho dobro. Neví, co ho čeká. Se budeš moc divit. (*šeptem*) Sssvině.

**Vlasta** Přinesu nůžky. A svíčky. Co říkáte, pánové, zapálíme si svíčky?

**Hýl** Miluju oheň.

**Vlasta** Opravdu? Tak to jste můj člověk. (*Vzdálí se*)

**Hýl** (*tiše*) Jak to, že si vykáte? Já myslel, že už před sebou aspoň prdíte.

**Prcek** (*tiše*) Seš kazišuk.

**Hýl** (*tiše*) To se ještě uvidí, kdo je tady kazišuk.

**Prcek** Jindřichu, prosím tě, mně říkal můj doktor, že si mám najít holku, nebo se mi to vrátí. Přece si mě nevezmeš na svědomí, prosím tě. Panictví je spouštěčem schizofrenie. To říkal ten doktor. Ježíšikriste, já nechci. Cejtím, jak se to blíží. Někde tam ve mně je někdo nebo něco a já se toho strašně bojím.

**Hýl** Aby ses neposral.

**Prcek** Vždycky jsi mi všechno překazil... tak aspoň jednou...

**Hýl** Prcku, člověče nešťastná, je mi tě líto, ale zvedni se a utíkej pryč, ani jednou se neohlédni, nebo zkameníš! Nevíš, s čím si hraješ.

**Vlasta** (*vrací se s nůžkami*) Zbožňuji dárky a tajemství. (*Rozbaluje dárek*) To je od vás milé, že jste přišli. Tady Oskar se nabídl, že mě přijde potěšit v mé samotě...

**Prcek** Vidíš?

**Hýl** Mně říkal, že jste ho pozvala.

**Vlasta** Cítím se tady tak opuštěná... (*Cvaká nůžkami*)

**Hýl** A vy jste...?

**Vlasta** Tak nějak, ano. Nerada o tom mluvím.

Jsem ráda, že jste konečně využil mého pozvání, Jindřichu a přišel jste. A na mé narozeniny. To je milé. Už jsem se bála, že se na mě hněváte. Příšerně se nudím. Nevadí vám, že tady sedím jen tak v županu?

**Hýl** Naopak. Tedy... chci říci, že je zcela normální, když dáma jako vy sedí v županu, navíc doma... vid', Prcku!

**Prcek** To jo. (*šeptem*) Prosím tě, neříkej mi přední Prcku.

**Hýl** Všichni v práci máme velkou starost, abyste se nám uzdravila a vrátila se do práce. Opravdu. Já...

**Vlasta** rozsvítí světlo v teráriu.

**Hýl** (*znervózní*) To není akvárium?

**Vlasta** Tam bydlí Asrael, můj miláček. Chcete se pomazlit?

**Hýl** (*bledne*) Ach... díky, možná v budoucnu.

**Prcek** se škodolibě směje.

**Hýl** Tady Prcek se totiž zmínil, že se k vám chystá...

**Prcek** Já jsem nic neřek.

**Hýl** Ale řek, no a já tedy jako že když máte ty narozeniny, tak jsem si dovolil zakoupit tady pugét a řek jsem si: proč ne, že jo. (*Oči se mu průběžně vracejí k teráriu*) Padni komu padni, udělám jí, tedy vám, konečně také radost, navíc jsem to přislíbil, dva jsou lepší nežli jeden, že ano... i když tak jsem to zase nemyslel...

**Vlasta** Rozumím.

**Hýl** On Prcek totiž nevěděl, že přijdu, to zase ano... Dlouho jsem se rozmýšlel... zvažoval pro i proti... No abych to shrnul: rozhodl jsem se, že přijmu vaše pozvání, a to proto... zkrátka jsem měl pocit, že se známe odjakživa, i když ne zase tolik, aby... pravda, my tedy s Prckem již dlouho ano, ale my ne zase tak... jste nastoupila před nedávnou dobou, abych hned přišel a tohleto a támhleto, vidíte... ale zase si myslím právě proto... utužit kolektiv, poznat se konečně jaksi blíže a tak... můžeme spolu tady hezky... hento... a třeba i támhleto...

**Vlasta** Vy dnes nejste ve své kůži, Jindřichu.

**Hýl** A taky to může být hezké... tedy tak jsem to nemyslel... jak ty si myslíš, Prcku.

**Vlasta** Oskare, prosím vás byl byste tak laskavý a přinesl mi z kuchyně... cigarety?

**Prcek** Uííí... (*Odběhne*)

**Vlasta** Uvolněte se. Chápu vaše vzrušení.

**Hýl** Mohla byste to zhasnout?

**Vlasta** Prosím. (*Zhasne terárium*) Také jsem dlouho čekala na tuto chvíli a není to pro mě snadné. Nějak se ho zbavíme. Já to zařídím.

**Hýl** Nesnesu, aby vy a Prcek...

**Vlasta** Děkuji vám.

**Prcek** (*přiběhne*) Prosím.

**Vlasta** Děkuji. Jsem moc ráda, že jste přišel, Jindřichu. Vy samozřejmě také, Vládů. Víte, nevypadáte zrovna jako typický skladník. Od první chvíle, co jsem vás spatřila, když jsem nastoupila na místo nešťastné Zuzany Krajíčkové... mimochodem, je něco nového ve vyšetřování té nehody?

**Prcek** Nic. Po řidiči jakoby se slehla zem.

**Vlasta** Chudák. Zkrátka jsem věděla, že jsem potkala svůj osud. To platí přirozeně i o vás, Prcku. Nevadí vám, že hovořím tak otevřeně?

**Hýl i Prcek** Ne.

**Vlasta** Tak jsem byla vychovaná.

**Hýl i Prcek** Já... rovněž.

**Vlasta** Tak se na to napijem, ne?

*Ťuknou si skleničkami.*

**Hýl i Prcek** Nádraží.

**Vlasta** Vy někam odjízďte?

**Prcek** To je jako na zdraví.

**Vlasta** Ach ano. Velmi dobré.

**Všichni** Nádraží. (*Pijí*)

**Hýl** A je to něco vážného?

**Vlasta** Cože?

**Prcek** Seš trapnej.

**Vlasta** Ach tak. To je v pořádku, Oskare. Já se za to nestydím. V poslední době, už je to několik měsíců, jsem stále sama, a musím přiznat, že takový dobrodružný život, jaký vedu, mě zmáhá, zvláště když nemám nikoho, s kým bych se mohla občas pomazlit.

**Prcek** Uííí...

**Vlasta** Zkrátka... jsem trochu na hlavu, Jindřichu, stejně jako tady Prcek, promiňte Oskare, že o tom hovořím otevřeně, ale už jsem na tom lépe. Lidi s tím nadělají, ale ona taková hlava, víte, je vlastně docela normální nemoc, taková hlava, ne? Když to vezmete kolem a kolem, být na hlavu dělá život zajímavějším a koneckončů... na něco se umířit musí.

**Prcek** To neříkejte, Vlastičko, to bych... to bych...

**Vlasta** Nesmějte se. Jednou třeba za mnou přišel takový velký chlupatý ohnivě rudý opičák a uřízl mi hlavu. A já to řeknu zcela otevřeně, jsme přece koneckončů dospělí lidé, já jsem se udělala.

*Ticho.*

**Prcek** Och...

**Vlasta** Vy mi nevěříte?

**Hýl** To jako ve dne?

**Vlasta** Jistě. Ve vlaku. Zdřímala jsem si, a už to bylo.

**Prcek** A jó... vono to tam kodrcá... to je hned.

**Vlasta** To zase ne. Hned ne. Třeba s mým mistrem meditace jsme meditovali tímto způsobem. Sedli jsme si proti sobě, nic jsme nedělali, jenom tak seděli, těla proti sobě... a taky orgasmus... Ale hned to nebylo. Kdepak. Hned se ani kráva nevysera. Tak copak tam máme? (*Rozbalí balíček, je v něm had*)

**Vlasta** (*nadšená*) A heleme se, hádátko.

**Hýl** (*začíná pomalu popelavět*) Há... hádátko. No vida.

**Prcek** Mamba.

**Vlasta** (*drží hada za hlavu*) Moc hezký dárek, Jindro.

**Hýl** Bh...

**Vlasta** Prosím?

**Hýl** To nestojí...

**Vlasta** Ba ne, Jindro, ba ne. Stojí, a jak. Budou s mým Asraelem hezký páreček.

**Prcek** Já jsem ti to říkal.

**Hýl** Áááá...ááá...ááééé... Pane Bože, Pane Bože... odnese to někam! Všechny nás provrtá! (*Omdlí*)

**Vlasta** Provrtá? Proboha, Jindřichu, co je vám? (*Přiklekne k němu, pak se zeptá Prcka*) Taky na hlavu?

**Prcek** Nó...

**Vlasta** Škoda. (*Zklamaně*) Takže přece jenom vy.

**Prcek** Ano. Vono totiž před několika lety našli Hýlovu ženu zabalenou v drátěném pletivu a všude měla do těla zavrtány úhoře.

