disk

časopis pro studium dramatického umění

10 prosinec 2004

disk časopis pro studium dramatického umění **10** prosinec 2004

Obsah

Úvodem 3

Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku) Jaroslav Vostrý | 7

Hmota v pohybu a v prostoru Jan Císař | 30

Eduard Vojan a jeho královský odkaz Jan Hyvnar | 45

Dramatické situace v esenciálnosti a jedinečnosti Július Gajdoš | 63

RUR – komedie o robotech Jana Horáková | 71

Politické divadlo arabskýma očima: Sa'dalláh Wannús Jan Tošovský | 87

Třikrát Boris Rösner Zuzana Sílová | 102

Mluvící muž Spalding Gray Marek Hlavica | 116

Tři naučení z jednoho příběhu Přemysl Rut | 120

Sympozium o čínském a japonském divadle: od středověkého dramatu k revoluční opeře Denisa Vostrá | 123

Heroické postavy v revoluční pekingské opeře Norikazu Hirabajaši | 129

Korejský sen v Polsku Eliška Vavříková | 132

Postmoderní Othello Július Gajdoš | 135

R.U.R. jako opera aneb Krátká spojení Jana Horáková | 138

Psychoanalýza a divadlo: prolínání dvou galaxií? Jiří Šípek | 144

Nová kniha: Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866–2004 jp-ts | 150

Smíchovský divadelní časopis zs | 153

Velký Guru (hra) Josef Hladký | 155

Summary | 179 — Résumé | 181

Autoři fotografií: Pavel Štoll (s. 103-106), Pavel Nesvadba (s. 107-111), Ivo Mičkal (s. 112-114), Petr Holý (s. 124, 125), Li Mo (s. 127), Tomáš Zwyrtek (s. 138-143). Děkujeme Archivu Národního divadla, Divadlu ABC a Divadlu pod Palmovkou.

Časopis Disk připravuje Ústav pro výzkum dramatické a scénické tvorby (DaS) Divadelní fakulty AMU, Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@d.amu.cz, tel. 221 111 027. Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Bernard, Jan Císař, Jaroslav Etlík, Július Gajdoš, Jiřina Hůrková, Jan Hyvnar, Daniela Jobertová, Miloslav Klíma, Ivan Kurz, Karel Makonj, Kateřina Miholová, Zuzana Sílová, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Typografie & sazba Martin Radimecký. Vydává Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, v Nakladatelství AMU. V roce 2004 vycházejí 4 čísla (7.–10.), cena jednoho z nich činí 140 Kč, pro předplatitele 115 Kč (tj. 460 za všechna čtyři) + poštovné. Předplatné na rok 2005 při stejném počtu a rozsahu čísel činí 360 Kč + poštovné. Objednávky přijímá Nakladatelství AMU, Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1, www.amu.cz., tel. 257 530 529, fax 257 530 405.

ISSN 1213-8665
© Akademie múzických umění v Praze, 2004

Také v tomto čísle pokračujeme v uvažování o problematice, která se jak v pedagogické, tak ve výzkumné činnosti rozvíjené na divadelní fakultě AMU shrnuje pod názvem scénologie (srov. seznam článků věnovaných tomuto tématu, publikovaný na 3. straně obálky minulého, tj. 9. čísla *Disku*). Aktuální kulturní a společenský kontext této problematiky ukazuje studie J. Vostrého „Scéničnost a scénovanost (Od Bernini k dnešku)". Autor konfrontuje specifickou scéničnost jistých druhů umění se scénovaností života v mediální společnosti a poukazuje na zásadní odlišnost mezi vypjatou scéničností baroka a vypjatou scénovaností dnešního světa. Tato scénovanost má pochopitelně značný vliv na scénická umění, a to včetně toho umění, které tvoří jejich nejvlastnější jádro, tj. herectví. V tom rámci se Vostrý věnuje i rozdílu mezi 'hrát' a jednat, případně 'být', který se někdy spojuje s rozdílem mezi tradičním divadlem a performančními aktivitami. V té souvislosti upozorňuje na to, jak se konfrontace obou aspektů projevuje už u Stanislavského. Byl to totiž právě on, kdo při veškerém důrazu na jednání (provádění, konání, tj. performativní aspekt) na úkor pouhého představování (referenčního aspektu) důsledně vycházel z 'magického jakoby', bez kterého není umění. Umění, které se mělo stát v rámci modernistických snah obecným způsobem prožívání života, jako by se v postmoderní době mělo rozplynout v médiích: nejde nakonec v obou případech o stejné ikonoklastické tendence, obrážející věčný komplex méněcennosti umění vůči životu, aktualizovaný krachem všech moderních utopií? Zásadní herecký paradox spočívá v úsilí o překonání osudového 'jako' samotným tvořivým aktem, který ovšem z tohoto 'jako' vychází; překonává je tedy paradoxně tím, že je rozvíjí. Odtud i rozdíl mezi scéničností a scénovaností: herectví v běžném životě i v prostředí starů a superstarů, zaplňujících také politickou scénu, se především týká co nejpůsobivějšího podání sebe sama (sebescénování). Naproti tomu herec specialista svou tvořivou aktivitou sebe sama vždy přesahuje. Můžeme to říct také tak, že ho přesahuje jeho umění.

Podnětem ke stati „Hmota v pohybu a prostoru" byla Janu Císařovi retrospektivní výstava Evy Švankmajerové a Jana Švankmajera pořádaná v Jízdárně Pražského hradu. Císařovu pozornost upoutalo zejména tzv. gestické sochařství Jana Švankmajera: zajímá ho scéničnost těchto produktů, která se v nich právě vzhledem k jejich gestickému charakteru – tj. pohybem hmoty vůči prostoru a v prostoru – projevuje ve své podstatě a takříkajíc ve stavu zrodu. Princip bezprostředního sdělování a sdílení dovádí pak jaksi do důsledků Švankmajerova taktilní tvorba. Pokud jde o pohyb v prostoru zveřejněný v gestu, souvisí s proměnou tvaru hmoty: pro tuto proměnu by podle Císaře bylo u Švankmajera nejvhodnější použít pojem transmutace inspirovaný alchymistickou terminologií. Tato proměna a proměnlivost hmoty má

totiž co dělat s magickým aspektem jeho produkce: Švankmajer vytváří nikoli znakovou obdobu existujícího světa, ale svůj vlastní alternativní svět jako dílo i-maginace. V té souvislosti se Císař vrací ke svému článku ze 4. čísla *Disku*, věnovanému možnosti třídit herectví na bázi pohybu materiálu, a doplňuje svou tehdejší úvahu o prostorové hledisko. Připomíná i svou starší studii „Teorie herectví loutkového divadla", v níž chápal loutku jako znak, zatímco dnes je přesvědčený – a výtvarné i filmové dílo Jana Švankmajera, do takové hloubky inspirované loutkovým divadlem, mu to potvrzuje –, že loutka je interpretovatelná ještě jinak než z referenčního hlediska. Její scéničnost tvoří přinejmenším také (a u Švankmajera zejména) ty rysy, díky nimž nezůstává pouhým odvoláním na cosi aspoň in potentia reálně existujícího, nejčastěji tedy ztělesněním nějaké postavy. Celá Švankmajerova tvorba dokazuje, že také loutka může totiž být, podobně jako každý umělecký výtvor, přímým projevem sil, které se uplatňují ve hře imaginace.

Studie Jana Hyvnara „Vojan a jeho královský odkaz" se zamýšlí nad podstatou a nadčasovostí tvorby velkého českého herce z přelomu 19. a 20. století. Její první část pojednává o Vojanově individualismu, který znamenal jednak očistu jeho herectví od mimouměleckých funkcí i zásadní vystoupení z hranic hereckých oborů, jednak mu umožňoval postihnout autentickou dramatičnost moderní doby. Eduard Vojan se zde představuje jako typický reprezentant filozofie činu s nekompromisní heroickou upřímností a bezohlednou svědomitostí. Druhá část ukazuje, že jeho schopnost konfrontovat se s širokým rejstříkem dramatických postav souvisela s trpělivou prací na sobě, při níž se stával „osobností sebe zbavenou". Třetí část je polemikou s tradičním zařazováním Vojana mezi herce psychologického realismu a poukazuje na rostoucí spiritualitu jeho dramatických postav. Tvůrčí proces, v jehož průběhu jako by se Vojan zbavoval sám sebe, nazývá Hyvnar Vojanovým hereckým paradoxem. To není tak daleko od koncepce představené ve stati J. Vostrého: střetnutí se stejným kontextem současného českého herectví i obecnější dobové scénovanosti a sebescénování ne nadarmo aktualizuje potřebu zdůraznit tu podstatu opravdu tvořivého herectví, díky níž herec přesahuje sám sebe, resp. tu konstitutivní vlastnost hereckého tvořivého procesu, při jehož rozvíjení skutečný herec jaksi doslova vychází sám ze sebe. Poukaz ke skutečnému herectví, spočívajícímu v neodlučitelnosti 'hrát' a 'být', dává ostatně do souvislosti nejenom problematiku probíranou ve stati Hyvnarově a tu, o které pojednává Vostrý, ale dovoluje podívat se z hlediska aktuálního kontextu, který se v jejich statích obráží, i na problematiku imaginace a imaginativnosti, o které píše Císař.

Július Gajdoš pokračuje ve studii nazvané „Dramatické situace v esenciálnosti a jedinečnosti" ve zkoumání dramatické situace (viz jeho stati „Poltiho 36 dramatických situací" v 7. čísle a „Aktanční model a situace v dramatu" v 9. čísle *Disku*). Vedle již zmiňovaných teoretiků Sarceye, Freytaga, Nervala (viz i studii Petra Christova „Gérard de Nerval – romantický teoretik moderního divadla" v 9. čísle *Disku*) a Poltiho vyzdvihuje Brunetièrovu teorii akce, vycházející ve své době ze zce-

la odlišných postojů. Poukazuje také na nepřímé pokračovatele této linie, tzn. na J.-P. Sartra a především na Karla Jasperse a jeho filozofickou koncepci mezní situace, která má k dramatické situaci tak blízko. Neopomíjí ani postmoderní filozofy a všímá si, jak soustředěnou pozornost věnují prostoru, místu i umístění a pohybu v prostoru na pozadí vývoje od 'klasického' strukturalistického uvažování: v jeho rámci představovalo umělecké dílo především verbální objekt a z tohoto pohledu se na postavení a místo v jeho struktuře také nahlíželo. I z hlediska teorie dramatu je zajímavý pohled na strukturu Čapkovy hry *RUR*, jejíž výstavbu a typologii postav analyzuje ve své studii „RUR – komedie o robotech" Jana Horáková (viz i její studii „Rossum's Universal Robots: Továrna utopie" z 8. čísla *Disku*). Autorka polemizuje s tradiční interpretací Čapkovy hry, která v ní vidí aplikaci modelu antické tragédie včetně charakterizace postav jako hrdinů-polobohů. Zdůrazňuje naopak komediálnost tohoto Čapkova díla založenou na záměně a zaměnitelnosti. Postavy včetně robotů tak podle Horákové představují kolektivní postavu v bergsonovském pojetí a přispívají k tomu, že se hra stala mýtem industriální a postindustriální doby. Příspěvek k úplnějšímu zmapování tendencí světového dramatu ve 20. století představuje stať Jana Tošovského „Politické divadlo arabskýma očima: Sa'dalláh Wannús", která pojednává o díle syrského dramatika působícího od 60. do 90. let, na jehož dílo měla značný vliv Brechtova dramatika.

Časopis jako je náš nemůže samozřejmě pominout tak pozoruhodný příklad herecké tvořivosti, jaký představují tři titulní role Borise Rösnera, které měly všechny premiéru v průběhu sezony 2003/04. Zařazujeme-li za stať Zuzany Sílové věnovanou tomuto pozoruhodnému fenoménu článek rekapitulující dráhu nedávno zemřelého amerického performera Spaldinga Graye od Marka Hlavici, chceme tím přispět k vytváření úplnější představy o rozdílech a filiacích herectví a různých druhů performančních aktivit: je totiž jasné, že jejich vztah do značné míry formuje současnou podobu scénického umění. K referátu Denisy Vostré o nedávném pražském sympoziu věnovaném čínskému a japonskému divadlu v jejich rozpětí od středověkého dramatu k revoluční čínské opeře připojujeme překlad přednášky, se kterou na tomto sympoziu vystoupil Norikazu Irabajaši: je pro nás zajímavá i vzhledem k možnosti srovnat naše vlastní zkušenosti se způsoby šíření a využívání metody Stanislavského v poválečném českém divadle s tím, jak to bylo s aplikací této metody v Číně. K doplnění obrazu o možných vzájemných vlivech evropského a mimoevropského (a speciálně asijského) divadla může posloužit i zpráva Elišky Vavříkové o úspěchu, který měl na poznaňském divadelním festivalu Malta korejský soubor vedený Jung Ung Yangem s inscenací Shakespearova *Snu noci svatojánské*. Pokud jde o další inscenace, věnujeme pozornost hostování proslulého britského souboru Cheek by Jowl s *Othellem* a brněnskému nepodařenému pokusu o operní podobu Čapkovy hry *RUR*. Z mnoha knih, které by si zasloužily naši pozornost, referujeme o sborníku *Psychoanalýza a performance* vydaném v nakladatelství Roudledge roku 2001: autorem recenze je doc. PhDr. Jiří Šípek z katedry psychologie Filozofické

fakulty UK, zatímco knihu *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866–2004* představují sami její autoři (jsou jimi Jan Panenka z Muzea Bedřicha Smetany a Taťána Součková z Archivu Národního divadla).

K rozvíjení stálého tématu tohoto časopisu, jímž je interpretace, přispěl tentokrát Přemysl Rut pojednáním „Tři naučení z jednoho příběhu". V příloze otiskujeme i tentokrát původní hru: *Velký Guru* je svérázná komediální prvotina ze současnosti od Josefa Hladkého. Když jsme autora, který žije v Těšíně, požádali, aby se čtenářům Disku představil, napsal nám toto: „Snad by mohlo být zajímavé, že jsem vyrostl přímo uvnitř šachty. Bydleli jsme totiž přímo v bývalé ředitelské vilce, hned vedle koupelen pro havíře. Dětství jsem tedy strávil na důlních haldách, mou pláží byla šachetní remíza hned vedle důlního kaliště – dnes se mi nechce věřit, že jsme si po koupeli v jejích kalných vodách odnášeli pouze svědivou vyrážku. Po vysoké škole (FE VUT Brno) jsem se shodou náhod dostal do Těšínského divadla, kde jsem jako zvukař okusil díky šťastné konstelaci hvězd radost z komponování hudby k několika představením (Maurice Yendt: *Pierot*; Ladislav Smoček: *Piknik*). Většinu energie jsem však věnoval své kapele. S odstupem času musím konstatovat, že ve mně krátký pobyt v divadle zanechal řadu zkušeností, ze kterých jsem čerpal při své pozdější práci komunálního politika, redaktora televize či soukromého podnikatele. Provozoval jsem mimo jiné několik let kino a restauraci, ve které jsem poznal řadu existencí pohybujících se za hranicí zákona. Mým největším zdrojem inspirace však bylo a je maloměsto, neuvěřitelné to místo na světě, kde se všichni znají, vidí si do oken, postelí i peněženek. Kde se lidé tajně milují a veřejně nenávidí. Kromě *Těšínského guru* [uváděného zde pod názvem *Velký Guru*] jsem napsal i – dosud nepublikovaný – román *T.N.T. (Tenkrát na Těšínsku aneb Malá sonda do sexuálního života naší svazácké buňky)*, za který jsem byl nominovaný na literární cenu Knižního klubu. Momentálně jsem na volné noze. Vyrábím reportáže pro Českou televizi (Toulavá kamera, Babylon, Zpravodajství atd.)."

red.

Scéničnost a scénovanost

(Od Berniniho k dnešku)

Jaroslav Vostrý

Scéničností se v této studii rozumí vlastnost nebo spíše soubor vlastností, díky nimž se chování v jistém prostoru stává *scénickým*, tzn. že vybízí ke sledování, jinak řečeno, je zaměřené na nějaké *diváky*. Už když řekneme „udělal/a mu scénu", myslíme tím takové jednání, které z toho druhého či druhé nebo druhých dělá diváka. To v této souvislosti znamená, že dotyčná/ý svého partnera či partnerku přinejmenším zase jednou donutí, aby si vůbec uvědomil/a jeho *přítomnost*; dá mu/jí totiž tuto přítomnost opravdu *najevo*, a tak tohoto svého partnera či tuto svou partnerku přiměje, aby ji skutečně pocítil: přítomnost, prezentace, prezence, zpřítomnění jsou výrazy pro fenomény, které v souvislosti se scéničností označují cosi podstatného. Také se říká „udělal/a mu výstup": konotace spojené s tímto slovem jsou důležité, protože upozorňují, že i v případě, odehrává-li se takový výjev na rovné podlaze, stává se z ní pódium svého druhu.[1] Místo 'pódium' můžeme ovšem také rovnou napsat *scéna*: tento příklad ukazuje, že plnohodnotnou scénu může vytvořit samo scénické, tj. na divácké přijetí zaměřené chování; na druhou stranu může nějakému v zásadě a v záměru nenápadnému chování propůjčit scéničnost specifické uspořádání prostoru.[2]

Scéničnost představuje ovšem především nezbytnou vlastnost veškeré umělecké činnosti související se vznikem scénických (dramatických) produkcí; z tohoto hlediska jde o vlastní specifičnost těchto produkcí, která se jim upírala, byly-li považovány za výsledek spolupráce různých umění. Postavení i podoba těchto produkcí ale vždycky nějak souvisí se scéničností přítomnou jaksi obecně 'v životě'. V současné době všeobecné 'spektakulárnosti', o které promluvil už vpředvečer pařížských událostí roku 1968 radikálně revoluční Ruy Debord v knize *La Société du Spectacle*, je ale třeba rozlišovat mezi 'scéničností' a 'scénovaností'. To, o čem s takovou spravedlivou nevolí píše například v 5. kapitole své knihy *The Cult of the Avant-Garde Artist* z roku 1993 Donald Kuspit jako o něčem, co můžeme dokonce pokládat za modus videndi postmoderní společnosti (v titulu této kapitoly věnované především Andy Warholovi figuruje „Sláva jako všelék" a v podtitulu „Charisma cynismu"), je právě to druhé: tato současná všeobecná *scénovanost* jako by byla schopná vrhnout špatné světlo i na 'přirozenou' *scéničnost*, vytvářející jistý aspekt každého lidského jednání, byť třeba jen potenciální a rozhodně nikoli vždycky uvědomělý. Dnešní hypertrofie scénovanosti a zejmé-

1 O vystupování v tomto smyslu („Umění vystupovat") pojednávám, mimo jiné na příkladu Stendhalova popisu chování vévodkyně Sanseverinové z jeho *Kartouzy parmské*, v první kapitole knihy *O hercích a herectví* z r. 1998: 7–27.

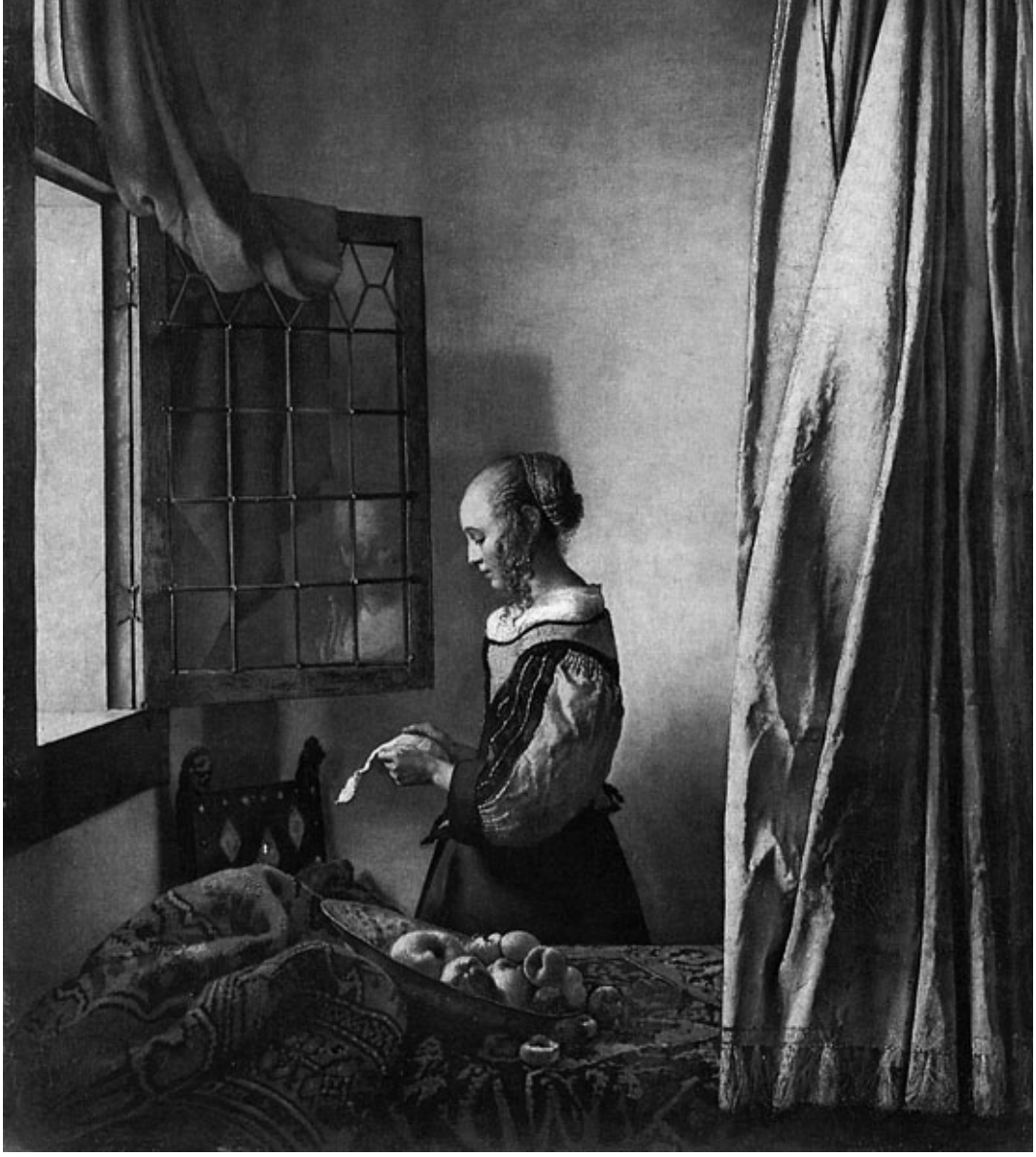
2 O tomto případu se dá mluvit třeba v souvislosti s Vermeerovým obrazem *Dívka, která čte dopis u otevřeného okna*; viz Vostrý: „Scénologická lekce Jana Vermeera", *Disk* 9.