**Vlasta** Cože?

**Prcek** Proto nesnáší plazy. (*Nakloní se k Hýlovi*) Nemáš krást lidem dárky, blbče. Stalo se něco?

**Vlasta** Nic. Něco se mi připomnělo.

**Prcek** Já mám plazy rád.

**Vlasta** To je dobře.

**Prcek** Víte, když jste se zmínila... tak já hned...

**Vlasta** Taková empatie. Víte, ani na okamžik jsem o vás nepochybovala. Jste tak jemný, máte šarm a citlivost, zkrátka ve vás sídlí duch, který ženám mého druhu imponuje.

**Prcek** (*kope do Hýla*) Jindro, Jindřichu, slyšíš?

**Vlasta** Nechte ho. Já myslím, že je mu tam dobře. V tom jiném světě, kde lišky dávají dobrou noc, je krajina hodně zahnutá jako na Měsíci, takže tam můžete lehce zabloudit, ale konekonců každý výlet tam je událostí a člověk, který bloudí... ukažte mi, kdo ne.

**Prcek** Vy mluvíte jako nějaká kněžka.

**Vlasta** Jsi chytrý. A já mám aspoň příležitost položit ti některou ze svých nutkavých otázek.

**Prcek** Prosím?

**Vlasta** Ach, ty jsi honey. (*Odnáší hada do terária, cestou se s ním mazlí*)

**Prcek** Co to tam je támdlecto?

**Vlasta** To je maska. Miluju masky. Tahle je z Nigérie. Šamani ji používali při obřadech smrti.

**Prcek** To je zajímavé.

**Vlasta** Smrt je velmi zajímavá.

**Prcek** Já myslím to o tý meditaci.

**Vlasta** To je velmi podobné. (*Podívá se na něj jako kocour na myš*) Jestli chceš, můžeme si to vyzkoušet. (*Sedají si na zem proti sobě do pozice lotosu*) Óm... óómm...

**Prcek** O... o... ómm...

**Vlasta** Cítíš to?

**Prcek** Co?

**Vlasta** Kundalíni.

**Prcek** Jo. Co to je?

**Vlasta** Hadí síla. Když ji probudíš a narovnáš, cítíš se jako požár. Nevadí, že ti tykám? Já myslím, že lidé jemní jako my by si měli tykat.

**Prcek** Jo?

**Vlasta** Jasně.

**Prcek** Jasně. To je tak krásný slovo – jasně – to je nejkrásnější slovo, jaký jsem v životě slyšel – jasně – to je jako slunce, že? Vono je, slečno Vlasto, skoro stejně krásný jako seš ty, ale vám se, teda tobě se stejně nic na světě nevyrovná, takže vono je to jedno, myslím jako všechny ty věci, který jsou stejně míň krásný než vy, ty, teda... Slunce. Takže nemá cenu se jima zabývat. Já, já jsem strašně šťastnej, že si konečně budeme tykat... a kundalíni...

**Vlasta** Jsi honey. Honey, honey, honey. Tak šup, šup. Napijem se na to. (*Nalévá panáky*) Tak a teď překřížíme ruce... napijem se... a teď polibek. (*Libají se*) Krásně libáš, Prcku. Tak a teď mi řekni všechno, co víš o Hýlovi.

**Prcek** Proč vo něm?

**Vlasta** Snad nežárliš, broučku?

**Prcek** Ale ne. Celej život mi ubližoval.

**Vlasta** Jo tak.

**Prcek** Já když jsem byl malej, máma mě nepouštěla ven, protože jsem byl nemocnej. Jsem měl to s těma žlázama.

**Vlasta** Žlázy...

**Prcek** Jako ty v krku, jsem byl strašně tlustej a k tomu ještě malej a neuměl jsem říkat ř a v první třídě se mi stala taková nepříjemná věc, že jsem se...

**Vlasta** Co?

**Prcek** No to... Pokakal.

**Vlasta** Ty můj sladký prvňáčku.

**Prcek** Seděl jsem na záchodě ve škole a v trenýrkách jsem měl takovouhle hromadu. A při-

šel tam právě Hýl, už tehdy to byl takovej ma-  
lej fízl...

**Vlasta** Fízl?

**Prcek** No von dělal dlouho něco u Policie, já nevím,  
já jsem byl rád, že jsem ho neviděl, a pak ho vy-  
hodili, říkalo se, že za úplatky nebo tak něco...

**Vlasta** Jmenovala se Vlasta?

**Prcek** Vy Vlastičko?

**Vlasta** Jeho žena.

**Prcek** Jo, s těma úhořema. Vlasta! No jo, se vlast-  
ně jmenovala Vlasta. Úplně jako vy.

**Vlasta** (*jde k omdlelému Hýlovi a šacuje ho, najde  
průkaz a pistoli*) Pěknej ptáček, ten tvůj kámoš.

**Prcek** On není můj kámoš. On mě vždycky mučil.

**Vlasta** Povídej o sobě. Ty tak strašně zajímavě vy-  
právíš o sobě. (*Během následujícího dialogu vy-  
tahuje z šuplíku provazy a náplast. Svazuje Hý-  
la a zalepuje mu pusy*)

**Prcek** No a jak jsem tam teda seděl celej poto...  
tak tam přišel Hýl a všem to rozkecal a voni při-  
šli... celá třída a smáli se mi a já jsem strašně  
plakal a strašně smrděl a pak jsem nebyl půl ro-  
ku ve škole, a když jsem tam pak přišel a myslel  
jsem si, že se na to zapomnělo, první, co jsem  
slyšel, bylo...

**Vlasta** No tak ven s tím.

**Prcek** Hov... Hovňousek.

**Vlasta** Zase von? (*Ukáže na Hýla*)

**Prcek** Jo. Proč ho svazuješ?

**Vlasta** Trochu mu to jeho mučánekování oplatíme,  
co? Nechceš?

**Prcek** Chci.

**Vlasta** Pokračuj.

**Prcek** No a potom, když jsem byl větší a už by-  
lo trapný mě říkat Hovňousek, jsem jednou se-  
děl zase na záchodě... já teda nevím, proč vám  
to říkám...

**Vlasta** Musíš mi to říct. Chci o tobě vědět všechno.

**Prcek** No když všechno, tak všechno. No a jak  
jsem tam seděl, to už jsem byl velkej kluk, že jo,  
tak jsem si u toho ještě hrál...

**Vlasta** Jsem jedno ucho!

**Prcek** S lojzíkem.

**Vlasta** Spolužák?

**Prcek** Ne...

**Vlasta** Aha.

**Prcek** Já jsem měl, to je celkem jasný, taky problé-  
my s holkama. Vždycky když mě nějaká nechtě-

la, teda abych byl přesnej, vona mě nechtěla  
ani jedna, tak jsem chytil něco jako amok a roz-  
razil jsem si hlavu vo kandelábr.

**Vlasta** Ach... to je velmi vzrušující. Takové maso-  
chistické.

**Prcek** Taky vo holku někdy.

**Vlasta** Bravo!

**Prcek** Myslíš? No a najednou tam zase přišel Hýl  
a hned řval: podte se podívat, co tady Hovňou-  
sek dělá. Prcat se ti zachtělo? No dobře, bude-  
me ti říkat Prcek Hovňousek. Já vím, že nejsem  
asi úplně normální, ale proč jsou všichni na mě  
tak zlí... já ani nevím, proč ti to, Vlastičko, ří-  
kám, víš. Ty seš taková... mateřská. Víš, já bych  
chtěl žít jako všichni, víš? Tak nějak normálně!

**Vlasta** Ale jdi ty, honey. Takhle je to přece mno-  
hem zajímavější, než mít ty takzvané normální  
sklony... fuj. Ach, lidská duše má mnoho tem-  
ných zákoutí, ve kterých se skrývá tolik, ba ještě  
více, neznámé, vzrušující hudby a překrásných  
vloh. Lidská duše je v podstatě velice moderní.  
Jde jenom o to ty věčičky objevit a milovat. Ne-  
ní nic krásnějšího a vzrušivějšího než nalézt na  
dně duše zrudu.

**Prcek** Myslíš?

**Vlasta** Mluvím z vlastní zkušenosti, honey. Milova-  
la bych se. Ježíš, jak já bych se milovala.

**Prcek** (*obejme ji*) Já tě miluju, Vlastičko. Ty jsi  
hvězda mého života. Moje spasitelka.

**Vlasta** (*decentně a s hnusem jej odstrčí*) A ty jsi  
Prcek. Moje Honey. Chci více lásky.

**Prcek** Hýle? Ty miluješ Hýle, že? Já jsem si dobře  
všiml, jak po sobě ve skladě koukáte. Pořád za  
tebou leze a tobě se to líbí, vid'?

**Vlasta** Ale jdi, ty šmudlo. Miluji tebe.

**Prcek** Vážně? Já bych to nepřežil, kdybys milovala  
jeho. Jsi moje poslední šance.

**Vlasta** Chci se s tebou koupat v šampaňském.

**Prcek** Cože?

**Vlasta** Chci se s tebou mazlit v bublinkách, pejsku.

**Prcek** Ježíšikriste! Matko Boží, stůj při mně. Tak já  
skočím do lednice.

**Vlasta** Jsi sladký. Ale musíš zajít do márketu, pro-  
tože já žádné doma nemám.

**Prcek** Aha...

**Vlasta** Počkej. Dám ti nějaké prázdné láhve. (*Při-  
nese igelitovou tašku s lahvemi. Nenápadně  
vytáhne časovanou nálož, nastaví ji a přilepí*



na tašku) Tak a je to. Tady za rohem je supermarket Nonstop. A vrať se brzy. Jsem celá žhavá.

**Prcek** Ty jsi lepší než máma. (*Odejde*)

**Vlasta** (*zapálí pod maskami, visícími na zdech, svíčky a zhasne světlo. Skloní se k Hýlovi*) Už jste se probral, majore? (*Strhne mu náplast z obličeje*)

**Hýl** Sss... dávno.

**Vlasta** Proč zrovna vy, Jindřichu.

**Hýl** (*hovoří šroubovaně*) Zdravím vás, Greto Bombato. Kde je had?

**Vlasta** Máte strach?

**Hýl** Fóbii.

**Vlasta** Dobré vědět. Kdo by to byl řekl, že se spolu sejdem ve skladu, že? Já vám vypisuji účtenky, vy mi nosíte růže...

**Hýl** Proč taková krásná žena jako vy...

**Vlasta** (*odkládá masku*) Mlč! Ničemu nerozumíš. Co ty víš vo krásě? Život je nudnej a krutej. Málem jsem se do tebe zamilovala.

**Hýl** Já také. Ublížujete nevinným lidem.

**Vlasta** A ty?! Víš, co udělal s Rodriguézem? Uvařili ho v kotli. Zaživa.

**Hýl** Do Afriky ho vydali Američané. Já ne.

**Vlasta** Milovala jsem ho. Byl mým mistrem.

**Hýl** To jsem ve vašich materiálech nečetl.

**Vlasta** Css. Soudíte nás jenom podle materiálů, ale že máme taky duši a srdce, který náruživě a zcela oddaně bije za spravedlivou věc, to je vám jedno!

**Hýl** Jste fanatik!

**Vlasta** Nevím, kdo je větší fanatik! Vobětoval jsi vlastní ženu. Domnívala jsem se, že seš člověk a vyměníš lásku za lásku. Mou lásku k Rodriguézovi za svou lásku k ženě.

**Hýl** Ty jsi zabila mou ženu?!

**Vlasta** Ano, já. Za Rodriguéze. Unesla jsem Vlastu, a když uvařili Rodriguéze, hodila jsem ji do rybníka.

**Hýl** Nenávídím tě. (*Začnou se škrtit*)

**Vlasta** Já tě taky nenávídím. (*Škracení přejde střihem do líbání*) Proč máš tak hezký tělo? Jsi jako Rodriguéz. Nechceš banán?

**Hýl** Nechci.

**Vlasta** To je škoda. Nelíbí se mi, že se mi líbíš.

**Hýl** Zavraždila jsi mou ženu!

**Vlasta** Podívej, já jsem štvanec. Jsem vyřízená. Už

nemůžu dál. Mě nezbejvá, než vocad' vypadnout, protože o mně víte. Policie tu může bejt každou chvíli. Budu se skrývat, kde se dá, dokud mě někdo neoddělá. Dříve či pozděj se to stane. Já to vím. Nemám co ztratit, když ti teď nabízím odpustění. Vezmi si, prosím tě, ode mne ten banán.

**Hýl** Jsem svázanej.

**Vlasta**, v ruce pistoli, rozváže Hýla. Banán je přezrálý, až černý.

**Hýl** Ten bude za chvíli klíčit, co?

**Vlasta** Já mám takový ráda. Hodně zralý. Že to skoro teče a lepší se na prsty.

**Hýl** Jak jsou černý, tak jsou nebezpečný.

**Vlasta** Tak mi ho vrať, když nechceš...

**Hýl** Nevrátím.

**Vlasta** A proč?

**Hýl** Pro slepičí kvoč.

**Vlasta** A proč?

**Hýl** Aby kvočna nekvokala, protože nemá proč.

**Vlasta** A proč?

**Hýl** A proč?

**Vlasta** A proč?

**Hýl** Css...

**Vlasta** Nevíš, co? Jsem tě dostala.

**Hýl** Nedostala. Mě nikdo nedostane. (*Prohlíží si banán*)

**Vlasta** Jenom já.

**Hýl** Jenom ty.

**Vlasta** Co děláš?

**Hýl** Hledám zuby.

**Vlasta** Ale banán žádný zuby nemá.

**Hýl** Nikdy nevíš...

**Vlasta** Jak to myslíš?

**Hýl** Co když se do něj v Africe zakous had a vypustil do něj svý jedovatý žlázy, he? Člověk v Evropě banán sní a je po něm.

**Vlasta** Víš přece, že svý oběti pálím.

**Hýl** Nejde o to. Stejně vím, že mě zabiješ.

**Vlasta** Zamilovala bych se. Ježíš, jak já bych se zamilovala. To jediný má cenu. Milovat se zamilovaná je lepší, než u toho chlapa polít benzínem.

**Hýl** A co Rodriguéz?

**Vlasta** A co Vlasta?

**Hýl** A co Prcek?

*V dálce se ozve výbuch. Stěny v pokoji se otřesou, padá omítka.*

**Vlasta** Polib mě.

**Hýl** Seš dábelká. (*Libá ji*)

**Vlasta** Chci více lásky.

**Hýl** A co Rodriguéz?

**Vlasta** Více něhy...

**Hýl** Hm...

**Vlasta** Více mazlení...

**Hýl** I více bití... více ohně...

**Vlasta** Rodriguéz je mrtvý.

**Hýl** Více milování, více ballantinky...

**Vlasta** Jó...

**Hýl** Více palačinek se šlehačkou...

**Vlasta** (*svléká Hýla*) Mňam.

**Hýl** Nechceš odložit tu pistoli?

**Vlasta** To by nebylo ono.

**Hýl** Ach, více napětí...

**Vlasta** Ano...

**Hýl** Více peněz, více času, aby bylo více rozkoše,  
více květin, více bublinek ve vaně...?

**Vlasta** A co Vlasta?

**Hýl** Já tě miluju, ty potvoro.

**Vlasta** No konečně, ty hlupáčku.

*Libají se. Hýl se během mazlení snaží dostat k Vlastině pistoli.*

**Vlasta** Miláčku!

**Hýl** Promiň, musel jsem to zkusit.

**Vlasta** Proto tě miluji. Pojď.

*Odejdou do ložnice. Pistole zůstala ležet na zemi. Vejde ohořelý Prcek, v ruce drží zbytek igelitové tašky. Zůstane stát ve dveřích ložnice. Pak se otočí do pokoje a uvidí na zemi ležet pistoli. Vezme ji do ruky, namíří do ložnice, pak jej něco napadne a chytne pistoli za hlaveň a rozpřáhne se. Jde dovnitř. Hudba.*

*Stříh zpět. Veselej, Hýl a Prcek v pozicích jako před reminiscencí.*

**Hýl** No a potom jsem dostal po hlavě a nic si nepamatuju. Z bezvědomí jsem se probрал těsně před tím, než přišel Prcek.