◀ **1. Rembrandt van Rijn, Obětování Izáka (1635), Sankt Peterburg, Ermitáž**

▶ **2. Jan Vermeer van Delft, Dívka, která čte dopis u otevřeného okna (kol. 1659), Drážďany, Gemäldegalerie**

na sebescénování může opravdu vyplývat z přemíry narcismu, o kterém mluví v souvislosti s uměním právě Kuspit: v daném rámci lze kult i samotné chování starů a superstarů odvozovat z potřeby obecenstva uspokojit svůj vlastní narcismus aspoň nepřímo a náhražkově prostřednictvím obdivu ke zvoleným idolům a jejich (ze sociologického hlediska 'návodnému') chování, ať se v něm narcistní sebestřednost projevuje ('americky') agresivněji či přece jen ('evropsky') decentněji, tzn. 'postmoderním', či stále ještě jen 'moderním' způsobem.

V duchu tohoto rozlišení mezi 'scéničností' a 'scénovaností' lze naopak například scény typické pro orientální či prostě archaický trh, založené na dohadování o prodejní ceně a označované v češtině ne náhodou krásným výrazem 'smlouvání', pokládat za projev živelně uplatňované scéničnosti: scéničnost tu



souvisí s mírou, do jaké činí takové smlouvání z prodeje a koupě intenzivní komunikaci, tj. cosi ne zcela závislého na pouhém účelu. Tak lze jistě i v politice rozlišovat mezi narcistním sebescénováním, jaké činí z jakéhokoli politikova vystoupení koketování s potenciálními voliči (a z politika 'star' či 'superstar' svého druhu), a scéničností související s veřejně realizovanou politickou aktivitou. Tato scéničnost je od demokracie v době médií prostě neodmyslitelná; je také podobně jako v případě smlouvání na trhu spojená s projevem dostatku, ba přebytku energie, která je pro veřejnou aktivitu zásadně důležitá. Podle jejího množství a schopnosti ji náležitým způsobem projevit, tzn. jistým způsobem formovat, dát jí nějakou (přitažlivou) podobu, voliči také politiky, ucházející se o jejich přízeň, posuzují – často bohužel bez ohledu na to, jakým způsobem tito politici

▶ **3a) Hermann Nitsch, 4. Aktion, Wien 1963**

svou energii obsahově zaměřují, i bez náležitého povědomí o tom, jak ji uplatňují 'mimo scénu'. Tak je tento nespecifický scénický projev nepříliš vzdálený projevu herce, který nás dokáže upoutat intenzitou své *přítomnosti* už (event. i) v okamžiku, když na jevišti vlastně (zatím) nic nedělá.[3]

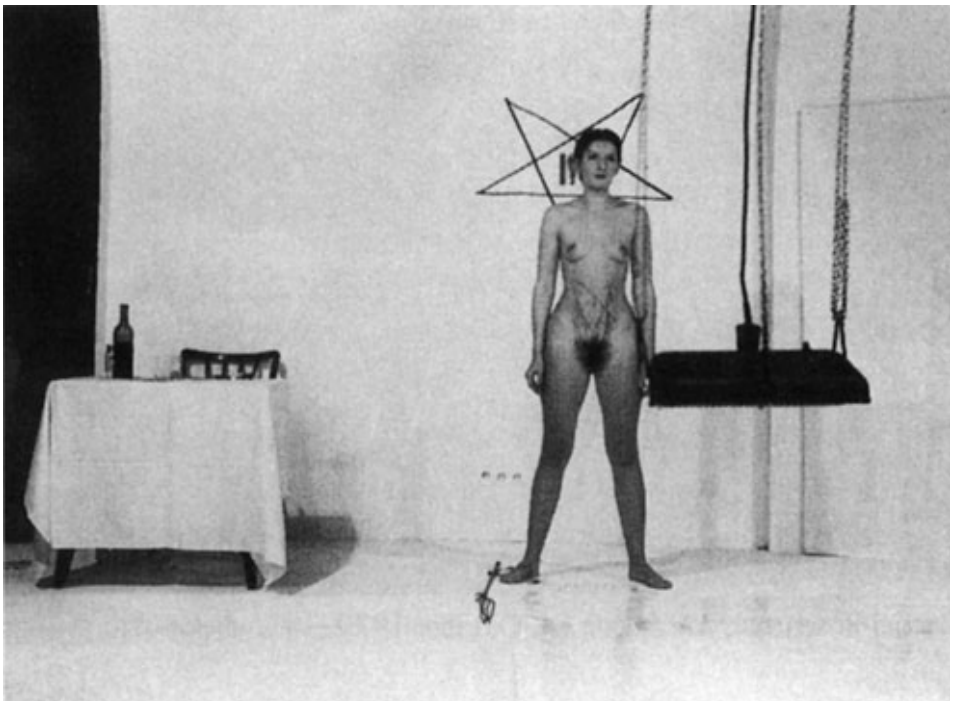
V souvislosti s některými rysy fenoménu, který zde označuji výrazem *scéničnost*, se také mluvívá o *divadelnosti*. Odlišuji v rámci scénologie scéničnost od divadelnosti nejenom vzhledem k tomu, že výraz 'divadlo' či 'divadelní' používaný v širších souvislostech může mít hodnotící (a dokonce pejorativní) přídech. Vyhrazuji označení 'divadelní' pro ty projevy, které jsou spojené se scénickými produkcemi určenými obvykle platícímu publiku a poskytujícími tomuto publiku specifický audiovizuální zážitek *v okamžiku této produkce přímo a 'živě'* ('live'). Tím se tyto produkce liší od těch, které nabývají své konečné podoby až pomocí záznamu, v jehož jisté fázi se původní scénické (nejčastěji herecké) jednání stává pouhým materiálem výsledného produktu, tj. objektem aktivity pořádajícího subjektu, jímž je režisér využívající možnosti filmové techniky. K 'zaznamenaným' patří vlastně ale také ty scény, se kterými máme co dělat v jistých žánrech malířství či fotografie. V tomto případě nemáme sice co dělat se scénickým uměním v přísném či užším smyslu, tj. s uměním, které se vytváří pomocí jednání v prostoru, ale s uměním, které vlastními prostředky v jistých případech scény zachycuje. Že i v tomto případě musí původce díla prokázat *scénický smysl* (viz dále), je mimo pochybnost: to se týká jak případů, kdy jde o scény předem dané, tak – zejména – těch, kdy tyto scény vlastně nejdřív sám vytváří.[4] Malíř může zachytit určitou 'reálnou' scénu, tj. takovou scénu, která se aspoň *mohla* odehrát 'v životě', nebo může takovou scénu sám vytvořit z materiálu, ve kterém jako by na první pohled nebylo vůbec nic scénického, a zejména v tomto případě prokázat svůj scénický smysl: rozdíl mezi Rembrandtovým obrazem *Obětování Izáka* (1635; obr. 1), zachycujícím apriorně danou dramatickou situaci, a Vermeerovou *Dívkou čtoucí dopis u otevřeného okna* (kolem 1659; obr. 2), na které jako by na první pohled nebylo nic dramatického, je jistě výmluvný.

A když už byla řeč o pejorativním přídechu, který může mít výraz 'divadelní' použitý v nespecifických souvislostech: Ačkoli tu není místo na úvahu o rozdílu mezi 'divadelním' a 'teatrálním', není od věci připomenout Stanislavského výrok „Nenávidíme na scéně teatrálnost, ale milujeme na scéně scéničnost" (Stanislavskij 1983: 150). Scéničnost spojoval Stanislavskij jednoznačně s *jednáním* na rozdíl od pouhého hereckého *představování*. Tím víc udivuje, že tak mimořádně erudovaná teatroložka jako paní profesorka Fischer-Lichte spojuje zásadní proměnu podílu pouhého *představování* (referenčního aspektu) a *jednání* (performativního aspektu) v divadelních (sám bych řekl scénických) projevech ve prospěch druhého až s proslulou performancí „untitled event" (jejím původcem byl roku 1952 na letní škole v Black Mountain College John Cage s pianistou

3 Analýzu této působivosti hereckého projevu a jeho předpokladů viz Vostrý 1998: 28 an. (kap. „Být či hrát?).

4 To je případ tzv. inscenované fotografie: viz studii Miroslava Vojtěchovského v *Disku* 4.

3b) Hermann Nitsch, 3 Tage-Spiel, 80. Aktion, Prinzendorf 1984



4. Marina Abramović, Rty sv. Tomáše (innsbrucká performance z roku 1975)

Davidem Tudorem, malířem Robertem Rauschenbergem, tanečníkem Merkem Cunnighamem a dalšími), i když připouští, že si tuto performativitu divadelníci a diváci intuitivně uvědomovali a praktikovali ji už dřív (Fischer-Lichte 1998: 13). Měl jsem už v předminulém (8.) čísle *Disku* v článku o scénologických aspektech *Tartuffa* (na s. 73–74) příležitost upozornit na lingvistický zdroj definic performativity užívaných v souvislosti s jistým druhem produkcí: jde o mluvnickou definici performativní formule, při které se o komunikativním záměru příslušným slovesem nejen referuje, ale tento záměr se tímto slovesem přímo *provádí*. Také Fischer-Lichte rozlišuje mezi *představováním* postav, jednání, vztahů a situací etc. a jejich performativním *vykonáváním* (1998: 2–3); je tím méně pochopitelné, když si v souvislosti s poukazem na filozofii řeči Johna L. Austina a jeho vyzdvižením 'řečových aktů' v přednáškovém cyklu *How to do things with Words* z roku 1955 nevzpomene na Stanislavského dostatečně proslulé *slovní jednání*. Právě tak je jistě nepřesné mluvit jako Fischer-Lichte o tom, že scénický prostor představoval před průkopnickou Cageovou performancí vždycky něco jiného než sám sebe: o pravém opaku svědčí nejen moderní scénografie, v jejímž rámci zůstává jeviště vždycky aspoň do značné míry scénou jako takovou, ale také rozhodující míra uplatnění jeviště jako pouhého pódia u tolika historických divadelních typů včetně alžbětinského.

Fischer-Lichte píše v citované stati o významném místě zmíněné Cageovy performance v divadelní historii evropské kultury a o tom, jak (zřejmě zejména díky své inspirativnosti) přispěla ke zbourání hranice mezi divadelním (já bych dodal scénickým a dramatickým) uměním a kulturními performancemi, jak je

definoval roku 1959 americký etnolog Milton Singer.[5] Typické je už odvolávání na mimodivadelněvědné koncepce: toto odvolávání svědčí v případě současné mezinárodně uznávané teatrologky o nejistotě samotné teatrologie, spojené jistě s nejistým postavením současného divadla, tak odlišným od jeho postavení v dávných staletích. Významnější ovšem je deklarované odstranění hranice, která netvoří jen hranici mezi divadelním, ale i scénickým a dramatickým uměním na jedné straně a těmi performancemi, které záměrně nechtějí mít nic společného s tím, co tvoří podstatu tohoto umění a co se dá vyjádřit magickým slůvkem 'jako', na straně druhé.[6] Toto 'jako' hraje zásadní úlohu i u těch tradičních divadelních produkcí, u kterých performativní aspekt vždy převažoval nad referenčním a na které Erika Fischer-Lichte zaujatá 'módními trendy' příznačně zapomíná: mám na mysli scénické projevy komediálního divadla (viz třeba V+W a Vlastu Buriana u nás v nedávné a komedii dell'arte v dávnější historii evropského divadla). V jejich případě přece už na první pohled nejde o představování (ilustraci) předem existujícího textu a s ním související fiktivní skutečnost za pomyslnou čtvrtou stěnou, ale o bezprostřední projevy, které zaujímají vůči psanému textu (účastní-li se jeho uvádění) a k tomu, co reprezentuje, dokonce často subversivní postoj (srov. i Lesley Wade Soule 2000: 8–9).[7] Tyto projevy už ze své podstaty představují přítomný akt, ke kterému je třeba se při samotném scénování 'pravidelného' (psaného) dramatického textu složitě dobírat. Ne že by ovšem komediantské produkce byly na rozdíl od činoherních méně náročné: to, co činilo produkce Zdeňka Štěpánka i Vlasty Buriana (uvádím historické příklady kvůli nutnému odstupu) i tak součástmi jednoho, byť šíře pojatého uměleckého druhu, bylo ostatně právě zmíněné 'jako': právě jeho překonávání samotným tvořivým aktem (ale překonávání při zachování!) opravňuje hodnotit tyto produkce jako umění i v tom smyslu, že jejich původce opravdu něco *umí*.

Pokud jde o *scénu* ve významu prostoru, můžeme za ni považovat i taková místa, kde se shromažďují davy, které se stávají jak diváky, tak aktéry, například (zvlášť historicky významná) náměstí. Mezi ně jistě patří i vatikánské náměstí sv. Petra (obr. 5). Zásadně důležitou součástí této scény (vytvářející vlastně jakési jevištní pozadí) je kolonáda pocházející z let 1656–1657; její autor Gianlorenzo Bernini (1598–1680), architekt, sochař, malíř a scénograf, ji pojal jako „objímající ramena církve". Ale i kdyby nebylo tohoto symbolicko-alegorického (vlastně přímo scénografického) řešení, představovalo by náměstí sv. Petra scénu vzhledem k tomu, co se na něm několikrát do roka 'pořádá'. Za scénu svého druhu lze ostatně považovat (nebo se jí aspoň občas stává) každé významné náměstí, jehož historie

5 Singer mezi ně počítá svatby, chrámové slavnosti, recitace, hry (plays), tance, hudební koncerty atd.

6 A to i v případě, kdy sama doopravdy vykonávaná činnost má jistou symbolizační potenci, jako tomu bylo a je u Herrmanna Nitsche (viz obr. 3a, b) nebo např. u performerky Mariny Abramović, o které také mluví Fischer-Lichte (1998: 32 an.) a která se při své innsbrucké performanci nazvané *Rty sv. Tomáše* (obr. 4) svlečená donaha sama zraňovala tak, že ji v jistý okamžik publikum zabránilo pokračovat; smysl performance z roku 1975 tkvěl v (protestní?) demonstraci násilí, násilnosti a znásilňování, ať bylo jeho pozadí společenské, ideologické či individuálně psychologické: k tomuto pozadí poukazovaly jisté použité symboly (pěticípá hvězda fungující také jako státní symbol tehdejší Jugoslávie, bič zařaditelný do kontextu středověkého flagelantství či sexuálních perverzí, atd.).

7 Za příklad může sloužit i způsob, jakým Pavel Landovský ještě před svou emigrací zahrál v Činoherním klubu za tzv. normalizace příkladně zápornou postavu ve hře režimního slovenského dramatika Soloviče *Stříbrný jaguár*, ze které se díky tomu stal pro diváky (kladný) hrdina.

je spojená se shromažďováním davů, které nemusejí mít vždycky jen úlohu (nebo nejčastěji spíše jen pocit) pouhých diváků.

Z tohoto hlediska je například zajímavá úloha a proměňující se podoba pražského Staroměstského a Václavského náměstí. První z nich jako by symbolizovalo to, co v proudění života trvá, a druhé to, co proudí. Ne náhodou se minulý režim všemožně staral o to, aby na Václavském náměstí vůbec nic neproudilo, a nový režim v tom bohužel pokračoval a pokračuje, čímž potvrzuje kromě jiného (a zřejmě podstatnějšího) svou estetickou ignoranci. Nejpodstatnější tu samozřejmě bylo přehrazení přirozeného spojení s druhou symbolickou dominantou místa, kterou kromě pomníku sv. Václava představuje jistě i Národní muzeum. Zatímco vzhledem k minulému režimu lze mluvit o záměrné likvidaci příslušného historického povědomí, dnes je zajímavé spojení tržní arogance s ignorancí týkající se nejenom obecně estetického, ale i specifického scénického smyslu. Tento scénický smysl totiž předpokládá takové zacházení s daným prostorem, které vychází z jeho přirozených dispozic: příslušné rozměry, u Václavského náměstí skutečně nápadné včetně stoupání k soše sv. Václava a k muzeu, vytvářejí přece jisté silové pole, o kterém moc dobře vědí nebo by aspoň měli vědět divadelní scénografové a režiséři, chtějí-li využívat daného jeviště vzhledem k jeho možnostem.

Povědomí o těchto vlastnostech prostoru je od scénického smyslu prostě neodmyslitelné. Sám tento *scénický smysl* pak souvisí takříkajíc speciálně s *dramatickým citem* (jde přece o *jednání* v prostoru, a to dokonce o takové jednání, které je obvykle spojené s rozhodováním či aspoň rozhodnutím) a obecně s *estetickým cítěním*. Scénický smysl není také na rozdíl od pěti obvykle jmenovaných (vnějších) smyslů spojený s jedním smyslovým orgánem. I když úzce souvisí se zrakovým vnímáním, podílí se na výkonech s ním souvisejících kromě dalších smyslů včetně orientačního i svalové či (řečeno ve shodě se Zichovou terminologií) 'vnitřně hmatové' vnímání; někdy se s odvoláním na Johna Martina mluví o šestém smyslu nazývaném *kinestézie*. Tento šestý smysl nám dovoluje nejenom využívat informace, které nám podává naše vlastní tělo, ale i prožívat cizí pohyby (či dokonce jen impulsy k nim) a s nimi spojené city a záměry. Dokonce tak můžeme vnímat třeba architekturu: pozorovaná budova jako by se podle Martina na chvíli stávala „replikou nás samých a my cítíme místa, kde dochází k nepřiměřenému napětí, jako kdybychom je měli přímo v těle"; je jasné, že tím spíš to tak je při vnímání scénických produkcí. Howard Gardner (1999: 248) uvádí citát z Martinovy knihy v souvislosti s úvahou o *tělesně pohybové inteligenci*.

Otakar Zich (1986: 106) mluví o tzv. vnitřně hmatovém vnímání (a Gardner o tělesně-pohybové inteligenci kromě odkazů k tanci a pantomimě aspoň také) v souvislosti s herectvím. Herectví je podle autora knihy *Estetika dramatického umění* složka, která není od divadla (dramatického umění) odmyslitelná: je jeho jedinou stálou složkou („*dramatickou v pravém slova toho smyslu*", „*nutnou podmínkou* dramatického díla", viz 1986: 33 a 47).[8] Protože každý tělesný pohyb souvisí s prostorem, je jasné, nakolik je to, co je předmětem jak Zichova, tak Gardnerova zájmu, neoddělitelně spojené s *prostorovým* citem či inteligencí: specifické uplatnění takového pohybově-prostorového citu za účelem působení na nějaké

8 O české tradici 'scénologického' uvažování, která začíná u Otakara Hostinského a ve které má Otakar Zich tak důležité místo, jakož i o důvodech, proč volí Zich výraz 'dramatický' často právě tam, kde by se v duchu této studie měl či aspoň mohl užívat výraz 'scénický', viz Vostrý: „Ke kořenům české scénologie", *Disk* 9.

5. Náměstí sv. Petra s Berniniho kolonádou symbolizující „objímající ramena církve“

diváky je bezesporu základem scéničnosti související i s mimoumělecký vystupováním, příp. s tzv. ostenzí, o které mluví Ivo Osolsobě (1974: 206 ad.). Úvahy o nezbytné přítomnosti aspoň latentního hereckého talentu či aspoň hereckého cítění ve všech povoláních, která jsou spojená se sdělováním pomocí předvádění či spíše provádění (prezentace či spíše přítomného jednání), mají své oprávnění zejména s ohledem na zmíněnou okolnost: co se v těchto případech přisuzuje herectví, je totiž právě scénický smysl.[9] Tento scénický smysl je samozřejmě vždycky spojený nejen se smyslovým vnímáním, ale s cítěním, na kterém se podílí celý

9 Co se týká rozdílu mezi předváděním a prováděním (vykonáváním) a mezi prezentací a přítomným jednáním, bazíroval na něm právě Stanislavskij, který se vzhledem k tomu stal patronem moderního herectví. Jeho úsilí bylo důležité i z hlediska sporu mezi pouhým referováním (včetně deklamace) a jednáním v tom smyslu, o kterém se dnes mluví: i když herec hraje postavu z nějaké hry, nesmí se podle Stanislavského spokojit jejím představováním, ale musí v jejím rámci jednat sám za sebe. Stanislavskij jako by tak usiloval o nemožné: o zrušení specificky scénického ‘jako’ při jeho zachování! Z tohoto paradoxu plynula vždycky i nejrůznější nedorozumění při uplatňování i v rámci samotného jeho ‘systému’. Nespočívá ale právě v tom – tj. ve slučování neslučitelného ‘jako’ a ‘doopravdy’ – specifičnost herectví? Odtud i zdánlivě nepřekonatelné rozpory, které ze Stanislavského ‘systému’ plynou a které jsou řešitelné jen v případě, uznáme-li, že herec je sám sebou právě tehdy, když hraje. Nejsou ostatně z tohoto hlediska všechny pokusy (včetně těch, které se paradoxně zaklínaly Stanislavským) o zrušení scéničnosti ve jménu autentičnosti projevem svérázného obrazoborectví a obranou tzv. zdravého selského rozumu proti imaginaci? (Ne že by nebylo občas na místě tento zdravý selský rozum bránit.) Že k takovým obrazoboreckým postojům vždycky přispíval pocit nedostatečnosti umění (a umělců) tváří v tvář realitě a pouhé kontemplace v konfrontací s aktivní účastí na osudech světa, je mimo pochybnost.