**Veselej** Můžeš mi vysvětlit, jak si pamatuješ, co si povídali Vlasta s Prckem, když jsi byl v bezvědomí?

**Hýl** (*zaraženě*) Byl jsem mimo jenom chvíli, pak jsem to hrál.

*Ticho.*

**Prcek** (*vrhne se na Hýla, Veselej ho uklidňuje*) Ty šmíráku! Ty jsi nás poslouchal!

**Hýl** Slyšíte?!

**Prcek** Nenávídím tě!

**Veselej** Počkej. Ještě ne. Ještě si užijem.

**Hýl** Co jste říkala? Vždyť se přiznal! Právě potvrdil moji verzi.

**Veselej** Já? Já jsem nic neříkal. Slyšels něco?

**Prcek** Ne! Kdo se přiznal?

**Hýl** Komedianti prolhaní! Pro koho pracujete?!

**Veselej** Ty seš komediant prolhanej! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Chápeš!

**Hýl** Vždyť se přiznal.

**Veselej** Ale ty ses nepřiznal! A o **tO** tu jde! A ty mi tady nebul.

**Prcek** Miloval jsem ji. A ty se mi snažíš navykládat, že jsem byl pro ni něco jako idiot! Když se na mě podívala zvlhlýma očima, zvedl se černý vítr a já jsem proletěl jako divokej kůň mezi jejíma roztaženěma stehnama tunelem do nekonečného prostoru:

Svobodou napojení koně  
se mohou vznášet volně  
divoce jak my tancují  
než je zas kováři chytí a okují

I jejich pánové chtěli by plout  
A zatím se sebou nemohou hnout  
Časem – nemocí paměti spoutaní  
Strach jim diktuje podmínky poznání

Pavučiny v rozích vesmíru  
utkejte jim uzdy na míru  
z rovnoběžek zavěšených na koncích nekonečen  
jinak jejich stesk zůstane nevyhlášen

**Veselej** Nech toho!

**Prcek** Zabiju ho. Rozfofruju ho tady všude. Uříznu mu hlavu a přiřiju si ji ke svému krku! Budu ji tam nosit jako amulet!

**Veselej** Prosím tě, ještě ne!

**Hýl** Aha. Vy se znáte...

**Veselej** Myslíš?

**Prcek** Jo?

**Hýl** Myslím.

**Veselej** Myšlení je to jediné, co tě může v tuhle chvíli taky zachránit. Anebo zabít. Nikdy nevíš, jestli myšlenka, co následuje, není podmiňovaná. Podmiňované myšlenky. Znáš **tO**? Jdeš

po ledu a vidíš pod ním míhat se stíny. Najednou jeden z nich led prorazí a stáhne tě ke dnu.

Znáš **tO** ne?

**Hýl** Vy ze mě chcete udělat cvoka, že?

**Prcek** Už mu přihořívá.

**Veselej** Jak jsi na **tO** přišel?

**Hýl** Protože se chováte jako blázen.

**Veselej** (agresivně) Sám jsi blázen. Zabil jsi Vlastu!

**Hýl** Chci se podívat za ty dveře.

**Veselej** A zmizíš v centrále KGB, to jistě. Nikam nepůjdeš! Sedni si! Já tě žeru. Neboj. Já jsem nějak Veselej, a ty?

**Hýl** Jsem major Hýl a jestli okamžitě...

**Veselej** Hezké jméno. Jednou jsem měl kámoše, a ten se jmenoval Pěnkava. A von ti jednou...

**Hýl** Pane Veselej, zvedněte telefon...

**Veselej** Posloucháš?

**Hýl** Vy jste na mě smluvený!

**Veselej** Ne. Ptám se, jestli posloucháš, co říkám. Navíc se nemá skákat do řeči. Skákat můžeš s padákem nebo do vody, ale ne do řeči.

**Hýl** Pusťte mě ven!

**Veselej** Jenom to na nás hraješ, parchante jeden smradlavej! Taková hnusná rafinovaná vražda! Rafinovanější než cukr! Geniální vražda. Takovou vraždu jsem ještě neměl. Agent KGB zadržen! Ložnice ztracená v nekonečnu! Já tě proslavím. Budeš na titulních stránkách novin, jestli ještě jednou řekneš, že jsi ji nezabil a nevodlifroval rovnou do Moskvy... **tO** vlastně klidně říkej, **tO** by bylo nápadný. Skákat můžeš s padákem nebo do vody, ale ne do řeči! Jestli mi ještě jednou skočíš do řeči, uvidíš!!

**Hýl** Ano, prosím.

**Veselej** Poslouchat je veliké umění. Kdo neposlouchá nemá uši, Hejle, **tO** si pamatuj.

**Hýl** Nevyslovujte moje jméno tímhle způsobem, prosím vás.

**Veselej** Já si budu tvoje jméno vyslovovat, jak budu chtít, jo? Nenechám si vod nějakýho cvoka poroučet, co mám dělat! Vlasta byla buchta ze skladu a žádná Greta, ty hovado! A ty jsi vobyčejnej dělnás, co mu ruplo v bedně, **tO** si pamatuj! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Seš cvok! Jasný?! Jestli ne, ustřelím ti hlavu! Nebo koule! Nebo vobojí najednou.

**Hýl** Rozumím.

**Veselej** Nebo si myslíš, že budu věřit těm šilenejm

kravinám z Měsíce vo **tOm**, že seš major, ta nešťastná holka teroristka a...

**Hýl** (skočí mu do řeči) ...že se koukáš někam do svýho pytlíku, ze kterýho ti údajně utek had vedle do pokoje, kde ke všemu spí Vlasta, ale to je ti úplně jedno, protože ty se staráš jenom sám o sebe, vid? (Do zrcadla) Ty sobče, nedošlo ti, že ten had může bejt jedovatej? (Ticho) Přece nejsem blázen. Vám vážně Prckova historka vo hadovi vytáhnutym někde z mejch varlat přijde normálníni!

**Veselej** Přijde ti to normální, Prcku?

**Prcek** Ne, **tO** mi teda nepříjde normální.

**Veselej** A mně už vůbec ne! Tak buď hezky v klidu, Hejle, než dorazej z ústavu, jasný?! Voni to tam z tebe vykurýrujou. Znáš plegomazin? Bezva žrádlo, **tO** se ti bude líbit.

**Hýl** Klidně ať přijedou. Mně je všechno jedno.

**Veselej** Hele, Prcku, pojď sem. Ty taky Hejle. Pojďme si normálně v klidu popovídat. Tobě říkaj Prcek od slova prcat, vid?

**Prcek** To vymyslel von.

**Veselej** A tobě zase Hejl, ne? Jak si k tomu přišel?

**Hýl** Co to zase je? Hele, mě nedostanete.

**Veselej** Opravdu? Musím ti říct, že **tO** bylo vod tebe teda pěkně chorobný.

**Prcek** **tO** teda jo.

**Hýl** Jasně. Jsem cvok.

**Veselej** Běž, Prcku, odpusť mu, a nic si z toho nedělej. A ty, Hejle, poslouvej. My jsme všichni samý předsudky, ať psychologický nebo somatický a duchovní a přes ně všechno filtrujeme. Ale už Ježíš Kristus říkal, že zásadou každýho cítění je **tO** s velkým **O**. Malé těhotné **t**, které svým břichem zahrnuje celý svět: labutě letící na jih i mravence, kteří je za letu živě žerou. Těhotné **t** ty ty ty ty prcku je lidská solidarita. Symbol lásky, Hejle. **Pro****tO** oživil Adam ze svýho žebra Evu. Bůh teda, jó? A Lazar vstal z mrtvejch. Abychom se všichni měli rádi. Aby na zemi konečně zavládla láska. Protože pod bílým nebo černým ksichtem, pod katolíkem nebo muslimem, komunistou, fašistou, demokratem, opatem, šílencem, zkrátka v nás ve všech se pod slupkou skrývá křehká a nevinná, bázlivá dušička, která touží jenom po jediném: po lásce. Jsme jenom bratři a sestry. Víc nemáme, **tO** je náš celý kapitál. Ne hrubý národní produkt, ale **tO**hle.

Chápeš, Hýle? **Proto** jsem já vždycky tam, kde je mě potřeba, a nikomu se nic nestane, ani nikdo neumře. Ani já, ani ty, ty tyty tytyty, ale ty, ty, Hejle, ty **to** budeš platit.

**Hýl** Ukažte mi **to**... **to**... tu... legitimaci. (*Když mu Veselej podá svůj doklad*) To není možný. Ten můj! (*Když mu ho Veselej podá*) To není možný. Není přece možný, aby můj průkaz byl padělaný a ten váš pravý!

**Veselej** A přitom je **to** tak. Tvůj rozum a tvoje logika se tomu vzpíraj, co? Svět, kterej je normální, považuješ za šílený a chceš mu vnucovat svoje paranoidní představy.

**Prcek** Zavraždil jsi Vlastu, cvoku!

**Veselej** Kde si myslíš, že teď seš? V obývacím pokoji?

**Prcek** Ani náhodou, kamaráde. Tvoje oči vidí obývací pokoj jakési Vlasty alias Greta Bombaty, protože ho chtějí vidět.

**Veselej** Ale ty seš úplně někde jinde.

**Prcek** Ve virtuální realitě svých představ.

**Veselej** Protože seš šílenec, kterej zavraždil Vlastu.

**Hýl** Nezavraždil!!!

**Prcek** Tak se koukni do těch novin, co sis přines.

**Hýl** (*vezme ze stolu noviny, čte*) Pracovník veloklady Jindřich H., který se vydával za příslušníka speciální jednotky Policie, se pod záminkou šetření vloudil do bytu své spolupracovnice Vlasty K., kde za bližší neurčených okolností vypustil hada, který jmenovanou uštíkl k smrti. Následně se pokusil výbuchem plynu zahubit jiného svého spolupracovníka, Oskara P., což se mu naštěstí nepovedlo, zásluhou duchapřítomného policisty Veseleje, který je za svůj čin navržen na státní vyznamenání. Vypuštěný had se nakonec stal osudný i jemu. (*Položí noviny na stůl*)

**Veselej** (*s lehkou ironií*) Opravdu? No **to** jste mi udělal radost.

**Hýl** Jak to, že se v těch novinách píše něco, co se teprve stane?

**Veselej** (*podívají se na sebe s Prckem*) Prosím?

**Hýl** Není přece možný, abych četl v černý kronice něco, co se ještě nestalo.

**Veselej** (*vezme noviny*) Vidíš tam něco, Prcku?

**Prcek** Ne.

**Hýl** Tady. (*Ukazuje jim to*) Vždyť jste mi to dali kvůli tomu přečíst.

**Veselej a Prcek** (*unisono*) Ale my jsme ti nic nedávali. Najednou jsi sebral ze stolu noviny a začal jsi nám předčítat něco o svý a naší budoucnosti. Něco, co v těch novinách vůbec není. Ukaž, kde **to** je?

**Hýl** (*nemůže zprávu najít*) Ted' **to** tady bylo! Sakra! Takže co je pravda? Je **to** tady kolem mně nebo **to** není tady tohle **to** kolem mě? Co? V některých lidech prostě bydlí hadi a já jsem jedním z nich. Asi jde vo nějakýj novýj druh parazita, co žije v těle. Nejsem žádnýj major, ale ve skutečnosti skladník, nebezpečnej parazitonišič. Proto jsem poslední dobou zhubnul. Aha. A plukovník Chuchvalec není můj přítel a velitel, ale... Uííííí... Tady plukovník Chuchvalec ... jenom moje představa.

**Veselej** Právě jsi učinil první krok na cestě do normálního života.

**Hýl** A všechno, co jsem zažil s Gretou, byla jenom halucinace?

**Veselej** Tak.

**Hýl** Takže Greta milovala tebe, Oskare. A já zhatil vaši lásku tím, že jsem vytáh z pytlíku hada, kterej ji uštíkl. (*Smích*) Promiňte, ale mě to furt ještě přijde směšný, ale asi máte pravdu. Protože co je normální? Normální je to, na co přistoupíme, že je normální. A já jsem si furt myslel, že normální je to, co jsem si myslel já, že je normální, ale vono to zjevně tak není. A to znamená konec, že? Není se čeho chytit. Ty zdi tady kolem nejsou. Já si teď připadám jak v černý tlamě a kloužu do černýho nekonečného jícnu bytosti, jejíž kontury nejsem schopn zatím rozeznat. Vysává mě jako škebli černým vzdušným vírem. Nebo se mi dělaj mžitky před očima? Nějak špatně vidím. V uších mi hučí... Bože, Prcku, odpusť. Život je tak proměnlivý... Jednu chvíli jsem si myslel, že ho držím za pačesy, že stačí utrhnout s Gretou jablko Poznání a všechny rozpory, co nás dělily, nejsou najednou podstatný. Nevadí, že svět je proti nám, my nejsme proti němu, naopak. Láska všechno změní. Překlene rozpory. Ale všechno je jinak. Vesmír je tak nekonečný... Čert aby se v něm neztratil. Neměl jsem se jí koukat do rozkroku. To jsem teda neměl. Ujely mi nohy a já jsem tam v tom prázdným nekonečným prostoru zabloudeňej. Vyleze mi z pytlíku had, to... co se

má stát za chvíli, se píše v zítřejších novinách, Greta není vlastně žádná Greta, ale Vlasta... (Smích) Jak jsem si vůbec moh myslet, že jsem policajt, kterej pronásleduje slavnou teroristku. Jsem paranoidní. Přitom obyčejný člověk. Dycky jsem byl. Na tom přece není nic špatnýho. Je to méněcenný? Jak se to mohlo stát? Když člověk přestane cejtit světlo, Boha nebo to svý UFO, který má před svým vnitřním zrakem a který ho přesahuje, tak ztratí směr, dostane strach a začne ve tmě kolem sebe tušit samý nepřátelé, až z toho úplně zparanoidní, jako já. Přitom stačilo jen trošičku světla, malinký sluníčko a nemuselo se to stát. Jsem panic a jestli nenajdu holku, tak se z toho zcvoknu. V mém věku by to nebylo nic divnýho... dycky se mi ta naše Vlasta líbila, nevysmívala se mi, jako všichni vostatní, tak jsem si myslel, že mě má ráda a chtěl jsem si ji vzít za ženu, ale vona u toho tak křičela... panebože, co to kvákám? (Během monologu se Hýl svlékl. Je nahý. Veselej s Prckem ho odnášejí do sprchy)

**Veselej** (sprchuje Hýla) Poznáváte mě?

**Hýl** Ano, prosím. Jste Veselej.

**Veselej** A přiznáváte se, že jste znásilnil jmenovanou, poté ji zardousil, zabalil do pletiva a hodil živou pod hráz?

**Hýl** Já? Já že jsem...

**Veselej** Přiznejte se!

**Prcek** Přiznejte se, a dáme vám pokoj!

**Hýl** Já že bych Vlastu... naši oblíbenou a všemi milovanou Vlastu, já že bych jí něco takovýho...

*Hraje hudba. Otevrou se ložnicové dveře a do pokoje vpluje Vlasta zabalená v pletivu. Na různých místech má do těla zažrané úhoře. V ruce drží prut, na jehož konci se houpe medvídek.*

**Hýl** Proboha! Já... já se na to nechci koukat... nechte mě na to koukat... Já to nevydržím!!

Ááááá... Pomóc!!