člověk (tedy člověk se všemi svými předpoklady) a které se projevuje na různých (různě komplikovaných) úrovních myšlení.[10] Pokud jde speciálně o herectví, je v něm uplatnění tohoto (dramatického či scénického) cítění při jednání v prostoru spojené s takovým tvarováním sebe sama ve vztahu k ostatním a k okolí, které má kvalitu příslušným způsobem vnímatelného *výrazu*.

Byla řeč o symbolických konotacích souvisejících s Berniniho kolonádou i s jedinečnými dispozicemi Václavského náměstí, a to jak pokud jde o jeho rozměry a sklon, tak také objekty, které jsou na něm (v souvislosti s těmito dispozicemi) umístěné. Scénický smysl zahrnuje samozřejmě i cítění potenciálně symbolických konotací lidského chování, které se využívají v herectví. Můžeme mluvit o jejich *uvědomělém* využívání, jako vůbec můžeme v souvislosti se scénickým smyslem uvažovat o stupni jeho uvědomělosti. Ať je to s uvědomělostí scénického citu v běžném životě jakkoli, u lidí zabývajících se profesemi tak či onak pracujícími se scéničností (a to nemusí být zrovna divadelník nebo filmař, ale třeba také politik), předpokládá se, že scénický smysl projevovaný v jejich rámci je nejenom uvědomělý, ale přímo jistým způsobem kultivovaný. Takový kultivovaný scénický smysl zahrnuje i zbystřené cítění toho, co můžeme nazývat 'duchem místa', a schopnost ho 'uhodnout' a ctít;[11] v dnešní době jako by míra, se kterou se toto cítění uplatňuje nejenom u příslušných veřejných činitelů, ale i mezi divadelníky, spíš potvrzovala neradostné úvahy o všeobecném úbytku senzibility.

Za rozdílem mezi 'námětem' a 'výsledkem' umělecké aktivity se jasně rýsuje rozdíl mezi reálnými scénami, příp. scénováním 'v životě' a scénickým uměním. Rozdíl nespočívá jen (nebo dokonce v jistých případech vůbec) v prezenci či absenci záměrnosti jako takové: scénu v domácnosti může její příslušník vyvolat záměrně, nehledě k takovému scénování, jaké je příznačné například pro církevní slavnosti, a to nejenom na náměstí sv. Petra. Produkce scénického umění

10 Není snad třeba zdůrazňovat, že například prostorový cit může napovídat něco jiného herci a něco jiného režisérovi, i když oběma jde o to, jaké má herec při rozehrávání situace na scéně zaujmout výchozí postavení – a nejde jen o případy, při kterých se nějaký herec prosazuje vzhledem k situaci neadekvátně. Zatímco herec si hledá místo, na kterém by se mohl (i v souhlasu se situací) nejlépe uplatnit, režisér mu jeho umístěním přiděluje pozici odpovídající síti dynamických vztahů všech scénických elementů, kde i v případě, že toto postavení není totožné s geometrickým středem, představuje jisté alespoň dílčí centrum vysílající příslušnou energii. Z tohoto hlediska uvažuje režisér už při obsazování o tom, zda je herec schopný vzhledem k energii, která je v něm uložena a kterou je případně schopný vyzařovat, se takovým centrem stát. Vybere-li si špatně, je marné se snažit čelit přirozené tendenci 'silnějšího' herce v podřízeném postavení strhávat (kon-centrovat) na sebe pozornost na úkor špatně zvoleného protagonisty. Případné 'konkurenceschopnosti' různých herců ve vyzařování energie, koncentraci a umění ovládnout prostor lze samozřejmě výhodně využít, jako když v hospodské scéně ze hry Aleny Vostré *Na koho to slovo padne* (Činoherní klub 1966) soutěžil se stolem, který ovládali Jiří Hrzán, Josef Abrhám a Petr Čepek a který byl umístěný vlevo vpředu, o pozornost obecenstva nejdřív jakoby nenáležitě (aspoň z hlediska momentální situace) Pavel Landovský, usazený u stolu umístěného hlouběji vpravo. V podstatě generační spor, ve který situace vyústila, rozhodl nakonec Jiří Kodet v roli číšníka, který se objevil (skoro) uprostřed, ale dominantní postavení v momentální situaci (související s přidělenou rolí) byl schopný si zjednat i na jiném místě.

11 Není jistě nic mystického na tom, řeknu-li, že i v divadle a speciálně na jevišti jako by bylo cosi ukrytého v samotných zdech; tomu je samozřejmě možné vyhovovat nebo vzdorovat: vzpomeňme v té souvislosti na zapomenutého divadelního reformátora Karla Leberechta Immermanna (1796–1840), původně zemského soudního radu, který zajišťoval produkci düsseldorfského divadla v letech 1833–1837 pomocí mecenášů z měšťanské vrstvy (šlo tedy o měšťanské divadlo na rozdíl od dvorního či 'lidového') a zavedl tu kromě jiného důkladný systém zkoušek: po individuálních čtených a společné čtené zkoušce následovaly zkoušky jednotlivých scén ve zkušebním prostoru, „aby se představitel v holých, střízlivých zdech učil o to víc napínat fantazii, a falešní duchové, kteří teď poletují v každém německém divadle, démoni strojenosti a rétorismu či duté řemeslnosti, ho nemohli plést". Zajímavé je, jak vynikající divadelní historik Joseph Gregor, který Immermanna cituje ve své knize z roku 1933 na s. 636, smysl těchto zkoušek v prázdném prostoru, „vyzbrojený daleko lepšími znalostmi" souvisejícími údajně s novějšími divadelními epochami, vůbec nechápe!

se od 'profánního' scénování v životě liší jistým *symbolickým přesahem*, byť měl spočívat jen v uvolnění těch divákových „myšlenek, představ a vysvětlení",[12] ke kterým ho vyprovokovala konfrontace sledované scény s jeho vlastní imaginací. Možnost odezvy na scénické vystoupení, které má symbolické zaměření a nikoli konkrétní účel, se ovšem váže na zásadně vymezené postavení diváka: v případě domácí scény se z 'diváka', k jehož roli se na nějakou chvíli ten druhý/ta druhá odsuzuje, má stát její účastník – a to přímo ze záměru 'prvního vystupujícího' (původce scény provokuje jeho reakci). Pokud jde (například) o rozdělení rolí při církevním obřadu, zůstávají jeho účastníci v kostelních lavicích ze scénologického hlediska diváky i v případě jejich předpokládaných (a obvykle dokonce předepsaných) vlastních projevů. V divadle jsou projevy diváků nejčastější a nejhlasitější při nějaké úspěšné frašce, ale o vyjádření víceméně aktivní účasti na společném obřadu/hře (na rozdíl od kontemplativního vztahu k předváděnému dění v tradičním divadle) se dá mluvit zejména v případech, kdy jde o menšinovou produkci budující na aspoň zdánlivém spojení jeviště a hlediště na základě stejného (byť ne zrovna náboženského) vyznání.[13]

Abychom odlišili takový projev s jistými výrazně scénickými rysy, jakým je například církevní obřad, od těch scénických projevů, které se produkují a provozují s ohledem na obecenstvo zainteresované především či dokonce výlučně na scénickém umění, můžeme mluvit o *specifických* (v druhém případě) a *nespecifických* scénických projevech. Nemůže být jistě spor o to, že jednání toreadora v aréně má nejvyšší scénické kvality, o to působivější, že jedná v situaci na hranici života a smrti. V rámci koncepce, kterou předkládám, představuje ovšem korida nespecifický scénický útvar, protože nejdůležitější na příslušné produkci přece jenom nejsou její scénické kvality,[14] ale výsledek zápasu, ve kterém může podlehnout toreador, a ne zvíře určené k oběti. Právě tak lze jako scénické kvalifikovat například jednání plaček na pohřbu v prostředí, kde se tato instituce ještě udržuje z náboženských důvodů: přes všechnu symboličnost jejich jednání jde v takovém prostředí přece jen víc o to, jaké následky pro nebožtíka i pozůstalé by mělo, kdyby mrtvý zůstal neoplakaný. Zvláštní případ představuje tanec domorodců spojený původně s magií, který se teď provozuje před zahraničními turisty; z hlediska zaměřenosti na nezasvěcené diváky je možné považovat takovou produkci za specificky scénickou jen v případě, že i při absenci původní magické funkce nebude postrádat potenciální symboličnost – a že navíc půjde o symboličnost související nikoli jen s pouhou referencí: příslušný projev představuje *také* ještě něco jiného, ale nikoli na základě toho, co také může označovat, ale čím bezprostředně působí vzhledem ke své schopnosti provokovat divákovu imaginaci. Imaginace – čili česky obrazotvornost – není sice totožná s magií takříkajíc v původním smyslu (to, co je vyvoláno, nemá příslušné reálné, fyzické, materiální následky), ale přece jen s ní, jak napovídá samo slovo i-maginace, souvisí;[15] výsledek není o to méně cenný, ba je dokonce tím cennější, že se reál-

12 L. Tolstoj, jehož slov používám, mluví roku 1862 o „nevyčíslitelném množství myšlenek, představ a vysvětlení", které vyvolává umělecké vyjádření na rozdíl od neuměleckého; viz Tolstoj 1955: 76.

13 Srov. Vostrý: „Scéna a sklep", *Disk* 5.

14 Ty zejména zajímaly Viliama Dočolomanského na cestě po Andalusii, kde studoval i další nespecifické scénické projevy; viz jeho stať v *Disku* 3.

15 Viz důležitou úvahu Jana Císaře „Hmota v pohybu a v prostoru" v tomto čísle *Disku*.

němu, fyzickému, materiálnímu vymyká tím, čím při veškeré smyslové postižitelnosti, ba někdy i provokativnosti překračuje jeho hranice.

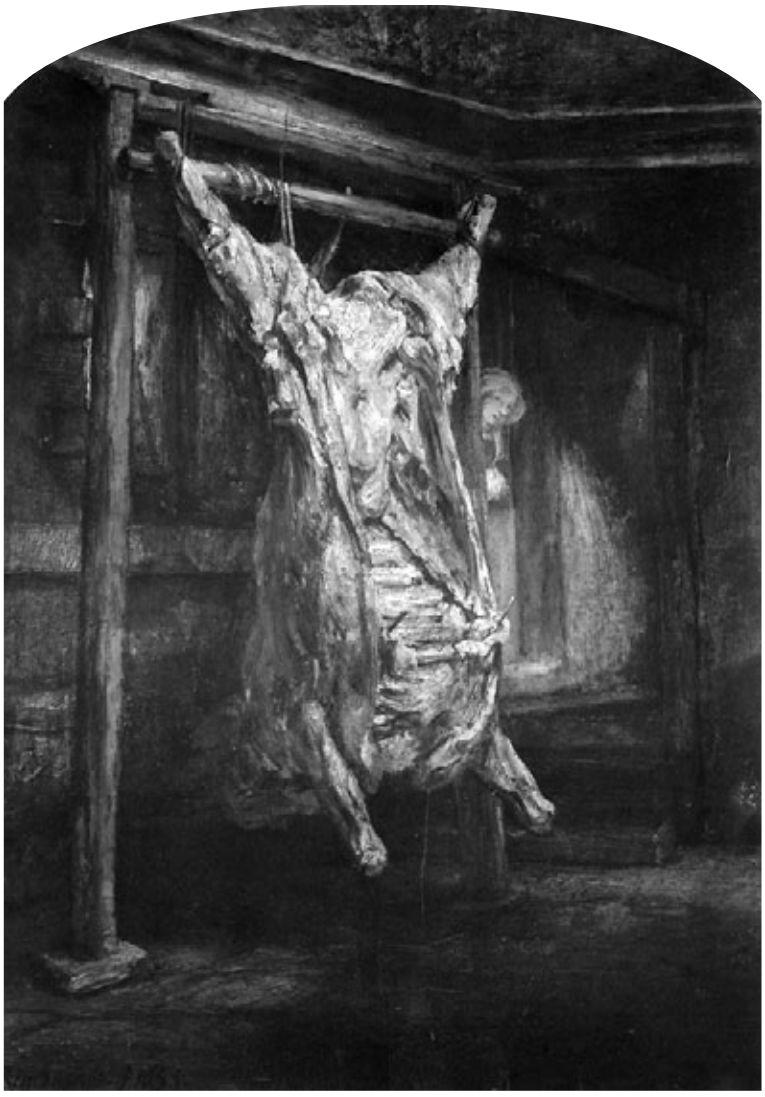
Zajímavý je určitě i případ těch produkcí, jejichž tržní uplatnitelnost či prodejnost se zajišťuje prostředky pohybujícími se na hranici předpokladatelné divácké přitažlivosti a možného odporu. Ať už to bylo s předběžnými údaji o vyprodanosti festivalových představení Bieitovy edinburské verze Verdiho *Trubadúra* i s její konečnou podobou jakkoliv, je jasné, že režisér, na jehož berlínskou inscenaci Mozartova *Únosu ze serailu* lákaly zprávy o nahotě všech představitelů a jehož hannoverské inscenace měly naopak svého času za následek snížení počtu zdejších abonentů, kalkuluje zcela záměrně s takovými postupy, které místo aby provokovaly u svých diváků jejich vlastní imaginaci, dělají z těchto diváků pouhé voyeury. I když představa zkrvavené stařeny, co se ještě navíc potírá exkrementy, může jemnocitnější ctitele operního umění odradit, najde se jistě dost takových, kteří případně i bez ohledu na svůj spíš vlažný zájem či dokonce nezájem o samo operní umění chtějí spatřit to, co nikde jinde patrně neuvidí a co překračuje jakoukoli dříve myslitelnou hranici slušnosti. Může to vypadat, že dotyčný Katalánec, kterému prý jezuité vtiskli hluboké kulturní povědomí, ale uplatňovali na něm i tvrdé metody včetně fyzických trestů, vlastně jen dovádí do důsledků romantickou estetiku nahrazující klasický ideál krásy úsilím co nejvíc otřást vnímatelem.[16] Potenciální symboličnost, na které je podobný otřes z hlediska hloubky své účinnosti nepochybně závislý, tento režisér ovšem svým hypernaturalismem, svůdným i vzhledem k balancování na hranici života a smrti či spíše biofilie a nekrofilie, ve skutečnosti spíš ničí. Právě proto ale zřejmě naplňuje za jistých okolností domy obecenstvem, zvědavým na to, čeho se štítí i co ho v současné atmosféře bohatého západního světa, kde je všechno dovoleno a kde by tedy měl člověk asi všechno a nejlépe ovšem v bezpečných podmínkách diváckého pohodlí zažít, tím víc přitahuje – včetně přání přesvědčit se, čeho jsou schopni nejenom obecně lidé jako takoví, ale i konkrétně operní umělci, když se jim za to dostane náležité odměny.[17]

Nakolik má či nemá podobná scénická tendence, jakou dovádí daleko za příslušnou hranici Bieito, cosi společného například s barokním naturalismem, který i na Rembrandtově obraze vyvrženého vola (obr. 6) důrazně připomíná pominutelnost všeho pozemsky tělesného, může pomoci pochopit Berniniho oltář se *Zjevením* (někdy se také mluví o *extázi*) *sv. Terezy* (obr. 7a,b).

Zjevení sv. Terezy vytvořil Bernini v letech 1646 až 1653 pro rodinnou kapli kardinála Federiga Cornara v římském kostele Sta Maria della Vittoria. Celou kapli „koncipoval jako scénickou výzdobu, která musela být vidět z chrámové lodi“

16 Citovaná dnešní důslednost této snahy by se podle všezdůvodňující ‘moderní’ logiky dala vysvětlit tím, že jde o pokus apelovat na divákovy potlačené perverzní sklony, aby ho od nich za pomoci Verdiho hudby (aspoň na nějaký čas) osvobodil – i když v souvislosti s nebohým Verdim se při této příležitosti nabízí otázka, není-li to, s čím ho v rámci své inscenace tento režisér spojuje, vyjádřením potlačeného odporu k jeho dílu, a to tím většího, že se při snaze o vlastní sebevýpověď (=odreagování?) bez něho nemůže obejít. Spojovat pouhé ‘odreagování’ s původním ‘aristotelovským’ očištěním je vůbec ošidné: tragická katarze se přece nezakládá na smíření s existencí těch sklonů, které se podle Freuda projevují u hrdinů attických tragédií jako je třeba Oidipus, ale s nesmiřitelností k podobným projevům hybris; nejde v ní totiž o pouhé předvedení těchto sklonů, ale o jejich konfrontaci s kosmem ve smyslu řádu, který je totožný s ‘uměleckostí’ tohoto předvedení.

17 V jejím rámci nejde samozřejmě jen o peníze, ale také o mediální proslulost (vykřičenost? reklamu?) slibující další příležitosti a tedy peníze.



6. Rembrandt van Rijn, Vyvržený vůl (1655), Paříž, Louvre

(Châtelet/Groslier 1996: 401).[18] V Berniniho kompozici jako by splývalo sochařství, malířství („či aspoň účin analogický malířským efektům“) a architektura, podobně jako mají ve wagnerovském *gesamtkunstwerku* splývat hudba, slova, mimika, architektura a malířství. „*Svatá Tereza* je z obou stran orámovaná mramorovými sloupy, spojenými zaobleným pedimentem, jako by to byl obraz, a postavy sedící ve výklencích ve stěnách kaple působí dojmem, že hovoří o zázraku znázorněném na oltáři jako diváci v divadelních lóžích. O tomto srovnání se nedávno polemizovalo; byly námitky, že postavy nemohou světici vidět; je to sice pravda, ale nejeví se to tak divákovi, který stojí v kapli. Dále se namítalo, že většina soch se nedívá na ‘jeviště’, ale to bylo v divadelním hledišti 17. stole-

18 Viz i popis tohoto oltáře a komentář k němu u Gombricha 1992: 357–358 a popis samotného vidění sv. Terezy jejími vlastními slovy u Neumanna 1978: 279.

◀ ▶ 7a, b) Bernini, Extáze sv. Terezy, oltář v kostele Santa Maria della Vittoria v Římě (1644–47)

tí zřejmě dost běžné“ (Kitson 1972: 39). Nejsou už podobné otázky dostatečným vysvětlením, proč je analyzované Berniniho dílo tak provokativní z hlediska scénologie?

Jako v případě wagnerovského gesamtkunstwerku je i nad Berniniho kompozicí namístě připomenout, že mluví-li se o nějakém spojení, musí být nejenom co spojit, ale musí tu být také něco, co dělá toto spojení možným, něco, díky čemu se stává skutečností a co koneckonců činí výsledek čímsi svébytným, co není redukovatelné jen na jednotlivé elementy, z nichž vznikl. Můžeme samozřejmě mluvit o divadle a divadelnosti, byť na příslušném přirovnání, jak je zřejmé i z citovaného výroku, cosi přece jen skřípe. Mluvíme-li v tomto případě o divadle, jde spíš o přirovnání světa k divadlu, a to k divadlu jako světu zdání: toto přirovnání je ostatně pro baroko typické a z něho se koneckonců Berniniho divadelnost odvozuje. Ne že by tu nehrála svou úlohu Berniniho profesionální divadelní, konkrétně scénografická kompetence. Významnější ovšem je, proč byla tato jeho kompetence pro něho jako výtvarníka žádoucí a čím byl stimulovaný k rozvinutí i této své speciální schopnosti: důvod spočíval právě ve způsobu barokního prožívání světa jako světa zdání, tj. (tenkrát) světa divadla (zatímco dnes by šlo o mediální svět, který je ovšem zhusta pociťovaný jako skutečnější než svět běžného životního provozu). Každé přirovnání klade mezi přirovnávané fenomény rovnítko, i když vychází z vědomí jejich rozdílnosti: rovná-li se svět divadlu, rovná se tedy i divadlo světu; Bernini staví kolem své sv. Terezy divadlo, aby dění vyobrazené na vlastní scéně působilo jako skutečnější než sama skutečnost.

V souvislosti s tímto vykročením za hranice samotného specificky sochařského ztvárnění daného sujetu je ovšem možné se také ptát, není-li podobná barokní tendence k překračování hranic ‘vlastního’ uměleckého díla (o které tenkrát ovšem zas tak úplně nešlo) vlastně předobrazem těch výtvarných produkcí z přelomu 50. a 60. a zejména samotných 60. a následujících let minulého století, které zásadně překročily tradiční žánrové hranice (tj. původní hranice ‘vlastní’ sochy či malířského obrazu) a expandovaly do prostoru postupně až k environ-

mentálním kreacím i k happeningu a performanci.[19] Nejde v těchto případech podobně jako u Berniniho koneckonců prostě o vytvoření *scény*, která se přirozeně domáhá rozehrání? V kapli jako dějišti příslušných náboženských obřadů se s takovým 'rozehráváním' počítalo vlastně předem: pokud jde o jejich diváky (těmi totiž účastníci přicházející takříkajíc 'zvenku' i tenkrát zůstávali), šlo ovšem především o jejich hluboké *vnitřní* zapojení, které mělo umělecké ztvárnění kaple stimulovat.

Je samozřejmě možné pokračovat otázkou, nemáme-li v případech od Roberta Rauschenberga (obr. 8a, b) či vídeňských akcionistů a jejich následovníků (obr. 9) dál vlastně co dělat s projevem všeobecné dobové tendence ke *scénování*. Jistě je těžké rozhodovat, kolik stupňovaného narcismu a zejména s ním související scénovanosti se skrývá v tom kterém scénickém či poloscénickém výtvoru

19 Ne že by toto překračování hranic jednotlivých umění nemělo své předchůdce v rámci moderny a modernismu. Uwe M. Schneede ve své knize o historii umění ve 20. století se ne náhodou zmiňuje o zvláštní (výstavní) scéně, kterou představoval ateliér Constantina Brancusiho, dostupný dnes ostatně v pařížském Centre Georges Pompidou. Brancusi tu podle Schneedeho „inscenoval nejenom své jednotlivé objekty, ale i jejich předvádění" včetně materiálů, variant i sádrových odlitků prodaných děl, a projevoval se jako „všechno v jednom: umělec i kurátor, výstavní architekt a fotograf, průvodce a interpret" (Schneede 2001: 140). Nejde ale jen o tendenci, která se projevila ve výstavnictví a měla později co dělat se vznikem žánru instalace, ale zejména o překračování žánrových hranic, resp. o tíhnutí k jednotě všech umění, o které snili z hlediska výtvarného umění už koncem 19. století Hans von Marées, Vincent van Gogh, Edvard Munch a mnozí jiní a které se vtělilo v ideu syntézy různých žánrů a prostředků a různé pokusy o její uskutečnění zejména v rámci Bauhausu (přímo na jevišti u Oscara Schlemmera uvědoměle spojujícího sochu, objekt, masku, prostor, řeč, akustiku, světlo a pohyb s představováním člověka a loutky i grotesku s artistikou), nehledě k proslulému *Merzbau* Kurta Schwitterse s jeho spojováním obrazu, objektu a sochy s řečí, architekturou, jevištěm a typografií. Tyto pokusy se brzy rozšířily o film, ať už se stával cílovým syntetickým produktem, nebo jedním z prostředků syntézy uskutečňované v reálném prostoru.