**Prcek** Jenom se hezky koukej...

**Veselej** Ty zrúdo!

**Prcek** Co jsi napáchal!

**Veselej** s Prckem přivlečou Hýla ze sprchy k Vlastě.

**Hýl** Zázrak. Můj Bože, zázrak. Viděl kdy někdo takhle krásnýho medvídku? To je krása. Cha, cha, cha, chi, chi... Normální smrtelník takovýho medvídku nikdy... Jenom vyvolení mohou unést Boží světlo! Já... já asi budu plakat. (Pláče, za-

tímco se medvídek houpe na vlasci) To je síla. Strašná síla.

**Vlasta** Spinkej ty můj medvídku

Už ti rostou dráčky

Zazpívám ti povídku

Jak si vyšel z matky

Kdo je otec, Bůh to ví

Cítím tlukot podkovy

**Veselej** Sakra! (Upustí pistoli, sehne se, zvedne nohu, ke které je přisátý had, zařve a hodí ho na Prcka) Co to je tady tohle? Ty jsi ty hady fakt pustil?

**Prcek** Blbe!! Aby to bylo doopravdy, ne? Nemám rád, když věci nejsou doopravdy.

**Veselej** Podej mi protijed!

**Vlasta** Jindro, prosím tě, odpusť. Přinutili mě.

**Hýl** Ježíš... Ježíšmarjá... (Sebere se země pistoli Prckovi těsně před nosem) Co to má znamenat? (Na Veseleje) Kdo jste?

**Veselej** Dejte mi protijed.

**Hýl** Kdo jste?

**Veselej** Já jsem nějakej Veselej. Instalatér. Normální občan. Von mi Prcek volal, že vám chce zahrát takový divadlo, a já jsem bejval herec, a ne tak ledajakej herec. Hrál jsem milovníky i padouchy, komiky, charaktery, ženský, už jsem byl skoro slavnej...

**Vlasta** Měli mě v hrsti. Musela jsem jim slíbit, že budu dělat všechno, co chtějí, jinak tě zastřelí. Miluji tě. Stále tě měli na mušce, nemohla jsem nic dělat. Vzali mi všechny zbraně...

**Prcek** Dala jsi mi do igelitky semtex, ty mrcho.

A když jsem to náhodou přežil, načapal jsem vás, jak se tady muchlujete.

**Veselej** Dejte mi ten protijed!

**Prcek** Žádněj protijed není. Dyť to byla jenom hra. Už nevíš?

**Veselej** A jo vlastně. Doprdle! Já nechci umřít!

**Hýl** Ty parchante! Chtěl jsi mě přivést do blázince!

**Prcek** Užs tam skoro byl. Kdyby tohohle blba nekous ten posranej had, tak jsi mi to sežral.

**Hýl** Mě nikdo nedostane! To si pamatuji!

**Prcek** Ty už seš stejně cvok. Dávno. Jenom o tom nevíš.

**Vlasta** Ty ubožáku!! Zabij ho!!

**Prcek** Vyhráls. Vyhráls. A já ti to přeju. Já jsem tě totiž vždycky obdivoval. Ale když jsi mi vzal i tu poslední nadějí – Vlastu... chtěla jsi mě vyho-

dit semtexem, ty mrcho! ...něco ve mně prasklo, víš? Taková pružina – nebo přetek prostě džbán. (Pláče)

**Hýl** A Chuchvalec?

**Prcek** Objevil jsem ve svý hlavě to zařízení. Veselej mi to pomoh odmontovat, a pak už to byla hračka... to na tebe sehrát. (Dá Hýlovi do nastavené ruky malé zařízení)

**Hýl** Plukovníku, jste tam? Situace pod kontrolou.

Haló! Výborně. Nefunguje to. (Gretě) Miláčku, rychle mizíme.

**Prcek** Jindro, prosím tě, odpusť mi, prosím. (Pláče)

**Hýl** Ne. Ty mi odpusť, Prcku.

**Prcek** Myslíš, že to jde?!

**Hýl** Co mám udělat?

**Prcek** Ty víš co.

**Hýl** Ano, vím. Já ti slibuju tady přede všema, že odtedka ti už nikdy neřeknu, že seš Prcek ani Hovňousek.

**Prcek** Opravdu? Můžu ti věřit?

**Hýl** Ať přijdu o rozum, jestli to nemyslím vážně.

**Veselej** Žehnám vám. (Pláče a umře)

**Prcek** Jindřichu! (Padnou si do náruče)

**Hýl** Prcku! Brácho! Chtěl jsem říct Oskare.

**Prcek** za Hýlovými zády vytahuje pistoli.

**Vlasta** (když Prcek za Hýlovými zády vytáhne pistoli) Pozor!

*Hýl taky vytáhne pistoli. Prcek vystřelí první, Hýl opětuje palbu. Přestřelka je jako z akčního filmu.*

*Každý vypálí několik ran, nakonec Prcek padá. Hýl je těžce raněný.*

**Vlasta** Miláčku, žiješ?

**Hýl** Jo. Stejně jsem ho chtěl vodprásknout.

**Vlasta** Prosím tě, musíš žít. Odjedeme spolu někam... Už jsem všechno promyslela, mám v oboru spoustu přátel, kteří mi jsou zavázaní. Pojedeme do Paříže. Půjčíme si tady někde v půjčovně kroje, budeme tam na ulici hrát lidovky. Tam nás nikdo hledat nebude. Pod svícnem je přece největší tma! Ty budeš foukat na harmoniku, já zpívat... Musíš žít! Já jsem tak šťastná... ach... Au... (Kousne ji had)

**Hýl** Co je?

**Vlasta** Nic, nic.

**Hýl** Chtěl jsem ti toho ještě tolik říct... Máš v očích nekonečno.

**Vlasta** To je krásné.

**Hýl** Jsem rád, že umírám. Bez tebe by život neměl smysl.

**Vlasta** Ano. Odejdem spolu. Už se těším, až budeme sedět někde v nebi, budeme jíst nádherný ovoce, který nikdo nezná a budeme si povídat a milovat se a milovat a milovat až na věky...

**Hýl i Vlasta** Amen.

**Hýl** Maminko? Maminko? Maminko? Maminko?

**Vlasta** Copak, chlapečku?

**Hýl** Že to není pravda, co říkal ten doktor... že se zcvoknu, když nenajdu žádnou holku?

**Vlasta** To víš, že ne...

**Hýl** Poslouchal jsem za dveřma. Víš, tak jsem našel tebe, mami. Ty jsi moje holka. Mě nikdo nedostane. Ani choroba ne. Když jsem byl malej, tak jsem se jednou ve škole pokakal a všichni se mi hrozně smáli. Táhlo se to se mnou celou dobu. Pamatuju se, jak jsem stával v kuchyni u okna, nemoh jsem ani ven, protože jsem měl to s těma žlázama a byl jsem hrozně tlustej a vošklivej, každěj nade mnou vohrnoval nos, holky se mě štítily, ale já jsem měl tebe. A tehdy u toho vokna jsem si přísahal, že jednou všem vytřu zrak. Můj život nebyl marnej.

**Vlasta** Vždyť já jsem tvoje holka. Dycky jsem byla tvoje všechno. Seš příšitej k mýmu tělu jako siamský dvojče. Seš můj osud, kterej mi Pánbůh určil. Nemusíš se bát. Už si uklid' ty svý hračky, zastav se a spinkej, hádátka moje, hajej dadej sladce, zavři už svý neklidný očka, klubičko moje rozmilý, nejmilejší na světě, a buď si jistej, že až je znovu otevřeš, máma tady bude. Nikam nezmizí. A s ní teplý kafe a čerstvý rohlíky na stole. Hajej, dadej...

**Konec**

Apart from presenting the contents of the first number of the new theatre magazine DISK, the *Introduction* explains the reasons that led to its creation and its main goal: to encourage theoretic research concerning dramatic and scenic art in the context of the Czech culture. It underlines the link between the magazine and the Institute of theatre theory and history which has been recently founded at the Academy of Arts in Prague; the research will take into account specific demands of the Department of theatre theory and criticism, and of the whole faculty. The introduction finally honours those personalities of the Czech theatre whose ideas were crucial for the foundation of the Theatre faculty, but who were never allowed to teach there.

Jaroslav Vostrý's article *From modernism towards postmodernism: expressionism* explores some of the tendencies of the Czech theatre of the last decades which could be characterised as expressionist and which have strongly influenced the present « post-modern » shape of our theatre. Using theatrical works of Jan Grossman and Evald Schorm as examples, the author shows that expressionism refuses to use art in order to embellish the world, and he points out its main principle, which consists in replacing the scenic *mimetic image* by an autonomous *expression* of thoughts and feelings. The article then concentrates on Petr Lébl's « post-modern » work, based on specific estrangement, on the expression of the self and on the confrontation of fragments. Among contemporary young directors, the article mentions Michal Lang (his play *The Snakes' Cluster* is published at the end of this magazine), Daniel Hrbek, and David Radok with his recent operas.

Jan Čisář's theoretical article called *Mise en scène as a metalinguistic func-*

*tion* deals with « the language through which theatre communicates about its language »; it discusses ideas from the works of L. Abel, P. Pavis, M. de Marinis, but also those developed by O. Zich and I. Osolsobě. Analysing a theatre performance from the point of view of the code and its metalinguistic function, the author concludes that it is always important to get to know how theatrical language uses the material of the stage in order to create a model of a reality; he reminds us that the spectator's task is not only to decode the message, but to participate actively in the in the communication. He also re-thinks such notions as convention and conventionality; finally, he deals with the *mise en scène*, underlining the fact that in modern theatre the *mise en scène* is always determined by an *individual* conception, and therefore closely related to the metalinguistic function.

A study by Radovan Lipus called *The theatre space and the theatre of the space* is concerned with the relationship between architecture and theatre; its goal is not, however, a search for external superficial resemblances, but for *possible* connotations, interpretations and significations. The author uses the notion of the *foyer* in order to enter the labyrinth of relationships between theatre and architecture. A brief summary of the evolution of the theatre space from the Greeks till the 19th century enables him to discuss the role of theatre buildings within the newly arranged urban space and the gradual substitution of theatre decorators by architects; two important Czech architects and stage designers—both working between the two wars—are mentioned: Bedřich Feuerstein and Vít Obrtel. The author finally chooses the concept of the *situation* as the starting point for the analysis of dra-

ma and architecture, comparing the chapel of Saint John Sarkander in Olomouc with Shakespeare's *Hamlet*, and the church of the Holly Heart in Jablonec with Ibsen's *John Gabriel Borkman*. The present study is accompanied by the author's screenplay for a TV documentary film concerning the town of Prostějov.

Daniela Jobert's article called *The theatre of Bernard-Marie Koltès: the textual analysis of drama* sums up the results of her doctoral thesis and her methodological position. It tries to prove that while belonging to the tradition of western theatre and drama, Koltès is, undeniably, a « post-modern » author who pleases himself in subjecting some traditional dramaturgical proceedings and devices to irony and persiflage; the first part of the study (and of the thesis) points out the defaults of the traditional dramaturgical analysis and suggests that it should always be accompanied by a detailed textual, linguistic « pre-interpretative » analysis, as well as by a scenological analysis. The second part of the study sums up the concrete results of the « textual » analysis of six major plays by B.-M. Koltès, which paid special attention to the gradual evolution of the dramatic discourse from the monologue to the dialogue.

Zuzana Sílová's article called *Jirásek's play « The Lantern » as a dramaturgical problem* starts with a detailed dramaturgical analysis of the text, which helps her to approach critically Vladimír Morávek's recent *mise en scène* of the play in the National Theatre in Prague. Pointing out the absence of some dramaturgically important lines as symptomatic of this particular production, the author analyses time, space, characters and action in order to prove that the director decid-

ed to eliminate most of the *concrete* textual and dramaturgical elements and that priority was given to visual and musical setting without any reference to the play's dramaturgy.

*The report about the acting class 2000-2001* presents a collage of texts written by the first-year students of acting and commented upon by their pedagogue, Eva Salzmannová. She describes her conception of the studies of acting, dividing the program into two parts according to two basic themes : « Who am I? » and « I am someone else ». The first-year students were invited to work around the following questions, all related to the first theme : « Am I able to get rid of illusions about myself », « Am I able to recognise my defaults », « Am I able to create and be at the same time the object of my creation » ; the final text of the spectacle performed at the end of the semester was prepared by a dramaturg who was asked to arrange the individual texts into a coherent piece of writing. The author informs us also about different phases of the

workshop, about the students' gradual growth towards the metaphor and about the way they learned to bear artistic responsibility as individuals and as parts of an ensemble.

Zuzana Sílová questions the actress Jaroslava Adamová about Jiří Frejka's directing method, drawing attention to his respect towards playwrights and their texts, to the synthetic nature of his art and to the emphasis he put on the actors' vocal expression.

The article called *Theatre anthropology* is taken from the Dictionary of the Theatre written by a prominent French theatre theorist Patrice Pavis. The author reflects upon the place of the anthropological approach within theatre studies, tries to define the epistemological conditions necessary for this discipline, and interprets ideas of the most important theatre anthropologists ; at the same time, though, he points out some methodological confusions and calls for a closer co-operation with real anthropologists.

Jaroslav Etlík's short article goes

back to 1991 and to Jan Schmid's production *Mozart in Prague* in the Studio Y in Prague ; it concentrates mainly on the phenomenon of the « play », respectively on the three different ways in which the play phenomenon is used this performance. Kateřina Mihalová's contribution concerns the project called *Interactive encyclopedia of scenography* which has been going on for several years and the goal of which is to reconstruct (on CD-Rom) some of the most important mises en scène of the Czech theatre, especially from the point of view of the stage design. Marie Kratochvílová, the director of the newly created publishing house of the Academy of Arts (NAMU) explains the transformation of the Centre of edition into a modern institution working with new technology and its main goals. Vlasta Krautmanová analyses the presence of soviet plays on the Czech stages during the « normalisation ». Veronika Bednářová informs about her studies of theatre management at New York University.



L'*Introduction* présente non seulement le premier numéro de la nouvelle revue DISK, mais surtout cette revue en tant que telle. Elle explique les raisons de son apparition ainsi que son objectif : à savoir, encourager la réflexion de l'art dramatique/scénique dans le contexte de la culture tchèque ; de même, elle souligne l'ancrage de cette revue au sein de l'Institut de la théorie et de l'histoire de l'art dramatique, qui vient d'être fondé auprès du Département de la théorie et de la critique à l'Académie des arts de Prague. L'introduction ne manque pas de rendre hommage à ces personnalités liées à la fondation de l'école, qui n'ont finalement pas pu y enseigner.

L'article de Jaroslav Vostrý intitulé *Du modernisme vers le postmodernisme : l'expressionnisme* explore les tendances de la création théâtrale des dernières décennies qui pourraient être caractérisées comme expressionnistes, afin d'analyser leur influence sur l'état « postmoderne » du théâtre tchèque d'aujourd'hui. Les exemples des mises en scène de Jan Grossman (années 60) et d'Evald Schorm (années 70) montrent que l'expressionnisme refuse tout embellissement du monde par l'art et que son principe fondamental est de remplacer l'*image mimétique* par l'*expression* autonome des idées et des sensations. L'article s'intéresse ensuite à l'ère « postmoderne » de Divadlo na zábradlí, représentée par Petr Lébl et son art de confrontation de fragments. Parmi les jeunes metteurs en scène contemporains marqués par l'expressionnisme, l'auteur mentionne Michal Lang (sa pièce *Le Noeud de serpents* est publiée en annexe de ce numéro), Daniel Hrbek, et les dernières créations de David Radok.

L'article théorique de Jan Císar intitulé *La mise en scène en tant que*

*fonction métalinguistique* se concentre sur « le langage par lequel le théâtre communique à propos de son langage ». L'étude s'inspire des travaux de L. Abel, P. Pavis, M. de Marinis, mais aussi de l'Esthétique d'Otakar Zich et de la théorie d'esthétisation et du code élaborée par Ivo Osolsobě. L'auteur se consacre à la problématique de l'analyse de la représentation théâtrale conçue comme véhicule du *code*, et constate qu'il s'agit toujours de comprendre la façon dont le langage théâtral travaille avec les matériaux de la scène dans le but de créer le modèle d'une réalité ; de même, il attire l'attention sur le rôle actif joué au sein de cette communication par le spectateur, pour lequel il ne s'agit pas seulement de décoder un message. Ensuite sont analysées les notions de convention et de conventionnalité. A la fin de son article, l'auteur rappelle que dans le théâtre moderne la réalisation scénique représente une conception *individuelle* de mise en scène, et que c'est à cette conception que la fonction métalinguistique renvoie. La mise en scène est donc entièrement responsable du métalangage de la représentation.