◀ **8a) Robert Rauschenberg, Monogramm, 1955–1959, Stockholm, Moderna Musset**

▶ **8b) Robert Rauschenberg, Elgin Tie, 1964 (performance ve stockholmském Moderna Musset z roku 1964)**

jak z druhé, tak z první poloviny minulého století, a kolik je v ní scéničnosti 'jako takové'. Tato scéničnost 'jako taková' jako by ovšem přece jen spíš odpovídala utopickému úsilí avantgard učinit své výtvory nástrojem kultivace života 'jako takového', tedy úsilí vyplývajícímu z přesvědčení o možném přesahu umění, o jeho schopnosti *transcendovat*. Zklamání provázející ztroskotání utopických představ, které využívala příslušná politická hnutí v boji o moc a po jejím převzetí ke zdůvodňování jejího totalitárního uplatňování, stalo se jedním ze zdrojů 'postmoderního' soustředění umění a umělce sama na sebe: rozdíl mezi modernou a postmodernou jako by souvisel právě se záměnou zklamané naděje na uplatnění umělce a umělců 'v životě', vázané nezřídka na pochybná ideologická hnutí, případně představy umělce jako martyra, za střízlivý odhad o uplatnění na trhu, za který je možná nejpraktičtější či nejpragmatičtější tento život pokládat. V mediálním věku se tomuto trhu začalo logicky říkat scéna: je tak nepochopitelné stále obecnější přesvědčení, že uplatnit se i v umění je dnes možné pouhým scénováním svého vlastního narcismu?

Scéničnost Berniniho díla související se spontánním přesvědčením o jeho možné transcendenci, vyplývající už z toho, čemu je zasvěcené, je i pro nevěřícího diváka většinou jaksi samozřejmá či přirozená. A to nikoli automaticky či apriorně díky umístění tohoto díla, souvisejícímu s jeho úkolem, ale vzhledem k *duchovní energii*, kterou samo vyzařuje a provokuje. Jestli některé výsledky tendencí zahrnovaných právem či neprávem pod pojem 'postmoderní' nejsou pořád ještě přijímané jako přirozené (o přirozenost ostatně ani neusilují), důvodem tu nemusí být jen nějaká inerce diváckého vnímání uvyklého jistým konvencím, ale

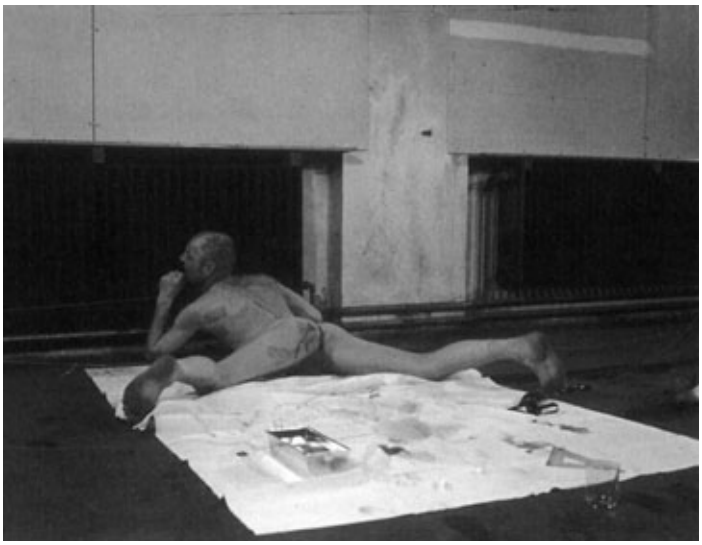
i častá nezřetelnost či dokonce absence obdobné energie. Bez ní totiž jde o pouhou provokativní spekulaci, nezbytnou nejenom z 'vnitřních' pohnutek, ale zejména vzhledem k nutnosti nabídnout trhu něco zcela nového. S takovou spekulací logicky souvisí, že s potenciální symboličností užitých předmětů se v těchto případech pracuje obvykle v rámci apelu na pouhý intelekt, tedy v rámci pouhé racionální, ne-li prostě marketingové kalkulace (ať už v případě zboží určeného širokému trhu především vůči obecenstvu, nebo v případě exkluzivnějších výtvorů určených menšinovému publiku především vůči kritice).[20]

Z toho, co bylo dosud řečeno, snad jasně vyplývá, že činitelem, který 'jednotlivá umění', o nichž můžeme v případě citované Berniniho kompozice mluvit, nejtěsněji spojuje, je opravdu scéničnost. Socha v tomto scénickém prostředí, sama scénicky prezentovaná, jako by zastupovala živou herečku. Jako vždy při scénické prezentaci hraje tu důležitou úlohu světlo: přirozené světlo proudí z neviditelného zdroje nad oltářem přes žluté sklo a 'přechází' v symbolické světlo znázorněné kovovými paprsky. I toto *spojení reálného s fiktivním*, tzn. i *přirozeného s umělým*, příznačné pro scénické kompozice, je charakteristické pro současné obecnější tendence. Ne náhodou jsou dnešní výtvarníci puzení k takovým kreacím na hranici výtvarného a scénického umění, jejichž středem činí svou fyzickou přítomnost: nejde jen o prostý exhibicionismus, ale o exhibicionismus stimulovaný a poučený typickými současnými médii, z nichž nejtypičtější je televize a která svou účinnost berou právě ze spojení 'živého', tj. organického s konstruovaným i technického s 'autentickým' (lákavost tohoto spojení stimuluje i rozmach videoartu).

Proti tomuto spojení jako by nemohla obstát žádná sebeumělečtější umělost, jakou je koneckonců tradiční obraz nebo plastika. Podíváme-li se z tohoto hlediska na rozebírané Berniniho dílo, které v duchu baroka, fascinovaného možnostmi vyplývajícími ze zapojení přírodních živlů (viz barokní vodní slavnosti a ohňostroje), využívá aspoň přirozeného světla, musíme konstatovat, že to podstatné na něm je ovšem přece jen umělé: i samo přirozené světlo je tu doplněno jeho umělým zobrazením, umělým 'zhmotněním'. Tak se vlastně přímo manifestuje ambivalence mezi hmotným a nehmotným, která tkví v samém základu Berniniho díla: jako na jednu stranu musí být přirozené světlo v této kompozici doplněno jeho plastickým vyobrazením, tak na druhou stranu by se tu socha živou herečkou rozhodně nedala nahradit (a tedy ani scénicky cítěná výtvarná kompozice 'živou' scénickou produkcí).

Bieito, působící hlavně v Německu,[21] jako by se chtěl svým hypernaturalismem postarat o to, aby na současném jevišti opravdu nic nechybělo. Takové

20 Možná adekvátnější než 'vůči kritice' by bylo říct 'vůči médiím', v jejichž rámci se kritika uplatňuje, nebo tím druhým to první aspoň doplnit. Rozhodnutí věnovat jistým 'projektům' obecnější pozornost, realizovanou u nás v některých případech i v podobě tzv. mediálního partnerství, na kritice zhusta nezáleží, ba dokonce ji apriorně omezuje. Nakolik různě motivovaná přízeň či nepřízeň médií a jejich manažerů či majitelů ovlivňuje přijetí či nepřijetí některých produkcí, ukazuje i příklad Boudy Národního divadla. Je takový div, že někdo (jak jsem se několikrát z vlastní zkušenosti po jejím prvním ročníku 2003 přesvědčil) soudí o mimořádném významu tohoto projektu a jeho důsledcích pro práci i hodnocení současné činohry ND jen na základě toho, co si o ní přečetl v populárním tisku? Sám totiž vzhledem ke krajně omezené době jejího fungování i počtu diváků, kteří se na celkem 15 představení 3 her vešli, nestačil žádné z těchto představení shlédnout… Ať samotnou Boudu hodnotíme jakkoli, není dosti znepokojivé, a to nejen v souvislosti s tímto 'projektem' či divadlem vůbec, zjištění, že mediální skutečnost jako by platila víc než reálná? Co potom opravdu znamená, mluví-li se o mediální společnosti či také o mediální demokracii? A co to speciálně znamená v souvislosti s úrovní této scény a nezávislosti či závislosti jejích jednotlivých produktů vzhledem k velmi omezenému českému trhu a možnostem i zvyklostem jeho účastníků?



9. Günter Brus, Zerreißenprobe (mnichovská akce z roku 1970)

směřování je samozřejmě v přímém rozporu s tím, o čem se dávno ví, že zajišťuje umělcům možnost opravdu něco vytvářet a vnímatelům možnost učinit jejich výtvory předmětem vlastního specifického zážitku, který má rovněž tvořivou povahu a zejména vzhledem k této tvořivosti může mít hlubší než jen momentální důsledky. Tato tvořivost je jak v případě původců, tak v případě vnímatelů provokována právě tím, co (a že něco důležitého) chybí: tak může být největším stimulem pro malíře dvourozměrnost plátna, stejně jako pro herce (a vlastně vůbec pro každého umělce) okolnost, že to, co dělá, je jenom *jako*. Je to právě tento nedostatek, z něhož pramení specifická síla jejich umění. Umělci ovšem už od časů avantgard jako by se chtěli z tohoto domnělého prokletí, totiž z toho, že prezentují pouhé zdání, pouhý obraz, radikálním způsobem vykoupit: umění se podle modernistů mělo stát životem, ve kterém by všichni byli básníky. Postmodernisté nebo ti, kteří jsou za ně označovaní, vycházeli už z toho, jak to dopadlo a s kým i s čím se kvůli této utopické vizi tolik avantgardistů zapletlo. Proto rezignovali na ideu přesahu umění vůbec a řekli si, že umění může být cokoli. Modernistické umění, které se mělo stát způsobem prožívání života, bylo nahrazeno postmoderním či quasipostmoderním prožíváním života, kterému pouhá scénovanost, stimulovaná a dokonce tvarovaná narcistním exhibicionismem, zaručuje status

21 Bieitovo uplatnění právě a zejména v Německu není náhodné. Nejde jen o to, že právě Německo a německy mluvící část Evropy má obecně pro jakékoli neoavantgardní snahy – zřejmě i v reakci na nacistické i východoněmecké pronásledování avantgardního umění – nejvíc otevřenou náruč. Jde o jistou tradici či tendenci, která se projevuje i takovými aktivitami, jako je Nitschova (obr. 3a, b) a k níž patřila koneckonců i citovaná performance Mariny Abramović konaná 1975 v Gallerie Krinzinger v Innsbrucku. Proč se právě v Německu či v Rakousku daří akcionistům a zraňujícím se perfomerům, má příliš vážné, ba tragické příčiny nutící zvlášť citlivé lidi právě v této jazykové oblasti zabývat se lidskou agresivitou: nejde tu jen o strach z nacistického zavrhování avantgardního umění, ale také o strach z lidské (i vlastní) možné agresivity a koneckonců 'nelidskosti', která se ukázala být v příslušných časech tak lidská. Nejde ale přitom vedle snahy o to, osvobodit se od těchto agresivních impulsů, tj. snahy 'odreagovat' si je, o níž a o jejíž problematičnosti už byla řeč, aspoň v důsledcích a proti původnímu úmyslu, o takový způsob vyrovnání s odhaleními o lidech a o světě 20. století, které nám koneckonců (za Bieitova přispění) umožní si na myšlenku, že člověk a svět je prostě takový (tj. tak hnusný), jaký je, zvyknout? Anebo aspoň odvrátit se od anticko-křesťanských kulturních ideálů, které jako by lidstvo dovedly k přijetí hitlerismu a stalinismu, k pohanství s jeho barbarskými rituály, které ale jako by byly nakonec méně barbarské než gulag a Osvětim?

umění. V situaci, kdy se středem mediální pozornosti jaksi z podstaty věci stává sám umělec či spíš mediální celebrita, kterou se na proslulou čtvrthodinu může v mediálním věku starů a superstarů stát každý, se pozornost přirozeně posouvá z díla či produkce na samotného umělce: jak by taková situace nesváděla k přesvědčení, že není žádné dílo a dokonce žádné umění, ale jenom já sám, kdo otevřeně, tj. svobodně a autenticky promlouvá sám za sebe! Co ve věku všeobecné scénovanosti s přesvědčením, že za šťastných okolností, nemyslitelných bez přítomnosti vlastního talentu a jeho vždy nelehkého rozvíjení a uplatňování, promlouvá prostřednictvím umělce cosi významnějšího, než je on sám, a že nejautentičtější na něm je právě jeho umění!

To, k čemu v Berniniho kompozici (tj. v kapli Cornarů) všechno směřuje, je mramorové sousoší, vyjadřující mystický zážitek „do posledních fines v psychologických kategoriích pozemské smyslné lásky" se všemi důsledky pro tělesný výraz, vzhledem k němuž může tato sv. Tereza někomu opravdu připomínat jakousi katolickou Danaé (viz Neumann 1978: 279). Není vlastně divu, že nějaký kavalír prý zašeptal před touto svatou druhému do ucha něco ve smyslu „Tak tohle přece znám", což samozřejmě může nejenom pro katolicky věřícího znít jako rouhání. Nicméně i extázi tohoto druhu Berniniho dílo naznačuje, ba dokonce z ní vychází; díky tomu, že nejde o živou herečku, vede však skutečně zainteresovaného vnímatele poměrně snadno nikoli jen od smyslového k duchovnímu, pozemského k posvátnému a materiálního k ideálnímu, ale k prožitku bytí, kde vlastně mezi členy vyjmenovaných dvojic už není žádný rozdíl.

Schopnost nějakého (a na smyslovém zážitku tak závislého) umění prostředkovat takový prožitek není samozřejmě ani v umění Berniniho doby cosi běžného. Dosažení takového přesahu, a konkrétně přesahu od milostného k náboženskému, resp. spojení příslušného smyslového zážitku s duchovním, jako by bylo vůbec myslitelné spíše v rámci 'nemateriální' slovesné tradice, jejíž začátky najdeme někde v trubadúrské okcitánské poezii, například u Jaufré Rudela (upřímně řečeno, nejspíš v tomto směru už nikdy nepřekonaného). Berniniho kompozice, která samozřejmě není dílem specifického scénického umění, na možnost takového spojení materiálního s duchovním aspoň poukazuje; jako by chtěla překročit danou hranici zrovna v místě, kde se to zdá nemožné: tělesnost herečky či herce (které si Craig ne náhodou právě vzhledem k tomu přál nahradit nadloutkou) může totiž podobný zážitek prostředkovat jen v případě takového potenciálně symbolického tělesného (pohybového i mluvního, resp. zpívaného) projevu, který se bude rovnat hudební expresi a bude taky muzikálně či – obecněji a možná přesněji řečeno – *múzicky* organizovaný, tj. všechno, jen ne naturalistický.

Svým spojením smyslového s duchovním a materiálního s ideálním, a to jak v rovině 'obsahu', tak v rovině 'formy', může vlastně Berniniho socha sloužit jako model herectví, a tedy vlastně scénického umění vůbec – a to právě proto, že jde o sochu, a ne o reálnou bytost. To, co v herectví překračuje samotného herce či herečku, tu totiž můžeme pozorovat už jednou provždy ustavené, zatímco v herectví toho musí být za přispění všech ostatních prvků vždy znovu v každém okamžiku teprve dosahováno. Obě možná východiska (smyslové a duchovní, resp. materiální a ideální) jsou v herectví také základem dvou typů, z nichž první směřuje ve svém projevu 'nahoru', k tomu 'vyššímu', duchovnímu a 'psychologickému', řekněme stručně 'apollinskému', tj. k projevu příznačné-

mu pro scénického činitele označovaného jako 'attore' (acteur, actor, Schauspieler), a druhý 'dolů', k tomu 'nižšímu' či přímo 'nízkému', tělesnému a 'biologickému', stručně 'dionýskému', tj. k projevu příznačnému pro scénického činitele nazývaného commèdiànte (comédien, player, Komiker).

Vtip spočívá v tom, že v každém konkrétním případě, který stojí opravdu za řeč, je přítomné něco z obojího, co tu v podobě 'čistých' typů stavím proti sobě a co představuje spíš dva krajní póly naznačující trvalou inklinaci či směřování v případě konkrétního hereckého úkolu. Skutečné herecké a obecně scénické umění, od kterého je neodmyslitelná příslušná bytostná energie, je založeno na spojení tělesného s duševním a smyslového s duchovním (a v tomto rámci i na spojení speciálně kinestetického smyslu a dramatického, resp. komediálního cítění, které souvisí s jistým aktivním vnímáním světa, zahrnujícím významné estetické aspekty). Ostatně, ať je řeč o 'psychologii' či 'biologii', o 'vyšším' či 'nižším', 'apollinském' či 'dionýském' pólu, v obou případech máme koneckonců co dělat s 'božským'. To, co je přitom podstatné, je totiž potenciální imaginativně symbolický přesah, který je od příslušného projevu neodmyslitelný: odlišnost specificky herecké aktivity od 'herectví' v běžném životě spočívá v odlišnosti tváření a vytváření: jestli herectví v běžném životě se týká sebescénování, tj. spočívá v co nejpůsobivějším podání sebe sama, herec svou uměleckou aktivitou sebe sama vždy přesahuje: nejde o hraní *za* sebe, ale o vytváření čehosi přesahujícího sebe sama vlastním (scénickým) uměním.

Literatura:

DEBORD, G. *La Société du Spectacle* (1967), *Commentaires sur la société du spectacle* (1988) *suivi de Préface à la quatrième édition italienne de »La Société du Spectacle«* (1979), Paris 1992

DOČOLOMANSKÝ, V. „Španělská inspirace", *Disk* 3 (březen 2003)

FISCHER-LICHTE, E. „Grenzgänge und Tauschhandel (Auf dem Wege zu einer performativen Kultur)". In: FISCHER-LICHTE, E. / KREUDER F. / PFLUG, I. (Hrsg.) *Theater seit den 60er Jahren*, Tübingen / Basel, 1998

GARDNER, H. *Dimenze myšlení (Teorie rozmanitých inteligencí)*, Praha 1999

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění* [existují 2 česká vydání, 1., ze kterého zde cituji, je z roku] 1992

GREGOR, J. *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933

CHÂTELET, A. / GROSLIER, B. Ph. (ed.) *Světové dějiny umění*, Praha 1996 [původní franc. vydání je z roku 1990]

KITSON, M. *Barok a rokoko* (edice „Umění světa" nakladatelství Paul Hamlyn Ltd.), Bratislava 1872

KUSPIT, D. *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge, Mass. 1993

NEUMANN, J. *Itálie I*, Praha 1978

OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974

SCHNEEDE, U. M. *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*, München 2001

SOULE, L. W. *Actor as Anti-Charakter*, Wesatport, Connecticut / London

STANISLAVSKIJ, K. S. *Můj život v umění*, Praha 1983

ТОЛСТОЙ, Л. Н. *О литературе*, Москва 1955

VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Inscenovaná fotografie", *Disk* 4 (červen 2003)

VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998

VOSTRÝ, J. „Scéna a sklep", *Disk* 5 (září 2003)

VOSTRÝ, J. „Scénologický rozbor dramatického textu (na příkladu Molièrova Tartuffa)", *Disk* 8 (červen 2004)

VOSTRÝ, J. „Scénologická lekce Jana Vermeera", *Disk* 9 (září 2004)

VOSTRÝ, J. „Ke kořenům české scénologie", *Disk* 9 (září 2004)

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, resp. 1986 [zejm. kap. II., III. a VII.]

Hmota v pohybu a v prostoru

Jan Císař

Původně jsem chtěl tomuto článku dát podtitulek „Nad výstavou Evy a Jana Švankmajerových“.[1] Ale obával jsem se, aby nevznikl dojem, že píšu o celé této výstavě. Tato úvaha se totiž týká jen díla Jana Švankmajera – a ještě jen jedné jeho části, byť po mém soudu neobyčejně podstatné, jež naprosto oprávněně dovoluje zařadit jeho dílo do scénické tvorby a z tohoto aspektu o něm přemýšlet. První silný impuls mně daly produkty, které jsou zahrnuty pod společný název *gestické sochařství*.[2] Tento impuls ještě zesílily gestické sochy s názvem *Gestická loutka* a *Animované gesto*. Už pojem ‘gestický’ je inspirující až provokující. Pavisův divadelní slovník nabízí několik – dost různých – vymezení pojmu gesto, od něhož se přídavné jméno ‘gestický’ odvozuje.[3]

1 Jízdárna Pražského hradu – Eva Švankmajerová a Jan Švankmajer: Jídlo. Retrospektivní výstava 1958 –2004.

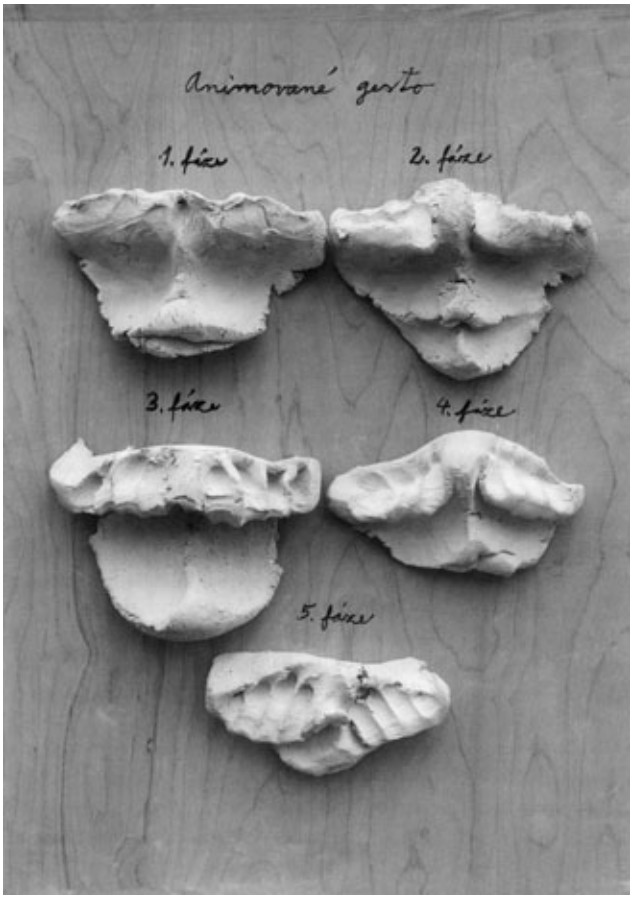
2 Slovo ‘produkt’ zní v těchto souvislostech dost strašně. Ale z důvodů, jež vysvitnou následovně, jsem se bál použít jiné pojmy, jež by se samozřejmě pro označení výsledků jistého konání, jež nese označení gestické sochařství, v rámci běžného úzu hodilo lépe. ‘Produkt’ se mi zdál však nejméně příznakový a tím nepředznamenávající jakýkoliv pohled na danou problematiku – o což mi jde. A přitom je pod tento pojem zahrnut výsledek i následek jisté činnosti v rovině vnímatelného a konkrétního výtvoru.

3 A to jsou tu ještě hesla ‘Gestičnost’ a ‘Gestika’, jež se snaží vymezit některé zcela specifické jevy a vlastnosti, jež se od gesta rovněž odvozují, ale směřují ještě dále – ke gestu jako komunikačnímu systému a zkoumání formalizace a charakterizace hereckých gest jako specifického pohybu herce nebo postavy (viz Pavis 2003: 163-165).

Jedno se však v tomto výkladu stále opakuje: gesto, gestičnost, gestika jsou spojeny vždycky s pohybem. Gestem se rozumí samozřejmě pohyb lidského těla. Což platí i pro chápání gesta v divadle; nejen pro všechny druhy divadla, kde materiálem herectví je lidské tělo, ale velkou většinou i pro divadlo loutkové.

Objeví-li se tedy přídavné jméno ‘gestický’ v souvislosti se sochou, je to dost nezvyklé. Socha nepochybně může být obdařena gestem – dokonce může jako celek být jediným gestem: viz třeba Štursův *Vítěz*. S profesorem Františkem Štěpánkem jsme zadávali studentům prvního ročníku režie cvičení „Karlův most“, na jehož začátku bylo pečlivé pozorování nějaké sochy s cílem pochopit její gesto jako výraz a vyčíst z něj její vztah k tomu, co se děje kolem ní. Nebo opačně: spojit gesta kolemjdoucích s gestikou sochy. Pokaždé šlo o to pochopit sochu z jejího gesta – tedy o sémantický význam, jemuž nechybí menší či větší propojení se zpodobenou postavou jako lidskou, životní realitou. O nic takového však nejde Švankmajerovi. V jeho gestických sochách gesto formuje svůj svébytný, samostatný *vnitřní* význam i smysl, jenž označuje sám sebe pohybem hmoty v prostoru. Ničím neusiluje o to, aby utvářel významy, jež bychom alespoň trochu mohli chápat jako zveřejnění (označení, znak) nějaké reality

Jan Švankmajer, Gestické loutky, 1990 a 1994



◀ **Jan Švankmajer, Animované gesto, taktilní objekt, 1990**

▶ **Jan Švankmajer, Gestická židle, objekt, 1990**

existující mimo tento pohyb. Toto gesto popírá a odmítá ten princip animace, jak jej vnímáme a reflektujeme v loutkovém divadle i v animovaném filmu. Nejde o to najít pohyby, jimiž se neživé hmotné jevy stanou znakem nějaké živé bytosti. Nebo alespoň nějaké jiné reality (věci, předmětu, jevu): džbánek se třeba promění v lokomotivu. Touto animací, tímto pohybem proměněný materiál se alespoň nějak a v něčem stává postavou nebo alespoň odkazuje k nějaké jiné realitě. V drtivé většině vzniká touto animací personifikace, v jejímž rámci přisuzujeme věcem lidské vlastnosti nebo lidské jednání. V tomto duchu také lze definovat loutku: je jí každá věc, hmotný neživý jev na jevišti, u něhož divák chápe všechen pohyb „jako projev vnitřního života obrazu tímto objektem vyvolaného“ (Etlík 1997: 280).

Lze přirozeně namítnout, že gestická socha není loutka. Nejde proto ani o divadlo. Její vznik a existence je dána tím, že se hmota dala do *pohybu* a jeho konkrétním provedením – gestem – si vymezila svůj *prostor*. Odvážím se říci, že je to možná jakási prapodstata divadla, dokonce archetyp divadla, jeho pratyp, pravzor. V *Disku* 4 jsem se pokusil naznačit možnost třídění herectví na bázi pohybu materiálu, jímž se tvaruje jako znak poukazující k postavě (viz Císař 2003: 29–39). Zapomněl jsem však tehdy dodat, že každý takový pohyb se realizuje vždycky v prostoru. Jestliže se začne gestická so-

Jan Švankmajer, Prázdniny, gestická báseň, 1983

cha před očima návštěvníka výstavy ve fázích následujících za sebou doslova rodit tak, že se hmota vlní, vzdouvá, čeří, narůstá, ztrácí se její původní amorfnost a vzniká jakýsi tvar, protože se zdvihá jakýsi výčnělek, jenž se posléze mění v 'ukazovací' gesto (jako by čněl ukazováček), je tento archetypální 'scénický' morfologický výsledek dosažen proto, že tento výčnělek se vyčlenil z amorfní hmoty, zaujal k ní vztah jako k prostoru. A vytvořil si *svůj* prostor. Nemluvě už o tom, že to 'ukazovací' gesto jako by mířilo i dál, do prostoru výstavy.

V tom jsou zřejmě Švankmajerovy gestické sochy vskutku prapodstatou scéničnosti, divadla. Soustřeďují pozornost na samu podstatu *zveřejnění* – zpřístupňují, činí známým proces proměny pohybem v prostoru. Takové zveřejňování je koneckonců smysl divadla: pohybem v prostoru *předvádí* svět, skutečnost, člověka. Jestliže v 9. čísle *Disku* formuluje Jaroslav Vostrý scénickou produkci jako „aktuálně realizované či zaznamenané jednání ve vymezeném prostoru", jež se může realizovat i ve filmu, na fotografii a ve výtvarné instalaci (viz Vostrý 2004: 160), jsou Švankmajerovy gestické sochy ukázkou této 'scénické produkce' in statu nascendi. Tento moment zveřejnění gesta jako formujícího morfologického principu je jejich smyslem i cílem. Hovořil-li jsem o prapodstatách, archetypech, pratypech, pravzorech, snažil jsem se takto pojmenovat tento nejprvotnější moment 'scéničnosti', jenž utváří Švankmajerovy gestické sochy. A jenž proniká do velké části jeho tvorby, která se obrací ke 'scénické produkci' v nejrůznějších podobách a projevech.

Míří-li ovšem Švankmajer cílevědomě a důsledně k tomu, aby proces vzniku této 'scénické produkce', její elementární prvotní podobu učinil smyslem zveřejnění, musí samozřejmě součástí tohoto zveřejnění učinit zprávu o povaze materiálu, s nímž pracuje, a nabízet vnímání tohoto materiálu v jeho bezprostředním, přímém, ničím nezprostředkovaném účinku. Tato nutnost jej logicky vede k *taktilnímu* umění, v němž je možné (i nutné) vnímat to, co je zraku i sluchu skryté, vnímat a prozkoumávat věci v jednotlivostech i jako celek, jenž *sděluje* svůj smysl. Zdůrazňuji-li pojem sdělovat, činím to proto, abych předešel nedorozumění, že Švankmajerova archetypální 'scénická produkce' je prosta – řeknu to pro snadné dorozumění co nejjednodušeji, až primitivně – jakéhokoliv obsahu. To vzpomenuté taktilní umění – různé předměty zabalené černou látkou do jakéhosi pytle, kam je třeba si sáhnout a hmatat, hmatat, hmatat – totiž navýsost naléhavě upozorňuje na „jazyk věcí, oblast něčeho tak banálního a primitivního, jako je *ukazování*, dorozumívání ukazováním", jak to svého času nazval Ivo Osolsobě (viz Osolsobě 2002: 16). Nelze než s Osolsoběm souhlasit, že je to zajisté „mezní případ sdělování", kdy „pozná-

Jan Švankmajer, Gestické čtyřverší, taktilní objekt, 1997

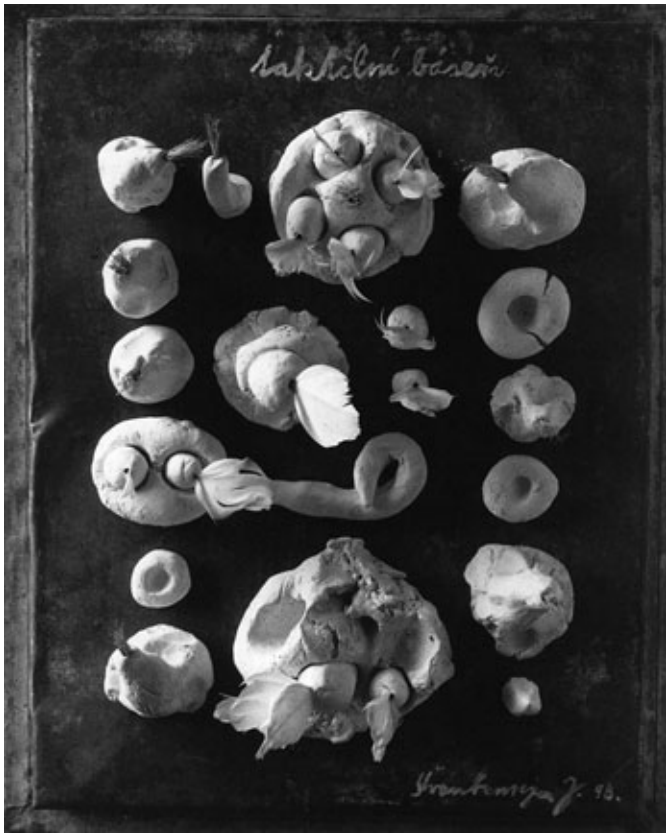
váme ‘přímo’ prostřednictvím vlastních smyslů, z bezprostředního vlastního kontaktu s poznávaným předmětem“. Tento princip dovádí Švankmajerova taktilní tvorba do důsledků. Je nejen dokonalým příkladem takového poznávání, ale z hlediska percepce i příkladem „předávání informace bez zprávy“: jde tu „o přenos, při němž jako nositel informace neslouží *zpráva* o skutečnosti (systému, věci, události), ale sdělovaná událost (systém, předmět, věc), sdělovaná skutečnost *sama*“ (Osolsobě 2002: 20). Takže: gestická socha je sdělení a – ještě jednou Osolsobě (2002: 21) – „sdělování je *sdílení*, sdílení téže události, téže věci, téže skutečnosti, téže informace, a ostenze je přímo klasické sdílení, přímo klasická *communicatio*“ – či lépe sdílení samého procesu proměny, kdy vznikající a vzniklé gesto se umístí pohybem do prostoru jako archetyp scéničnosti.

Na závěr citované studie Osolsobě říká, že divadlo je „*školou ostenze* v nejlepším smyslu. To, co je třeba ukázat a sdělit jako součást představení, nejsem zajisté já sám ani moje lidské kvality či schopnosti herecké, ale *model* mnou vytvořený; tento model však nevzniká jinak, než že ukazuji – v patřičných chvílích – *vhodné* stránky sebe samého, že je dávám k dispozici poznávací aktivitě diváka“ (Osolsobě 2002: 42). Považuji tuto problematiku – vztah mezi modelem a tím, kdo jej stvořil – za klíčový a rozhodující pro pochopení povahy divadla jako umění i média – prostředku komunikace. Vlastně za podstatu scéničnosti, skrze niž vzniká onen přesah, o němž mluví Vostrý ve své formulaci scénické produkce jako „obrazu přesahujícího samotné reálné jednání i pouhé vyobrazení reálného jednání, které (jako by) příslušné hrané jednání pouze reprodukovalo“ (Vostrý 2004: 160). Patří sem i princip morfologický: pohyb v prostoru, jenž mění hmotu v jiný tvar. Ale i pouhý fakt tohoto pohybu jako dění proměny zveřejňuje jistý

smysl. Švankmajerovy gestické sochy na tento proces transformace kladou velký důraz, když formují její 'scénický produkt' jako výsledek, jenž podává ostenzí sebe sama zprávu o své proměně.

Pro tuto Švankmajerovu proměnu by bylo asi příhodnější použít pojem *transmutace.* Tak, jak kdysi tento pojem používali alchymisté, pojmenovávajíce jím přeměnu obecných kovů v kov nejcennější – zlato. Konečně, Švankmajer vyslovil alchymii verbis expressis své uznání a obdiv právě pro tuto její posedlost proměnou. Neboť si nedovede představit tvorbu, tvoření bez magické dimenze, jíž je právě transformace, proměna – permutace. *Magie* pro něho funguje ve svém nezákladnějším významu: jako umění čarodějnické, kouzelnické, v jejímž rámci má být pomocí jistých zvláštních praktik dosaženo výsledků nadpřirozené povahy. Není to magie jako zaklínání a ovlivňování nadpřirozených sil, jako rituál, ale jako zvláštní činnost, obratnost, dovednost a schopnost, jíž Švankmajer přisuzuje aktivní vztah k životu. Cílem této činnosti, těchto praktik není pro Švankmajera zrod umění prostoupeného, prosáknutého estetickou funkcí, ale možnost dát průchod touze, a tak najít ukojení. Tyto postoje, názory, stanoviska jsou zajisté hluboce a bytostně vkořeněny do surrealismu; Švankmajer se netají tím, že surrealismus je pro něho alternativou k tradičně pojímanému umění „jako jednotě činnosti a výtvorů, jež nabývají v konkrétním historickém a společenském kontextu dominantní estetické funkce" (Chvatík 1994: 38). Jeho fetiše jsou názornou ukázkou tohoto pojetí magie, neboť jsou – či mají být – zcela čistým výrazem slasti. Umožňují svou podobou, která nepoukazuje ani v nejmenším k něčemu jinému, dosáhnout zcela volně ukojení touhy proměňovat, transformovat, permutovat.

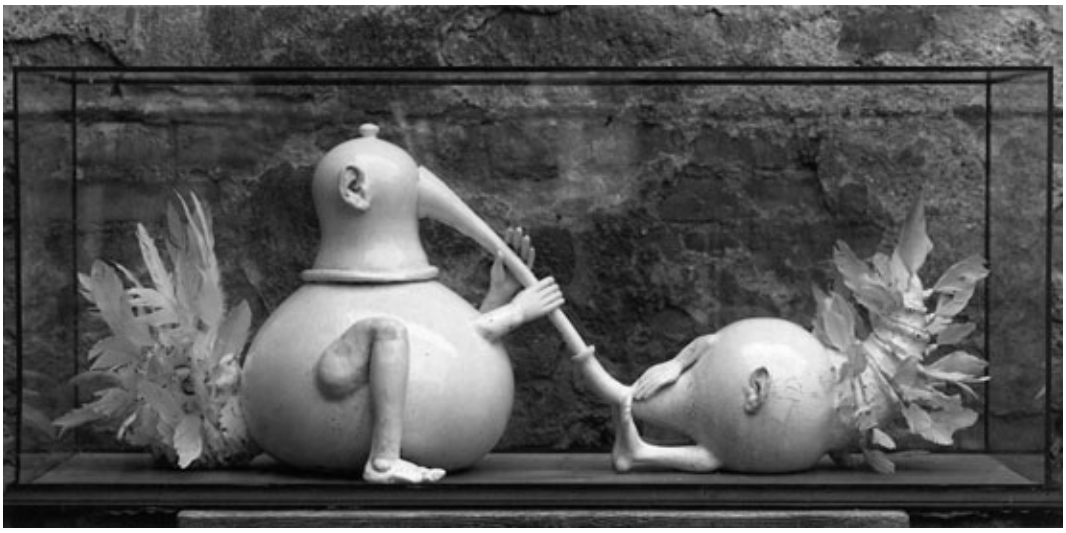
Gestické sochy jsou jen jiným projevem této magie. Podle Švankmajera jsou čistým vyjádřením psychického stavu tvůrce, jsou jakousi zkamenělinou, fosilií emocí; nejsou artefaktem, ale bezprostředním působením emoce. V tomto přesvědčení musel Švankmajer zcela spontánně dojít k důslednému hledání pohybu v prostoru tak říkajíc 'an sich', o sobě. K dobývání, zhmotňování, předvádění krystalizované a vskutku 'zkamenělé', vysoce vyhraněné scéničnosti jako nejryzejšímu projevu magie permutující svět reálných věcí, předmětů – skutečnost v její hmotné podobě. V tomto magickém procesu je potom přirozeně přiznána naprosto „svébytná realita psychickým jevům, a to včetně těch, které se běžně označují za nereálné či iracionální a které nelze vztáhnout na žádnou empiricky zjistitelnou realitu vnějšího světa" (Starý 1990: 12). Pohyb v prostoru – prvotní základ scéničnosti – se magickou funkci snaží uplatnit tím, že chce vtisknout hmotě (věci, předmětu) jí zcela nepříslušející podobu a vytrhnout ji z jejího ukotvení v objektivních reálných vazbách a existenčních podmínkách. Vostrým vzpomínané „vytvoření obrazu přesahujícího samotné reálné jednání i pouhé vyobrazení reálného jednání" se tu *prezentuje*, *ukazuje* v obnažené podobě. Nevnímáme žádnou empirickou skutečnost, ale magickou permutační praktiku, jež vytváří svůj *alternativní* svět. Pro přesnost a úplnost je zapotřebí dodat, že díky oné obnaženosti pohybu v prostoru (principu scéničnosti) můžeme – dokážeme-li to – bezprostředně vnímat a prožívat *tvořivost*, *tvořivou činnost*, z níž roste alternativní svět. Právě nevnímat Švankmajerovy fetiše a gestické sochy jako artefakty nebo přinejmenším ne v první řadě jako artefakty, jež jsou „předmětným východiskem vnímání umění" (Chvatík 1994: 51), znamená vnímat intenzívně produkci scéničnosti jako činnost magickou. Tato magie vždycky ukazuje tvořivost jako činnost vytvářející alternativní svět.



Jan Švankmajer, Taktilní báseň, 1996

Důkazů pro to lze najít ve Švankmajerově tvorbě množství. Od touhy nahradit vyhynulé druhy fauny vytvářením fauny vlastní až po započaté dílo encyklopedického charakteru, jež jako Švankmajerův „Bilderlexikon“ mělo totálně, komplexně nahradit existující svět. V alternativních světech tohoto typu není zase až tolik obtížné najít *znaky* odkazující k reálnému světu; např. ‘alternativní’ hmyz zachovává v něčem stále podobu existujícího hmyzu. Neskonale nesnadnější je najít takové odkazy v gestických sochách a vůbec nemožné je to např. u fetišů. V těchto případech působí ‘alternativní’ realita skutečně maximálně možnou vlastní vahou, vlastním bytím jako obraz, jenž je totálním výsledkem magické praktiky, vyvěrá z *imaginace* a je totálně výrazem psychiky. Imaginace odvozuje svůj název z latinského ‘imago’, tj. obraz. To ukazuje jeho fundamentální význam pro existenci a funkci imaginace. Má nepochybně v něčem blízko k Jungovu archetypu; z hlediska analytické psychologie je konstitutivní složkou imaginace v rovinách, jež jsou nereálné či iracionální, jako jsou obsese, sny, halucinace i ‘lucidní snění’, kdy si člověk v bdělém stavu představuje to, co neexistuje. Tyto obrazy jsou primární a svébytné výtvory psýchy. Imaginaci lze chápat také jako neustálou tvořivou činnost, jež produkuje tyto obrazy jako svůj prožitek i svou reflexi reality. Švankmajer se k těmto zdrojům své tvořivosti hlásí a svou tvorbou je uskutečňuje.