Dans son article *L'espace du théâtre et le théâtre de l'espace*, Radovan Lipus étudie les liens entre l'architecture et le théâtre ; or, il ne s'agit pas pour lui de la recherche des ressemblances extérieures, mais des connotations, des interprétations et des significations *possibles*. Le *foyer* représente pour lui une entrée possible dans le labyrinthe des relations entre ces deux domaines. Après un parcours dans le temps à travers différentes configurations du théâtre et de l'architecture, il se focalise sur le rôle du bâtiment théâtral au sein de l'architecture urbaine au 19<sup>e</sup> siècle. En rappelant d'abord la mise en question par

la psychanalyse et le dadaïsme de l'espace traditionnel du rêve, de celui de l'art et de celui du langage, il souligne l'avènement de l'architecte qui remplace le décorateur : l'étude se consacre ensuite à deux architectes et scénographes tchèques, Bedřich Feuerstein et Vít Obrtel. La partie finale de cette étude propose deux exemples concrets de la « filiation » entre l'architecture et le drame : la chapelle de Saint Jean Sarkander à Olomouc est comparée à *Hamlet* de Shakespeare, et l'église de Sacré-Coeur de Jablonec à *John Gabriel Borkmann* d'Ibsen. Cette étude est accompagnée du scénario d'un document stylisé sur la ville de Prostějov.

Dans sa contribution intitulée *Le théâtre de Bernard-Marie Koltès : l'analyse textuelle du texte dramatique*, Daniela Jobert résume les résultats de sa thèse doctorale et ses positions méthodologiques. Mais si elle constate tout d'abord l'ancrage indiscutable de l'œuvre de Koltès dans la tradition du théâtre occidental, elle finit par définir Koltès comme un auteur postmoderne dans le sens où il reprend, remanie et détourne les procédés dramaturgiques traditionnels dans un esprit d'ironie et de persiflage. En démontrant l'insuffisance de l'analyse dramaturgique traditionnelle, elle incite à ce que cette dernière soit toujours précédée par une analyse textuelle, « pré-interprétative » (et accompagnée par une analyse scénologique). La deuxième partie de cette contribution résume les résultats de l'analyse textuelle des six pièces majeures de B.-M. Koltès, en indiquant le changement que subit le discours dramatique du personnage koltésien au cours de son évolution.

L'article de Zuzana Sílová intitulé « *Lucerna* » (*La Lanterne*) de Jirásek comme un problème dramaturgique propose une analyse dramaturgique

détaillée du texte, et une confrontation de cette analyse avec la conception de la mise en scène de la pièce par Vladimír Morávek au Théâtre National de Prague. En expliquant comment certaines répliques reflètent la structure dramaturgique de la pièce, elle constate l'absence de ces répliques de la mise en scène en question, afin de montrer que le caractère *concret* des éléments dramaturgiques a été remplacé par la *suggestion* et par un décor musico-pictural qui élimine volontairement la fonction dramaturgique de l'espace-temps. Dans le cas présent il s'agit donc, selon l'auteur, d'un rejet conscient de la dramaturgie au profit des éléments auto-suffisants qui attirent l'attention du spectateur vers eux-mêmes.

*Le rapport sur la promotion 2000-2001* présente un collage de textes des étudiants-acteurs de la première année, accompagné d'un commentaire de leur pédagogue, Eva Salzmanová. Elle décrit l'élaboration de sa conception de l'enseignement du jeu de l'acteur, en divisant le programme des deux premières années d'études selon deux thèmes : « Qui suis-je ? » et « Je est un autre ». Les étudiants ont été invités à se poser les questions suivantes : « Suis-je capable de me

débarasser des illusions sur moi-même ? », « Suis-je capable d'identifier mes problèmes ? », « Suis-je capable de m'aimer ? », « Suis-je capable d'être le créateur et en même temps le sujet de ma création ? » ; ces questions ont nourri le travail d'un dramaturge, invité à rassembler les fragments textuels dans un collage. L'auteur de l'article décrit les étapes du travail, et surtout le cheminement des étudiants vers la métaphore et vers la responsabilité : celle de chaque individu et celle de l'ensemble.

L'interview de l'actrice Jaroslava Adamová par Zuzana Sílová concerne le metteur en scène Jiří Frejka et sa manière de diriger les acteurs ; l'actrice souligne en particulier le respect de Frejka vis-à-vis de l'auteur et de son texte, et l'importance qu'il attribuait au travail vocal de l'acteur.

L'article *L'anthropologie théâtrale* fait partie du Dictionnaire du théâtre de Patrice Pavis ; en explicitant les qualités de l'approche anthropologique, l'auteur essaie de définir les conditions épistémologiques de cette discipline, analyse la notion de « technique corporelle » et interprète les idées des anthropologues célèbres ; en même temps, il met en évidence les limites de l'anthropologie théâtrale et son

éclatement méthodologique, et il demande une collaboration plus étroite avec l'anthropologie générale.

Vlasta Krautmanová analyse la présence de la dramaturgie soviétique sur les scènes tchèques pendant la normalisation.

Parmi les articles plus courts, Jaroslav Etlík évoque le spectacle *Mozart à Prague* de Jan Schmid, en identifiant trois niveaux distincts de jeu, qui constituent le principe structurel de la mise en scène en question. Veronika Bednářová rend compte de ses études de gestion théâtrale aux États-Unis, en insistant sur l'esprit de compétition, sur l'indépendance et sur la maturité comme conditions essentielles de la réussite.

Kateřina Miholová rend compte du projet intitulé Encyclopédie interactive de la scénographie, dont le but est la visualisation numérique (sur CD-Rom) des travaux des plus importants scénographes tchèques. Marie Kratochvílová présente la Maison d'édition de l'Académie des Arts (NAMU) qui vient d'être créée à partir du Centre d'édition de l'Académie ; le but de cette nouvelle maison d'édition est de continuer à améliorer la culture éditoriale et d'être à l'écoute des idées neuves qui germent au sein de l'Académie.

# **Plánované tituly dalšího (2.) čísla Disku**

**ANSÁMBLOVÉ HERECTVÍ DNES | JAN CÍSAŘ**

**EXPRESIONISMUS V HUDBĚ | IVAN KURZ**

**OD PODÍVANÉ K OBRAZU (ITALSKÝ VYNÁLEZ SCÉNOGRAFIE A VÝVOJ EVROPSKÉHO DIVADLA),  
1. ČÁST | JAROSLAV VOSTRÝ**

**FOTOGRAF MILAN DAVID**

**WITKIEWICZOVA ČISTÁ FORMA DIVADLA | JAN HYVNAR**

**TRÖSTROVA SCÉNOGRAFIE FREJKOVY INSCENACE SHAKESPEAROVA CAESARA  
Z ROKU 1936 | KATEŘINA MIHOLOVÁ**

**DĚTSKÉ KABUKI A DÁMA HOTOKE | HIROTO IŠIDA**

**PŘÍBĚH TANEČNICE JMÉNEM HOTOKE (TEXT 3. JEDNÁNÍ HRY) | HIROTO IŠIDA**

**JAROMÍR PLESKOT | ZUZANA SÍLOVÁ**

**LADISLAV SMOČEK NA ZKOUŠCE | DANIELA JOBERTOVÁ**

**HERECKÝ PROJEV V 'MALÉM' A 'VELKÉM' DIVADLE | EVA SALZMANNOVÁ**

**ALTERNATIVNÍ HERECTVÍ | KAREL MAKONJ**

**JAK PRACOVAL S HERCI E. F. BURIAN | ROZHOVOR S MARTOU KUČÍRKOVOU**

**MAPA SOUČASNÉ DIVADELNÍ PRAHY | VERONIKA BEDNÁŘOVÁ**

**ARCHIV — K. H. HILAR, DIVADLO JAKO OBCHOD (Z PRAŽSKÉ DRAMATURGIE)**

**POZNÁMKY**

**PŘÍLOHA — HRY JÚLIA GAJDOŠE A MARTINY KINSKÉ**

**2. číslo vyjde v prosinci 2002**