Obraz tohoto druhu ‘promlouvá’ jenom svým bytím, tím, jaký je, jak vypadá. Přijmout jej znamená ponořit se

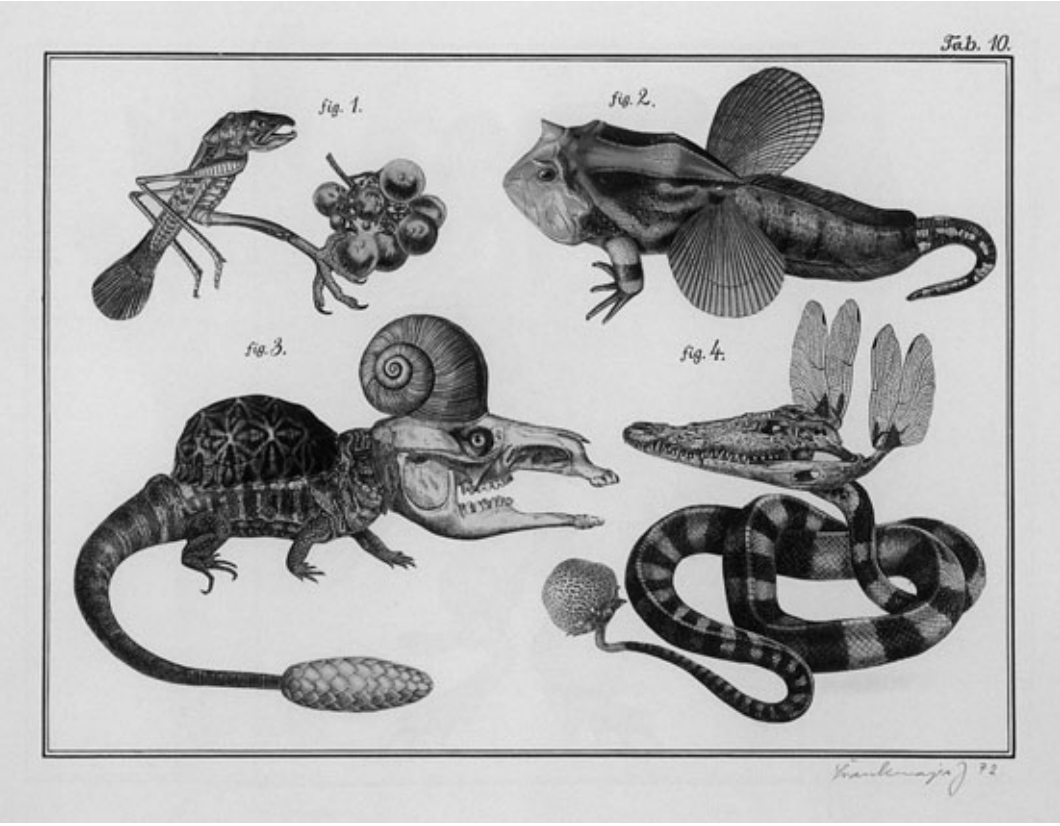


▲ **Jan Švankmajer, Řeč ptáků (z cyklu Alchymie), objekt, 1994**

▶ **Jan Švankmajer, Opus magnum (z cyklu Alchymie), objekt, 1994**

přes toto bytí do imaginativního světa a spoluprožít alternativní – nově stvořenou – skutečnost, již nabízí. Do této sféry patří Švankmajerovy gestické sochy a samozřejmě fetiše. Složitější je to už s loutkou, jež tvoří nedílnou součást jeho scénické produkce. Enormní váhu loutky pro celou svou tvůrčí aktivitu vyjádřil v roce 1998 větou, že vlastně vše, co dělá, je loutkové divadlo. Toto své tvrzení rozvedl v „Apoteóze loutkového divadla" z roku 1998 (viz [Švankmajerovi] 2004: 186–189). Označil loutky za jistotu vazby k okolnímu světu, protože jsou zakotveny v mentální morfologii a představují kořeny infantilního vztahu ke světu. Což – budeme-li infantilitu chápat jako svět dítěte – vede ke spontaneitě, nevinnosti (nebo jinak naivitě) jako dětské prostotě, jednoduchosti, nestrojenosti, nenucenosti a především ke hře, hravosti – ludickému (hrovému) přístupu ke světu. Imaginace zdvojuje stejně jako hra spojení mezi skutečností a zdáním: skutečné činí neskutečným a opačně. Obrazotvornost ovšem vytváří spontánně a nekontrolovatelně imaginativní obrazy, zatímco hra je kontrolovatelná observací (pozorováním, dohledem) a navíc se jednou svou polohou pohybuje trvale v realitě, jejíž nové, další varianty hledá. Prohlásí-li Švankmajer ludikativní princip za základ, na němž stojí veškerá jeho tvorba, jedno jestli je to niť nebo film, pak lapidárně a přesně formuluje způsob, jímž jeho scéničnost nabírá i podoby, jež vyvolávají možnost vnímat a reflektovat její produkty rovněž na platformě znakové. Tedy už nikoliv jen jako prezentující a ukazující čiré bytí alternativního světa stvořeného imaginací, ale také *reprezentující*, ukazující v jisté míře *model* skutečnosti.

Problematika imaginace je v současnosti neobyčejně živá, hojně frekventovaná a teoreticky analyzovaná, rozvíjená. Zejména v zápase se scientismem, s upřednostňováním racionality a logu, je stále více uznávána její hodnota pro nenahraditelné a nezastupitelné poznávání a prožívání světa, v němž se přisuzuje větší role evokaci (vyvolává-



▲ ▶ **Jan Švankmajer, Švank-meyers Bilderlexikon (Zoologie), koláže, 1972, 1973**

ní) než vnímání (percepci). Zkoumá se její funkce při tvorbě významů a označování znaky, rozlišuje se imaginace reprodukční, která reprezentuje, a imaginace tvůrčí, kreativní. To všechno se týká i problematiky loutky (a zajisté i filmu) ve Švankmajerově díle jako nástroje, prostředku magické transmutace, jež se prostřednictvím scénické prezentace, ostenzí svého naprosto alternativního bytí stává výrazem imaginace i znakem, jenž reprezentuje model.

Produkty imaginace jsou vždycky neprůhledné. Mohou v nás evokovat vlastní imaginaci, můžeme díky nim prožít svůj imaginativní přístup ke světu a nechat vyplout na povrch naše imaginativní obrazy. Ale vždycky zůstanou plné nejasností, temných míst i otázek, na něž se těžko hledá odpověď. To platí i pro Švankmajerovy gestické sochy a fetiše. Pohyb v prostoru je tu především – a zřejmě pouze – magií zhmotňující alternativní realitu, která cosi evokuje, aniž odkazuje k nějakým stránkám naší zkušenostní skutečnosti. Zatímco Švankmajerovy loutky i filmy obsahují 'referent' – význam nesený a sdělovaný znakem označujícím cosi i ve vnějším reálném světě. Nebo – a to častěji – ve světě fiktivním, jenž je tvořen scéničností loutky či filmu, ale je – a mnohdy velmi naléhavě – schopen evokovat určité životní zkušenosti a budovat tak hrou a imaginací 'zdvojené' vazby mezi alternativním a skutečným světem. Vznikají tak *abstraktní*, *obecné* relace, jež reprezentují na téže úrovni jako matematické

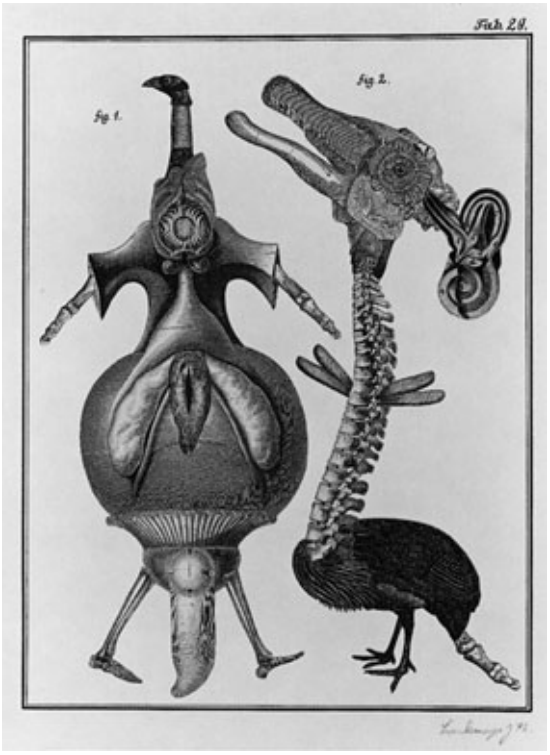


Fig. 1.
Fig. 2.

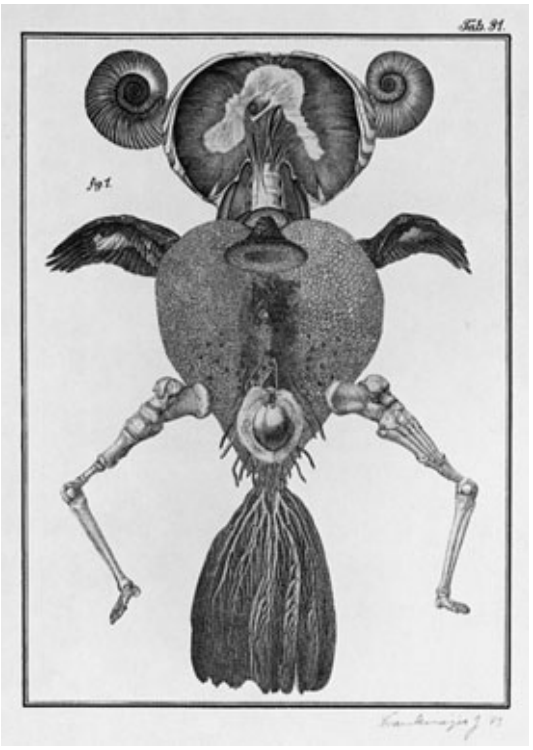


Fig. 1.

Fig. 1.

Fig. 1.

symboly. *Symbol* se zdá být v tomto směru klíčem, jímž si lze do jisté míry osvojit neprůhlednost imaginace, vytrhnout ji z jejího vlastního bytí a opět se k ní vrátit, abychom ji znovu a znovu nalézali. Přímo exemplární postup tohoto typu představuje interpretace fotografie Sandy Skoglundové *Chození po vaječných skořápkách* ve studii Miroslava Vojtěchovského „Inscenovaná fotografie" ve 4. čísle *Disku*. Nejprve je evokován z imaginativního obrazu dojem, jejž vyvolává chození po vejcích, „což znamená nakládat s něčím tak citlivě, jemně a něžně, aby se věc, záležitost apod. nezničila". Tato evokace je amplifikována (rozšířena, zesílena) tím, že těmi, které 'chodí po vejcích' jsou dvě nahé dívky v koupelně, které se lehounce, skoro tanečně stylizovaně chystají provést očistu vodou. Je to pohyb v naprosto osobitém jedinečném prostoru, který formuje výchozí půdorys obrazu. Prostor koupelny je však 'obydlený' i hady a králíky. Ty dívky – jak upozorňuje podtitulek pod reprodukcí rozebírané fotografie – jim nevěnují žádnou pozornost. To nepochybně vydatně zvyšuje neprůhlednost imaginativní složky fotografie. Leč: samozřejmá svébytnost tohoto imaginativního bytí tvoří také kvalitu, jež ji dovoluje uchopit jako složitý, mnohovrstevnatý, košatě strukturovaný symbol, který míří jak k minulým mýtům, tak i k problémům dneška: „k otázkám o denních rituálech, o populární kultuře, o pohanství, o dávnověkých i současných náboženstvích". Vojtěchovský doslova 'vylupuje' z neprůhledné imaginativní obraznosti její symbolickou znakovost, aby se nakonec k té neprůhlednosti vrátil: „Autorka je v jistém směru velmi explikativní, ale na druhé straně nevysvětluje vše, nechává otevřené prostory pro naše přemýšlení, takže 'pročítáním' jejího obrazu nemůžeme nedojít k tomu, k čemu vždy dojdeme se studenty, když přemýšlíme o Antonioniho *Zvětšenině*. Totiž k jeho výroku, že dobrý film 'je jako Zen. Když ho začneš vykládat, když už si myslíš, že jsi ho pochopil, tak v té chvíli ho ztrácíš'" (Vojtěchovský 2003: 54).

Sousloví *symbolická imaginace* nebo *imaginativní symbol* se snaží pojmenovat tento jev a zároveň charakterizovat jeho rozporuplnost, již svou interpretací 'inscenované fotografie' Skoglundové Vojtěchovský dokonale odkryl. Jakýkoliv vstup Jana Švankmajera na půdu umění s nepopiratelnou estetickou funkcí je zřejmě možné pochopit a interpretovat jen na tomto základě. Ostatně: je-li součástí – a možná jedním z prvních nezbytných parametrů talentu – schopnost uvědomovat si možnosti materiálu, v němž umělec realizuje své intence, Švankmajer to potvrzuje. Volí-li film, potom sama povaha *záznamu* – ať už vizuální či auditivní – se pohybuje v rovině *fikce,* jež je takto jakousi imaginativní skutečností, jejím *obrazem*.[4] Tyto obrazy jsou pohybem uspořádány v čase na ose syntagmatické (následují za sebou) a zároveň pokud jde o *reprezentaci* (tedy znakovost) mohou k sobě navazovat libovolný vztah. Jejich řazení jako spojování jednotlivých záznamů může vertikálně i horizontálně utvářet jakýkoliv symbol jako znak i jako imaginativní obraz. Přitom tento záznam má rovněž díky schopnostem kamery i mikrofonu také možnost být velmi přesným vyobrazením (reprodukcí) zaznamenávané skutečnosti, takže povaha znaku jako reprezentace v takových pří-

4 Christiana Metze, jenž býval nazýván papežem francouzské filmové sémiotiky, vedl tento fakt v letech 1973–1976 k napsání knihy, jež u nás vyšla pod názvem *Imaginární signifikant* s podtitulem *Psychoanalýza a film* (1991). Její východisko je vlastně jednoduché: imaginárnost filmového signifikantu – toho, co je předvedeno a sděleno buď o vnějším světě, nebo o fiktivním světě existujícím ve filmu – je záznamem a tím jakýmsi 'pozapomenutím' na reálný svět, a tedy jistým způsobem i vstupem do světa snů. Metz se přitom opírá o interpretaci Freuda, jak ji ve Francii prezentoval Jacques Lacan, který se dostává k protikladu mezi imaginárnem a symbolem, jejž je tu ovšem třeba chápat jako označení znaku vůbec.

▶ **Jan Švankmajer, Fetiš, objekt, 2002**

padech (dalo by se mluvit o ‘ikonickém symbolu’) vystupuje velmi ostře. Symbol je koneckonců *konkrétní obraz*, jenž není zcela redukovatelný na znak, protože není ani konvencionální, ani arbitrární a zachovává podobnost obou svých částí, označovaného a označujícího, reprezentujícího znaku i prezentovaného, ukazovaného obrazu.

Návštěvníka výstavy Evy a Jana Švankmajerových vítal film zvaný *Jídlo*. Toto slovo je i v názvu výstavy. Jídlo jako vyobrazení nejrůznějších potravin připravených k požívání je také reálným východiskem filmu. Požívání se však stává rovněž *obrazem* lidského chování a jednání, v němž je obsažena symbolika – řekněme to pro zjednodušení tak – jakési poživačnosti v dimenzi žravosti: zdrcující, ničivé síly a moci, která umí zlikvidovat lidskost. Vzniká imaginativně symbolický svět, v němž je jídlo temnou alternativou člověčenství, člověk se proměňuje v automat, stroj, robota, jímž lze libovolně manipulovat. Podobná imaginativní symbolika existuje i v *Otesánkovi*, kde se ovšem zmnožuje, znásobuje, rozšiřuje skrze loutku.

Švankmajerova scéničnost se odvíjí nepochybně z jeho výtvarného vidění světa. Fetiše i gestické sochy jsou první kroky v tomto směru, loutka je jeho vyvrcholením. Animace pro něho není v prvé řadě principem proměny směřujícím k vytvoření jevištní postavy v systému divadelního jazyka. Jde stále o transmutační magii, jež pohybem v prostoru způsobuje vskutku podivuhodný až pohádkový zázrak: s neživými věcmi se zachází jako se živými.[5] To je věru vrchol-

5 Tuto možnost – byť odjinud, ale v základě stejně – objevil také Tadeusz Kantor. A nejenom v „divadle smrti“, kde měnil herce v manekýna, ale i v jiných svých experimentech, kde se setkával s věcmi a hledal „realitu nejnižší úrovně“; v „nultém divadle“ potom usiloval o to „střetnout se s realitou“.

ná a neprůhledná magie: oživit neživé. Tato její vlastnost se promítla i do gestické sochy nazvané *Nemrtvý-neživý*, neboť být neživou a zároveň živou bytostí je cosi, co skutečně navozuje pocit něčeho neuvěřitelně zázračného. Některé prvky této gestické sochy jsou jakoby zpodobením člověka, ale rozevírají především napětí mezi realitou a imaginativním světem, v němž se tyto prvky stávají pouze alternativou člověka. U loutky plynou z této magie spojující mrtvé se živým všechny další kvality, jež Švankmajera na loutce fascinují a jež vstupují do rozsáhlé části jeho tvorby, která vychází ze scéničnosti jako rozhodujícího momentu proměny, transmutace. Loutky, loutkové divadlo, mu proto dokážou plně evokovat svět dětství, v němž hry, sny a imaginace se prostupují a nabývají zcela 'reálný' – rozměr. To všechno je uloženo – jak říká Švankmajer – v „mentální morfologii" tohoto alternativního světa. Podle jeho názoru dítě tento alternativní svět loutkového divadla ovládá a řeší v něm své problémy; je to pro ně i prostor pro realizaci všeho neslučitelného s dobrou výchovou. A tento Švankmajerův pohled na význam loutkového divadla pro dítě lze asi se vší pravděpodobností vztáhnout na jeho chápání smyslu loutkového divadla vůbec.

Je to dokonale alternativní svět, v němž je – nebo by měl být – každý podle Švankmajerových slov šamanem, bohem a stvořitelem. To lze vykládat i tak, že je to prostor pro svobodnou, ničím nesvázanou a nesvazovanou imaginaci. Na tomto místě musím učinit zcela osobní odbočku. Jedním z důvodů, proč jsem se pustil do této úvahy, je to, že jsem skoro před dvaceti lety napsal „Teorii herectví loutkového divadla", v níž jsem termínem *jevištní postava* inspirovaném Zichovou hereckou postavou uchopil podstatu loutky jako znak a vymezil jsem jím její funkci. Už delší čas – prakticky od okamžiku, kdy jsem se začal zabývat prezentací, ostenzí, ukazováním – jsem tušil, a dnes už skoro bezpečně vím, že tomu tak není, že v této koncepci – ač jsem se tomu bránil vší silou – jenom pokračuje reflexe loutky, loutkového divadla z aspektu divadla činoherního. Švankmajer svým obnažením, ukázáním, prezentací pohybu v prostoru, jež je učiněno v hmotě a hmotou bez toho, že by se tu jakkoliv směřovalo k divadlu a už vůbec ne k postavě, mi znovu potvrdil, že loutka je uchopitelná a interpretovatelná ještě jinak. Neboť vizuální sféra, v níž uskutečňuje své imaginativní obrazy pohybem v prostoru, scéničností otevírá skutečně alternativní svět nejenom divadla.

Citovaná literatura:

CÍSAŘ, J. „Pokus o definici herectví aneb Půvab jednoduchosti taxonomie", *Disk* 4 (červen 2003)

ETLÍK, J. „Malý průvodce...", in: JURKOWSKI, H. *Magie loutky*, Praha 1997

CHVATÍK K. *Strukturální estetika*, Praha 1994

OSOLSOBĚ, I. „Ostenze aneb Zpráva o Komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi", in: (týž) *Ostenze, hra, jazyk*, Brno 2002

PAVIS, P. *Divadelní slovník*, Praha 2003

STARÝ, R. *Potíže s hlubinnou psychologií*, Praha 1990

ŠVANKMAJEROVÁ, E. / ŠVANKMAJER, J. *Jídlo* (vydáno k výstavě v Jízdárně Pražského hradu), Praha 2004

VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Inscenovaná fotografie", *Disk* 4 (červen 2003)

VOSTRÝ, J. „Ke kořenům české scénologie", *Disk* 9 (září 2004)

Eduard Vojan a jeho královský odkaz

Jan Hyvnar

Všichni diváci a kritici, kteří na vlastní oči sledovali hru Eduarda Vojana, se shodovali v jediném: byl to geniální herec, který fascinoval publikum 'dramatickým způsobem'. Jedněm šel proti srsti, odmítali jej nebo neuměli zařadit do zažitých stereotypů, jiní jej naopak oslavovali a snažili se proniknout tajemství jeho herectví. Historici českého divadla dnes zařazují Vojana spolu s dalšími herci Kvapilovy éry v Národním divadle na počátku 20. století, čili s H. Kvapilovou nebo M. Hübnerovou, ke stylu tzv. psychologického herectví nebo herectví psychologické analýzy. Ale i když se toto zařazení do vývojového oblouku moderního českého divadla, které následovalo po pozdně romantickém herectví oborů a herectví vnějšího popisného realismu nebo naturalismu, zdá logické a vcelku správné, v případě Vojana se ozývaly i hlasy, že je historicky nezařaditelný. *Ti, kdo tvrdí, že Vojan byl herec realistického zaměření, nemají o nic více ani méně pravdu než ti, kdo ho řadí mezi lyriky, romantiky nebo herce psychologické,* konstatoval např. M. Rutte (1947: 46) a vystihl tím zajímavý paradox. Neboť o Vojanovi se dá říci, že byl tím či oním hercem toho či onoho stylu a nebyl pak logicky hercem jiných stylů, ale současně musíme konstatovat, že na rozdíl od jiných herců je právě v jeho herectví jistá nadčasovost a trvalost základních principů, pro herectví neměnných. A pokud se hovořilo a ještě i hovoří o Vojanovi jako zakladateli moderního českého herectví, jeho stylu či programu, pak pouze v tomto smyslu hereckého umění vskutku nadčasového. Pokusím se zamyslet nad touto nadčasovostí.

Herecký individualista

Vojan, český herec z přelomu 19. a 20. století, byl kritiky a historiky často označován termínem *individualista.* Význam tohoto termínu je ale mnohoznačný: Vojan jako tvůrce velkých postav, které se chovají individualisticky, Vojan jako individualita v souboru Národního divadla přečnívající nad všemi ostatními herci, Vojan jako uzavřený samotář, který promýšlel postavy dramatika na dlouhých procházkách, Vojan jako psychoanalytik těchto osamělých postav, Vojan jako zastánce dobového ibsenismu, Vojan jako příslušník modernismu, přiřazovaný dokonce k hnutí české moderny, atd. To všechno jsou různé úhly pohledů, které

Eduard Vojan na civilní fotografii

tohoto herce-člověka charakterizují v různých úrovních a situacích – celospolečenské, kulturní, umělecké, divadelní, rodinné či ryze osobní. A ve všech tu skutečně nějakým způsobem vždy narazíme na Vojana individualistu.

Na člověka Vojana v té době číhaly ty nejrozličnější 'kolektivní duše', aby pohltily jeho já a podřídily jej nějaké ideologii politické, třídní, rasové či nacionální. Naši romantičtí národní obrozenci se jako individuality většinou ještě nerozpoznávali a splývali s 'duší národa', což bylo pro její počátek i pochopitelné, ale v době Vojanově se vedle skutečného vlastenectví stále více a rozmanitěji, např. v půtkách politických stran nebo fangličkářství, nafukovalo vlastenčení, které se potřebovalo rozpoznávat ve svých individualistických géniích, jako se my dnes rozpoznáváme ve svých hokejistech nebo zpěvácích.

S vlastenectvím je to u Vojana velmi zajímavé. Především se o něm nikde nedočteme, protože i zde se ohradil zdí mlčení a přitom bez vlasteneckých deklarací jezdil často na venkov hrát s ochotníky. Vytýkali mu, že dal dceru Olgu studovat herectví do Německa, ale současně si zastánci velikosti naší 'národní duše' přáli, aby vystoupil pohostinsky v Německu, kde by jistě svým výkonem v Hamletovi porazil slavného Adolfa Sonnenthala nebo Josefa Kainze.[1] Mnoho tehdejších českých kritiků by chtělo učinit z českého Vojana Vojana světového, ale individualista Vojan odolával pýše 'národní duše', stejně jako odmítal rozho-

1 Berlínský kritik W. Handel o něm psal v Schaubühne a také se snažil, aby Vojan vystoupil v Německu a měřil se s J. Kainzem nebo A. Bassermannem. Chtělo by se zeptat: měřit v čem? Herec může jet do ciziny pouze jako host a ne sportovec. Může své herectví nabídnout jen jako dar, což dělá večer co večer i doma.

vory s novináři: *Proč má herec mluvit o tom, co má z jeho umění obecenstvo poznat samo?* (Deyl 1953: 165)

Jan Císař ve studii „Tvůrce divadelního slohu" dává správně Vojanův individualismus do souvislosti s manifestem české moderny (Císař 2003: 38). Připomeňme si pár vět: *Chceme individualitu. Chceme ji v kritice, v umění. Umělce chceme, ne echa cizích tónů, ne eklektiky, ne diletanty. Nevážíme si pestrobarevného látání přejatých myšlenek a forem, zrýmovaných politických programů, imitací národních písní, veršovaných folkloristických tretek, šedivého fangličkářství, realistické ploché objektivnosti* [...] *žádáme od umělce: buď svým a buď to ty! Neakcentujeme nikterak českost: buď svým a budeš českým* [...] *Naše moderní není to, co je právě v módě: předevčírem realismus, včera naturalismus, dnes symbolismus, dekadence, zítra satanismus, okultismus* [...] *Chceme pravdu v umění, ne tu, jež je fotografií věcí vnějších, ale tu poctivou pravdu vnitřní, jíž je normou jen její nositel – individuum.* Tím se ovšem toto individuum stává bytostí výsostně dramatickou, neboť se vyčleňuje z nějakého národního či jiného celku a samo se stává celkem, který se staví do protikladu k oné 'národní duši' a oporu jako vnitřní nutnost bude hledat v něčem jiném, v tom, co ji jiným způsobem přesahuje. Proto se Vojan nemohl stát 'miláčkem národa' a nahradit v této roli svého předchůdce Jakuba Seiferta. Mohl se jím stát až po smrti, stejně jako se dnes stal spisovatel doby Vojanova vrcholu Franz Kafka pražskou turistickou atrakcí.

Vytěsnění mimouměleckých funkcí, zvláště pak onoho falešného vlastenčení, znamená jednak obnovu a povýšení hercovy tvůrčí práce na něco téměř posvátného, jednak potřebu nalézt principy, skrze něž se dá uchopit do celku složitost a proměnlivost tehdejšího světa. Obojí spolu souvisí. Apoteóza hercovy individuality vedla k tomu, že umění bylo spojováno s náboženstvím, divadlo bylo pojato jako 'chrám umění', což znamenalo více než národní 'zlatá kapička' nad Vltavou, a herec měl být nadnárodním 'knězem umění', jehož *individuální já, žijíc okamžiku uměleckém, který nutně splyne s okamžikem tvůrčím, stane se já absolutním. V tom je celé budoucí poslání hercovo.* Tato slova K. H. Hilara o herectví Eduarda Vojana, kterého nazval *lyrikem českého divadla*, neboť krása je lyrickým vtělením absolutna a herec Vojan nám hrou *dává symbol všehomíra* (Hilar 2002: 133–134), poukazují na to, že tu nejde jen o herectví psychologické analýzy s průnikem do hlubinné psychologie postav Ibsena nebo Shakespeara, ale rovněž o metafyzickou koncepci herectví, přičemž psychologická analýza a metafyzická koncepce tvoří líc a rub téže Vojanovy individuality. Jedno z hesel moderny bylo *Deus et omnia*, bůh a všechno. Herec je knězem umění, žije a obětuje se jen umění, neboť je schopen tvořit syntézy a stává se tak prostředníkem mezi konečností a nekonečností. Proto je i člověkem osamělým, uzavřeným do sebe, a jako zahradník pěstuje ideál krásy a pravdy, aby je nezneužili barbaři umění, kteří jej nahrazovali bezduchými kopiemi pseudohistorických fasád domů nebo účesů a zvyků 'božské' Sáry Bernhardtové. Ve hře Vojana individualisty diváci nemohli cítit, že je někdo hladí po srsti. Stále jim unikal, protože jeho hra byla iniciací: bránou do sféry skutečného Umění.

Vojan obdivoval dílo H. Ibsena, jehož dramata ukazují, že všechny ty divoké proměny tehdejšího života se už nedají sevřít do nějakého systému a zachytit racionálně, ale pouze iracionálně – intuicí, vůlí nebo prožitkem. Pozitivismus i naturalistický empirismus zničily jedinečnost lidské existence, učinily ji součástí systémů nebo prostředí. Umění muselo proto znovu začít od jedinečného já a in-

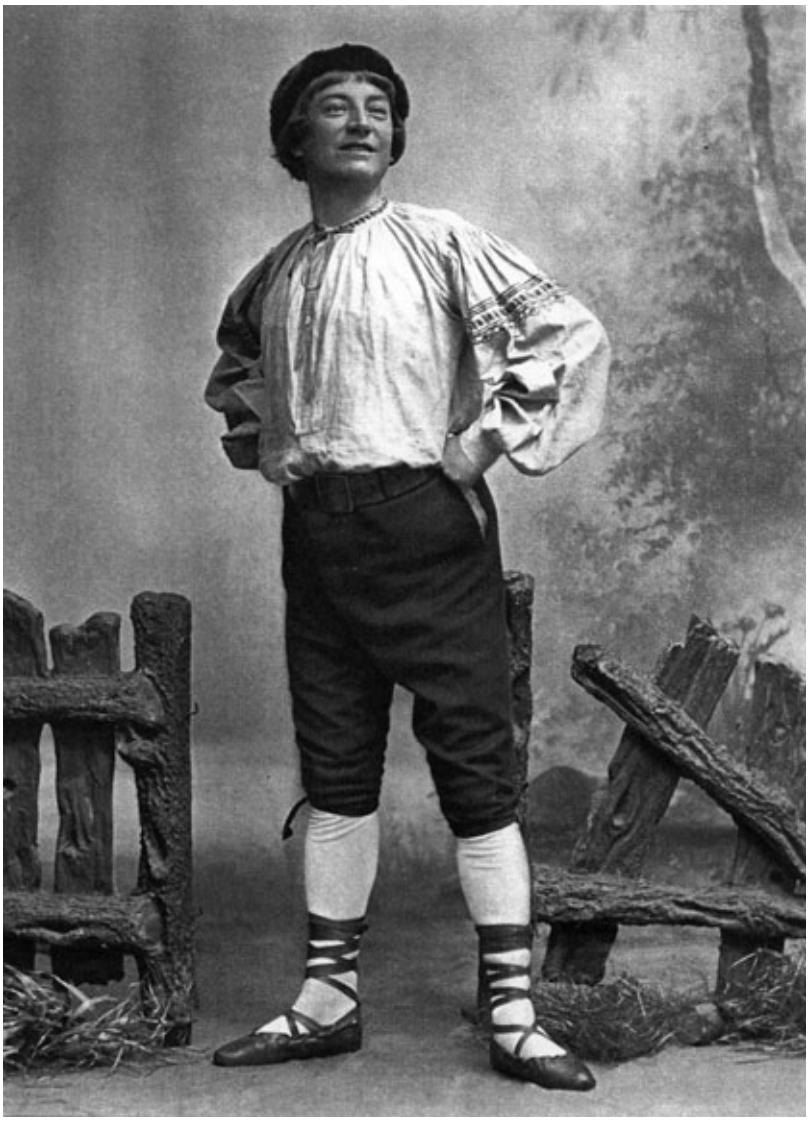
tuice, prožitek či vůle se stávaly poznávací silou, která umožňovala kontakt s něčím absolutnějším. Herec měl být proto naprosto upřímný nebo autentický, jako v kostele při zpovědi, dokonce i v situacích, kdy narazí hrou na temné stránky svého podvědomí, které se míjí s dobovými morálními normami nebo vkusem. Někteří diváci a kritici Vojanovi proto vyčítali, že hraje jen postavy zlé a že nelakuje na růžovo jako jeho předchůdce v oboru tragických hrdinů Jakub Seifert.

To pak pochopitelně znamená, že se v herectví té doby značně prohlubuje analýza vědomí nebo tvůrčí kreativity a hledají se nové vnitřní techniky, které by odpovídaly této analýze. Odkrývají se subtilnější strategie úhlů pohledů, percepční prožitky v celé jejich komplikovanosti i s bohatstvím vjemů, myšlenek a emocí. Už ne konkrétní jedinec v konkrétním světě jako v realismu, ani vyabstrahované duchovní nitro v protikladu k fyzické realitě jako v symbolismu, ale celostný obraz světa ve vědomí hercova subjektu. Z tohoto elementárního poznání vyšel i Stanislavskij v Rusku a v téže době, kdy Vojan promýšlel své postavy jako osamělý chodec na dlouhých cestách, aby pak přišel do divadla už s jejím hotovým tvarem, zakládal studia, kde s kolektivem mladých herců prováděl výzkumy na tzv. 'systému'. Škoda že nemáme více svědectví o Vojanově tvůrčí práci neboli o tom, jak později napsal i Stanislavskij, že nakonec si stejně každý herec musí vypracovat individualisticky svůj vlastní 'systém'.

Téměř všichni doboví kritici psali o Vojanovi jako o herci vůle a sebepřekonávání. G. Schmoranz napsal, že mu chyběla *lyrická měkkost a dobrácký tón*, že byl respektován, ale ne milován, prostě vzor disciplíny a – *orel*, jak mu říkali jiní herci (Schmoranz 1930: 68). E. Vrchlická vzpomíná na jeho slova: *Herec musí začíti právě tam, kde už to nejde* (Vrchlická 1946: 13) a J. Honzl založil svou studii o Vojanovi právě na této vlastnosti *silné energetické vůle k překonávání* (Honzl 1956: 62). Překonával své přirozené předpoklady v slabém hlase, s vůlí tesal svá symbolická gesta apod. Prostě patos mužství v obecně antropologickém smyslu nebo Vojan jako animus, reprezentant aktivní síly, která nezná kejkle a komediantství. Dokázal *prosazovat vůli až za mez možností s vědomím, že dokonalosti nelze dosáhnout* (Deyl 1953: 191–192). V jeho herectví byl tedy obsažen i tragický spodní tón, který je tak charakteristický pro umění 20. století, kdy se východiskem umělecké tvorby stává samotná *nemožnost umění*.[2]

I tento dramatický zápas s *nemožností umění* souvisí s Vojanovým individualismem, který od začátku své kariéry na jevišti válčil o vlastní osud a tím jej tvořil, přičemž se neopíral o nic víc než o vlastní vůli a sílu, čili o filosofii činu, jejímž základem bylo individuální sebevytváření. V roce 1869, čili v 17 letech, utekl ke kočovnému divadlu od rodiny, také kvůli sporům s otcem, ale už po několika letech napsal: *přál bych se u divadla zdokonalit, aby se ze mne nestal na venkově pouhý výdělkář* (Deyl 1953: 45). Byl zařazen mezi hrdinné milovníky, i když měl slabý hlas a často jej nebylo slyšet, ale kupodivu již v roce l881 o něm kritik píše: *Je vybaven prostředky, jak si hrdinného milovníka musíme představovat. Apollonovou postavou, plnou elegance a pružnosti, velice příjemným, zvučným a jemným orgánem, schopným nejbarvitější modulace, a hluboce procítěnou hrou, mající ráz svědomitého studia, takže právem hledíme s nejlepšími nadějemi v budoucnost tohoto umělce* (Deyl 1953: 57). V divadle Pavla Švandy v Brně a na Smíchově se setkal

2 Podobně o této „nemožnosti umění" psal i S. Beckett v esejích o současném malířství: umělec se již nemůže opírat o nějaký styl nebo ismus, který zdokonaluje, ale maluje právě proto, že umění a jeho dokonalost nejsou možné.



HONZA
(Jaroslav Kvapil: Princezna Pampeliška)

se svou partnerkou Hanou Kubešovou, později Kvapilovou, a oba prošli školou realismu a naturalismu: *Uchvátil zastřeným, vymrzlým hlasem, zahnědlou tváří, propadlýma očima umořeného trestance a do nejmenších podrobností vypracovanou mimikou. Hrál naturalisticky, což jest jeho pravý obor. Kde viděl podobného chuďase, kde slyšel jeho hlas, od koho odpozoroval ty mrazivé detaily postavy?* (Deyl 1953: 77) O jeho těžkém osudu po příchodu do Národního divadla, kde mu až do nástupu Jaroslava Kvapila ředitel F. A. Šubert nedával prostor k vyniknutí, se už napsaly legendy. Bez *vůle až za mez možností* by zde asi těžko vydržel.

Ale i v době, kdy byl na vrcholu slávy, jeho filosofie činu jej neopouštěla. *Vydal se vždy celý... Touha po činu z něho sršela a pronikala každého, kdo s ním přišel do styku. Nedalo se odolat jeho síle, bič jeho vůle poháněl i nejpasivnější herce* (Deyl

1953: 160). To, že se nedokázal opírat o nějaký stálý a všeobecně uznávaný základ, dokládá jeho překonávání herectví oborů, které už přežívalo. Doba si žádala jiný dramatický typ. Jeho předchůdce Jakub Seifert si v oboru tragického milovníka nárokoval celý kosmos lidského dramatu a tvářil se jako bůh či byl jako bůh publikem uznáván, ačkoliv byl zavalitým a elegantním požitkářem s kulatou hlavou, plavými kučerami a sladkým barytonem. Prostě bůžek prosperující a spokojené měšťanské společnosti. Naopak Vojan – pružný asketa s vypěstovaným tělem a s drsným nemelodickým hlasem. Ale svojí hrou rozbíjel nejen obory a ukazoval, jak se tito příjemní bůžkové mění v prázdné masky, ale ze vzpomínek herců, kteří jej osobně poznali, vyčteme, že mu byla vlastní vnitřní heroická upřímnost a bezohledná svědomitost a čestnost i při odbourávání hereckých manýr a řemeslných šarží vůbec. Zatímco průměrní herci utíkali od sebe do uspořádaných systémů oborů nebo manýr, Vojanovo individualistické herectví vycházelo z vlastní prožité zkušenosti světa, která už diváky neměla mystifikovat, stejně jako dramatické postavy Ibsenových nebo Čechovových her. J. Honzl v později napsané studii *Herecká postava*, kde sledoval vývoj od hereckých typů a oborů k postavám Čechova a jejich interpretaci Stanislavského Moskevským uměleckým divadlem, napsal: *Postavy jsou dějem, zápletkou, bojem...* [...] *Postava se stává energetickým polem dramatických sil. V této chvíli nabývá herectví nového významu...* [...] *Herec může být tvůrcem* (Honzl 1956: 245).

Vojanův herecký paradox

Od Diderota jsme se poučili, že v herectví je prazvláštní paradox. Tentokrát ale nechme stranou proslulý slogan, že *slzy herce kanou z mozku*, ale věnujme se záludnější otázce, která z něj vyplývá: kdože to vlastně na jevišti bere na sebe odpovědnost za to, abychom my v hledišti cítili pronášená slova jako pravdivá? V běžném životě si myslíme, že za pravdivost slov je odpovědný ten, kdo je říká, ale na jevišti přece jen vládne jiná logika hry čili paradoxu. Někdy se tato logika zjednodušuje, když např. mnozí teoretici alternativních divadel a tzv. osobnostního herectví tvrdí, že herec je na jevišti odpovědný za vlastní subjektivní pravdu, protože 'nehraje', ale 'je sebou'. Logicky se pak vnucuje představa, že dramatikova postava je překážkou hercovy sebevýpovědi, protože si nárokuje pravdu a odpovědnost za herce. Tvrzení je to dosti absurdní, protože jak může být Hamlet z nějakého textu odpovědný za pravdy, které tam říká? Tam je mu přece naprosto lhostejné, v jaké době, v jakém divadle a před jakým publikem se jednou ocitne. Tuto odpovědnost může na sebe skutečně vzít pouze přítomný herec, protože v divadle má mít pravda povahu dialogickou a logika hry i paradoxu napovídá, že uskutečnit se může jen aktem představení. Jde tedy o dialogicky sdílenou pravdu, za niž dokázal být Vojan podle kritiků skutečně odpovědný, i když se na jevišti měnil od role k roli k nepoznání. Postava dramatikova pro něj nikdy nebyla překážkou vlastní sebevýpovědi, přestože paradoxně 'hrál' a 'nebyl sebou'.

Zajímá nás nyní toto 'nebyl sebou'. Logika paradoxu není logikou kauzality (příčina-účinek) nebo dialektiky, ústící v syntézu protikladů. Podle ní se nedá říci, že herec je na jevišti sebou, aby provedl vlastní sebevýpověď a byl za ni takto zodpovědný, nebo že osobnost herce a dramatikova postava tvoří jakousi synté-

TĚTĚREV
(Maxim Gorkij: Měšťáci)

zu, kterou teorie nazývá hereckou postavou. Logika paradoxu naopak rozvrhuje oba protiklady do krajních poloh, aby k vzájemné eliminaci nebo syntéze nedošlo a byl tak nastolen stav možného. Logika paradoxu proto není logikou záměrného účelu, ale logikou možného, čili podobně jako v přírodě ještě neexistujícího, a přesto v sobě už jako v zrnu skrývajícího jakousi 'účelovost'.

Žijeme většinou ve světě pragmatických účelů nebo záměrného dosahování cílů a naše teoretické rozvahy jsou toho odrazem. Ale v případě herecké tvorby nemůžeme opomíjet ještě jiný 'skrytý účel', který Aristoteles nazval *entelechií* jako organickou příčinou toho, co vzniká. V jeho *Fyzice* najdeme tvrzení, že *umění jednak dokončuje to, co příroda nemůže vytvořit, jednak napodobuje její výtvory. Jestliže tudíž umělecká činnost uskutečňuje účel pojatý předem, je zjev-*

HAMLET
(William Shakespeare: Hamlet)

no, že je také činnost přírodní. Neboť v uměleckých výtvorech i v přírodních věcech je podobný vzájemný poměr mezi tím, co je dřívější, a tím, co je pozdější (Aristoteles 1996: 63–64). V tvorbě herce se tedy uskutečňuje jeho vědomý záměr, ale i nezáměrnost jako dar a schopnost ve smyslu nevlastnit sebe sama. V danostech herce jako v daru přírody je sice jakási nedokonalost, kterou herec musí zdokonalit, ale současně je v těchto přírodních danostech skrytý a nezáměrný účel, který je předem daný, nutně, osudově, a nemůže být vytěsněný záměrným čili pragmatickým účelem. U Vojana tento nezáměrný účel, což je jako logické tvrzení samo o sobě paradoxní, působil v jeho hře jako organická tvůrčí energie – poiésis, která pronikala všemi a tak různorodými postavami. A pro diváky i kritiky byla tato energie tajemstvím.

V Diderotově *Hereckém paradoxu* máme ještě jeden známý paradox, když první mluvčí prohlásí: *Kdosi řekl, že herci nemají charakter, protože, hrajíce všechny charaktery, ztrácejí ten, který jim příroda dala. Stávají se prý falešnými, jako lékař, chirurg a řezník se stávají tvrdými. Myslím, že se zaměnila příčina za následek. Jen proto jsou schopni hrát všechny charaktery, protože žádný nemají* (Diderot 1950: 262). V logice paradoxu se často zaměňuje příčina za následek, ale zde se navíc zaměňuje ‘být’ za ‘mít’. To, co herci dala příroda, je jeho bytí o sobě, zatímco jím nabyté osobnostní schopnosti jsou přivlastňovány. Jakub Seifert si přivlastnil obor hrdinného milovníka stejně jako si jiní herci přivlastňují řemeslné postupy nebo manýry. Podle svědectví se ale Vojan vyznačoval při tvorbě tím, že nejprve a především dokázal být ‘člověkem bez vlastností’, osobností sebe zbavenou. Aby mohl hrát všechny postavy, nechává nejdříve rozplynout svou subjektivitu v něčem absolutnějším, v pouhé existenci, připomínající organickou přírodu, která rovněž nevlastní, ale jest přítomná se svou vlastní entelechií. Do-

MEFISTO
(J. W. Goethe: Faust)

týkáme se tu toho, co Stanislavskij nazval východiskem herecké tvorby: *existuji* nebo *já jsem.* Nikoliv *já mám* obor hrdinného milovníka, *já vlastním* pravdu, kterou vám chci sdělit bez dramatikovy postavy jako sebevýpověď.

Za všemi postavami, které Vojan hrál, byla tato hercova schopnost neustále se vracet do jakéhosi bodu nula nebo paradoxní logiky možného. Přesně to vyjadřují jeho úvahy, které zaznamenala E. Vrchlická: tvář, duch i srdce musí být nepopsaným listem nebo čistým voskem, hodným i těch největších dramatiků. Je to rozpoznaná a vrozená škála schopností, která se ve hře stává bezpečným středem či spolehlivým pevným jádrem, odkud se herec vydává do neznámých oblastí. Proto si musí klást těžké úkoly a nespokojit se s osvědčenými recepty. Před každou rolí proto herec musí zapomenout, čemu se naučil, a zůstává věčným

začátečníkem. Neustále se vrací k počátkům, k prameni, aby zůstal svěží a odolal různým módám. Herec by měl být osobností v životě, ale na jevišti vždy neosobní, tam musí sebe sama *sfouknout jako plamen nad řeřavícím uhlím a podržet si jen žhavou, živnou sílu svého tvůrčího vciťování. Po dlouhém přemýšlení, pryč s přemýšlením! Po jasném uvědomění, pryč s vědomím! Připodobněmež se přírodě, která se slepě žene a všecko vydává do nesčetných květů a plodů bez úvah a strachu* [...] *a nad vším, právě jako ona dejme bdít pevné rovnováze dobyté a vkořeněné*

◀ CYRANO
(Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac)

▶ VALENTA
(J. K. Tyl: Paličova dcera)

do nejhlubších útrob předchozím vývojovým úsilím (Vrchlická 1946: 20–21). Také R. Deyl nám dokládá příklady Vojanovy organické tvorby. Roli prý neustále pročítal a hledal ji. *Už se chlap nějak klube, už chodí, rozumě se tváří, ještě ho musím naučit přirozeně mluvit* [...] *Pokračoval tak, aby zaniklo jeho osobité já a duchovním zářením vyvstalo ono druhé, čekající na zrození* (Deyl 1953: 144).

Garantem nebo hercovou odpovědností za pravdu slov a gest byla tak u Vojana ona organická tvůrčí energie – poiésis, po níž zůstaly v kritikách, pamětech

Eduard Vojan v šatně v kostýmu a masce Othella

nebo na fotografiích jen stopy. A pokud všechny moderní herecké techniky od Stanislavského přes Copeaua až po Grotowského jsou založeny na tomto výchozím předpokladu, tj. aby se herec stal skutečně odpovědným za slova, která mluví jako Hamlet, musí provést nejdříve svou *via negativa*, cestu k nevlastnění a do paradoxního světa možností, pak s jistotou můžeme říci, že Vojan tuto techniku znal, a proto jej můžeme s klidným svědomím zařadit mezi ostatní evropské divadelní reformátory. Tím byl také světovým hercem, i když nesoupeřil s německými nebo ruskými herci.

Od psychologických analýz ke spiritualismu

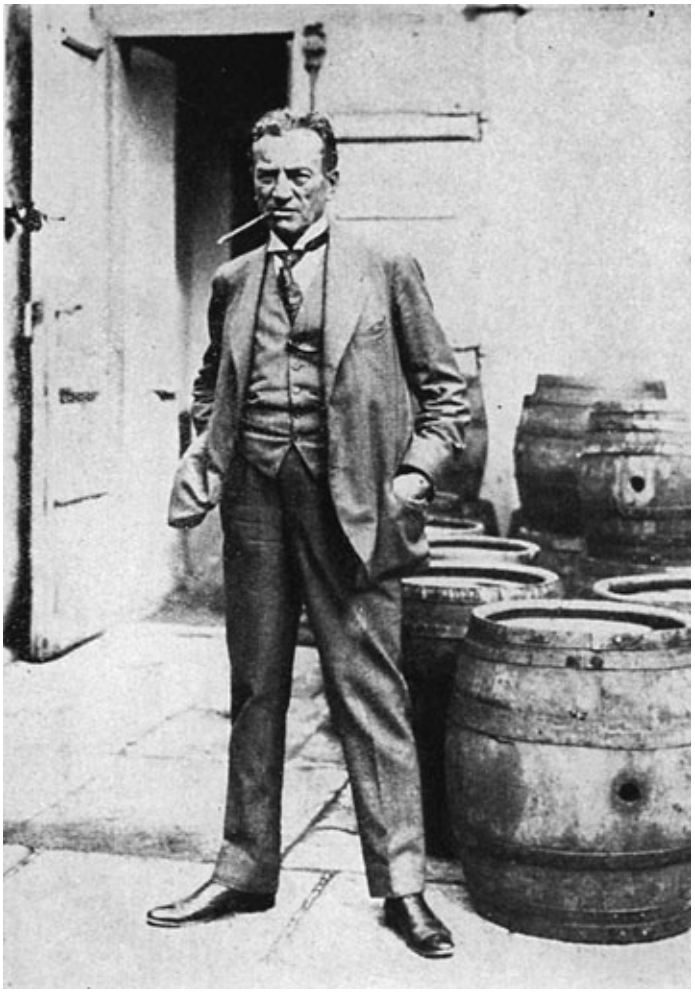
Vojan udivoval diváky tím, že pro každou inscenaci vytvořil zcela odlišnou dramatickou postavu a jako Próteus se převtěloval do desítek nejrůznějších podob. *Byl neustále svůj, a přece tisíckrát jiný* (Mahen 1961: 27). Jako Hamlet byl zasněným melancholickým mladíkem, který po setkání s otcem vzplanul k živelné pomstě, jako Mefisto předváděl dravou démoničnost a uhrančivost zlomyslného pekelníka, jako Cyrano byl básníkem a fanfarónským hráčem, který *do cinkotu rapíru chrlil rýmy, čerta se staraje o jejich libozvučnost* (Deyl 1953: 244). Jako Valdštejn byl mužem mlčení a ticha, kterým se odděloval od ostatních, jeho Shylock byl jako *zloboh z jednoho kusu ulitý, strašlivý nenávistník a pekelný mstivec, jehož nesmiřitelná, plemenná zloba hrozí a ječí s příšernou dravčí divokostí* (Vodák 1945: 119). A mohli bychom pokračovat. *Vojan mohl dnes hrát našeho zchátralého, příšerně zbídačelého alkoholika, šumaře Valentu, a zítra hrál světového královské-*

V rekvizitárně v masce Petrucchia (William Shakespeare: Zkrocení zlé ženy)

ho prince Hamleta, velitelského, odmítavě nedůvěřivého a zkoumavého, dnes mohl hrát našeho vesnického lajdácky prohnaného vojáka Toníka ve Vojnarce a zítra hrál světového, jemného, dvorného, bdělého dra Ranka v Noře, ale všichni byli stejně moderní a světoví v tom, jak neúchylně sledovali svou myšlenku, jak tvrdošíjně šli za ní každým hnutím, jak ji důrazně a ulpěle vyznávali bez ohledu na to, že je stála tolik krve a potu (Vodák 1945: 149).

Kritik Vodák, který tu popisuje próteovskou vlastnost Vojana, zastával tezi, že to byl herec ztělesňující myšlenku. Proti efektní deklamaci minulé herecké generace vyjadřovala jeho slova jasnou myšlenku, která byla doprovázena jako v hudbě základním citovým přízvukem, který dokázal s jistotou nalézt i u těch nejsložitějších postav, přičemž do něj postavu zasadil hned při prvním vstupu na jeviště, s prvním postojem a s prvními slovy. *Najít citový přízvuk bylo u Vojana totéž jako najít nejryzejší záchvěv našeho myslícího lidství, najít člověka v samém jeho středu, kde přestával být králem, princem, knězem, válečníkem, peněžníkem, salonním gentlemanem, a byl jen pouhým lidským tvorem* (Vodák 1945: 143).

Co to znamená být *pouhým lidským tvorem*? Co se ukrývá pod všemi proměnlivými maskami Vojana jako Prótea? Honzl zde také mluví o *lidství*, O. Fischer o *vnitřním dvojníkovi*, pro R. Deyla je to Vojanovo základní téma, tj. životní smutek, hořkost, sarkasmus, ironie, J. Vodák zde nachází základ jeho tragického herectví, které není schopno divadelních kejklů a je zakotveno v dramatické nutnosti, aby odpovídalo na *osudové otázky, na něž je třeba umět se podívat s otevřenýma a jasnýma očima* (Vodák 1945: 91). Pod, nad, před či za postavami Vojana byl tedy Vojan člověk jako možnost těchto postav, potencionální ne-osobnost asi jako nepopsaný list nebo tvář Nikoho, která se mění v množství masek. Genialita Vojana je tedy v oné schopnosti být hercem možností či mnohostí neboli



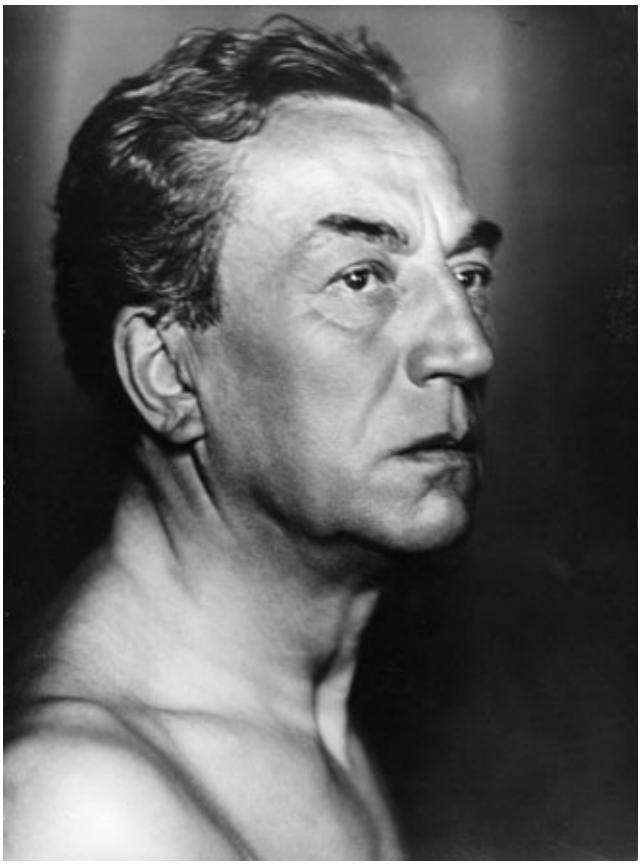
◀ **Eduard Vojan na zájezdu**

▶ **Eduard Vojan s chotí a dcerou v lázních (Nové Město nad Metují)**

vnitřním dvojníkem virtuálních postav na jevišti. Vlastnil paradoxně dar Nikoho neboli dar být moderním Everymanem.

Přitom kritici s obdivem konstatují, že Vojan dokázal vytvořit postavu v její obrazné a charakteristické celostnosti, kterou následně detailizoval či koloroval s obrovskou proměnlivostí v hlase, mimice a gestice. Měl tuto schopnost zachytit postavu jakoby jedním tahem už v dobách, kdy byla jeho hra ovlivněna naturalismem a fotografie nám dokládají, že každá postava měla osobitý tvar již v postoji, gestice i mimice. Kdybychom měli použít slovník současných antropologických výzkumů, Vojan tímto jedinečným tvarem zakotvil postavu již v předvýrazové rovině. Takto tvarované postavy přitom neměly již nic společného se stereotypními melancholickými Hamlety nebo žárlivými Othelly herců minulé generace. Výrazně se od nich odlišovaly a právě v této diferenci či v tomto ozvláštnění tvaru postavy byl základ její dramatičnosti a 'dramatické' komunikace s divákem. Postavy s nevšedním tělesným a hlasovým tvarem byly přímo nabity vnitřní energetičností, a proto i jejich popisy čteme jako popisy nevšedních dramatických si-

tuací, zápasů Vojanova těla s prostorem nebo jeho myšlenky s myšlenkou jiné postavy: *Maskou Žižkovou počínaje, zvolněným krokem, úsporným volným gestem slepce, hlubokým hlasem, jadrně s rozvahou slovo za slovem pronášeje, byl to vůdce, jemuž se podrobiti bylo nezbytnou nutností* (Schmoranz 1930: 33). – *Vojanovo tělo bylo každou rolí celé prolnuto, jí se hýbalo, vzpínalo, vztahovalo, naklánělo, natáčelo, krčilo a i v klidném, tichém postoji bylo rozvlněnou, vzrušenou hmotou, která vplývala zcela ve vanutí ducha. Vojan mohl stát napřímen u stolu s opřenou rukou nebo mohl se jenom horlivě nachýlit s pažema dopředu rozpjatýma a jeho tělo mluvilo zároveň s jeho ústy, mluvilo táž slova jako jeho ústa, soustřeďovalo se směrem k pohybu úst, bylo takřka zharmonizováno k pronášenému slovu jako dramatický podklad* (Vodák 1945: 141). A ještě jeden příklad: *Ta vášeň nezní jen v tónu, horlivém, důrazném, prochvělém všemi obraty myšlenky, ale v celém těle: v tom jak p. Vojan sedne na pohovku s nohama před sebou a s vrchním tělem živě pohyblivým, v tom, jak se rozkročí proti Pantalonovi s nakloněnou a vztaženou postavou, v tom, jak se krčí atd.* (Vodák 1945: 74)



Civilní portrét Eduarda Vojana (předloha pro bustu?)

V tělesném projevu tedy Vojan uměl ovládat základní biomechanický zákon, kdy všechny pohyby vychází a reflexivně jako impulsy se vrací do těžiště nebo centra. Ale z kritik vyčteme, že Vojanovy postavy měly toto centrum i psychické čili myšlenkové, volní a emocionální. *U něho všechno, tempo, přízvuky i tóny vět, úsměvy, pohyby rostou z určité a zcela viditelné představy osoby, zde barona, omrzele vznešeného, štítivého, nadutě sebevědomého. Ta představa vnuká výrazné detaily, které se nekupí, nýbrž z nichž každý bytostně vyniká a souvisí s okamžitou situací. V každém z nich je celá postava a přece každý z nich přidává něco k její definici* (Vodák 1945: 66). Nebo ještě jeden citát, tentokrát z J. Merhauta: *Vojanův mlynář Karjagin vstupuje hned v prvním jednání s mrakem na čele, a vy cítíte, jak těžko je kolem něho a jak se to šíří do okolí* (viz Deyl 1953: 82).

Takto obrazně sevřenou postavu do tvaru s charakteristickým centrem pak mohl Vojan rozehrát do nezvykle dynamické proměnlivosti a vyjádřit tak v Othellovi rozmanitou škálu emocí, od bolesti, lásky, důvěřivosti, živelnosti či dravosti. Kritika proto píše o obdivuhodné proměnlivosti hlasových i mimických projevů: *Kolik odstínů vzteku, děsu, jízlivosti, pohrdání a smutku dovedly vyloudit jeho líce* (Deyl 1953: 146).

Vojanovy postavy byly přitom tesány a ryty jako diamantem, což odpovídá jeho volnímu typu mužného herectví. A snad i proto, díky tomuto ‘diamantové-

mu principu' tvorby se postavy jako trvalé stopy uchovávaly ještě dlouho v paměti diváků. Často až do té míry, že si potom divák ani postavu jinak představit nedovedl. *A hle, čím jednodušší je čára, ve které Vojan vine drama svých osob, tím každá jednotlivá z nich utváří se určitěji, zřejměji, význačněji a charakterističtěji.* [...] *a zdá se pak, že už nikdy ta která postava nezjeví se vám jinak, nežli jak ji Vojan uvedl na jeviště* (Vodák 1945: 26). To píše kritik, který navštěvoval skoro denně divadlo a v jehož paměti se uchovávalo mnoho zážitků, ale stopy po hře Vojana patřily k nejvýraznějším a nejtrvalejším. Kdybychom měli jednoduše odpovědět proč, pak asi proto, že byly tak hluboce zakotveny v jakési až osudově dramatické nutnosti, kdy měl i kritik pocit, že *uchvacuje Vojana cosi silnějšího než jeho vůle* (Rutte 1947: 43).

Je dobré se na tomto místě ptát, zda tu jde opravdu o herectví psychologické analýzy, kterým Vojan – jak tvrdí G. Schmoranz – *proniká usilovným přemítáním až do nejhlubších hlubin a svoje fyzické prostředky napotom hledí svému poznání přizpůsobiti* (Schmoranz 1930: 22). Také Honzl jej považoval za herce psychologické analýzy, protože byl jednak individualistou a psychologický výklad role může být podle něj jen individuální, jednak ibsenistou s touhou po psychologické pravdě. Jenomže právě toto zajímavé přirovnání k Ibsenovi vyvolává jisté pochybnosti o Vojanovi, který by měl provádět u každé postavy jakousi hlubinnou psychoanalýzu, při níž by ze svého vnitřního světa vytahoval na povrch nějaké prožitky a vtiskoval je následně do těla a hlasu. S podobným psychologizováním jako s příčinně kauzálním vztahem nitro-vnější výraz herci skutečně v té době pracovali a přední reprezentantkou tohoto způsobu práce byla spíše Vojanova partnerka Hana Kvapilová.

Ale zdá se, že u Vojana šlo postupně, jak zdokonaloval své herectví, o jinou tvůrčí metodu, kdy se vše odehrávalo přímo na samé hranici nitra a vnějšku, živého mlčení a slova, prožitku a gesta. Nebo kdy se nitro bezprostředně jevilo ve slově nebo gestu a kdy toto slovo či gesto stejně bezprostředně zasahovalo nitro. Dokládá to ostatně i sám Honzl, když se zamýšlí nad tajemným či symbolickým tancem Vojanovy postavy Jánošíka: *Veliká vnitřní bolest, každý sval rozbodán a každý nerv rozhořen – a tančí!* (Honzl 1956: 66) Gesto nebo tanec tu již není charakterizací či znakem bolesti, jeho předvýrazová a výrazová stránka se už od sebe nedají odloučit jako rub a líc téhož. Je to proto symbol, který vyznačuje celé drama. Podobně tomu je i u Ibsena, kdy do realisticko-naturalistických dramat postupně pronikala syntetizující symboličnost a s ní i charakteristická spiritualita pozdějších her. Ta ve hře Vojana narůstala zvláště v poslední době, kdy se jeho tělo stávalo víc a víc transparentním a nabývalo *oné tajemné průsvitnosti, že můžeme přímo hmatati duši* (Rutte 1947: 43–44). Když pak ve stáří ještě hrál Hamleta, tak zde *mluvil duch s duchem, tak jeho nitro zprůsvitnělo* [...] *Zdá se mi, že musí zemříti na scéně, že není možno, aby tato odpoutaná duše se vrátila zas do své pozemské schrány* (Rutte 1947: 18). Jinak řečeno, hercovo nitro či jeho 'vnitřní dvojník' už nevystupuje z hlubin duše, ale jeví se 'fenomenologicky' bezprostředně na povrchu, vtiskuje se do těla a hlasu jako do vosku a stává se stopou jiné duchovní reality, ve stáří stále a stále výraznější. A tak co bylo na počátku možná méně výrazné, stávalo se ve Vojanově herectví stále zřejmější: jeho hra byla vždy jakoby otiskem platonovských idejí, kdy už není podstatný ani hercův věk. Proto se také kritici s údivem pozastavovali nad hrou zestárlého Vojana v rolích Hamleta, Cyrana nebo Hoška z Hilbertovy Viny: *Žádný mladší herec neuměl vložit do Hoška*

to hochovství co p. Vojan: jak on se pokorně šourá za Mínou nebo jak škemravě prosí nebo jak se rozběhne do těšení a chlácholení nebo jak se posléze dětsky a usedavě rozpláče (Vodák 1945: 77). A o Hamletovi napsal J. Vodák, že by se o něm musela napsat kniha *a vysvitlo by z ní, jak se víc a víc vypracovával ve spiritualistu zahleděného do světa idejí* (Vodák 1945: 41).

Geniální herec je na jevišti něco jako horizont nebo pozadí, z něhož vystupují podle zákonů perspektivy do popředí jím hrané postavy. Jinak na fotografii a jinak na náboženské ikoně. U Vojana bychom možná mohli hovořit o reliéfech tesaných jeho 'diamantovým principem'. Vždy ale jako umělec ustoupil do pozadí jako Nikdo, který právě proto může zahrát Každého. A přitom to byl velký individualista, herec-aristokrat a v tehdejším souboru Národního divadla mu asi těžko mohl vyrůst rovnocenný soupeř. V jistém smyslu byl tedy ještě dědicem virtuózního herectví 19. století, ale svou hereckou metodou, tím, že založil zcela novou tradici moderního, *novopatetického smyslu*, jak to nazval Hilar, se jeho herectví stalo nadčasovým programem neboli – slovy J. Mahena – *královským odkazem, po němž smí sáhnout zase jenom silná a odvážná duše. Poslání českého divadla stojí za ním jako anděl s plamenným mečem* (Mahen 1961: 28).

Citovaná literatura:

ARISTOTELÉS. *Fyzika*, Praha 1996
CÍSAŘ, J. „Tvůrce divadelního slohu", *Disk* 5 (září 2003)
DEYL, R. *Vojan zblízka*, Praha l953
Diderot o divadle, Praha 1950
HILAR, K. H. *O divadle*, Praha 2002
HONZL, J. *K novému významu umění*, Praha 1956
MAHEN, J. *Za oponou umění a života*, Praha 1961
„Manifest české moderny", čas. *Rozhledy* 1895
RUTTE, M. *Šest podob českého herectví*, Praha 1947
SCHMORANZ, G. *E.Vojan*, Praha 1930
VODÁK, J. *Eduard Vojan*, Praha 1945
VRCHLICKÁ, E. *Cestou necestou*, Praha 1946

Dramatické situace v esenciálnosti a jedinečnosti

Július Gajdoš

Nazírat na 19. století pouze z pohledu teorií Sarceyho, Poltiho, Freytaga a z koncepce dobře napsané hry by bylo jistě v mnoha ohledech zkreslující. Dobu, která je schopná pojmout více koncepcí, ubírajících se různými směry, někdy dokonce protichůdných, lze vidět ve světle plodných diskursů, z nichž některým se otevírá prostor k rozvíjení. Nepodlehnout jedné z nich a nepovýšit ji nad jiné, do jediné uznávané roviny, znamená předejít přílišné konvencionalizaci nebo dokonce ideologizaci. Proto navzdory oblíbenosti zmíněných teorií by bez **Ferdinanda Brunetièra** (1849–1906), francouzského teoretika a kritika, zůstala teorie dramatu 19. století nekompletní a ochuzená o inspirativní myšlení, které v průběhu dalšího století našlo několik svých významných pokračovatelů. Jeho studie a kritiky mu vydobyly významné místo nejenom mezi francouzskými teoretiky (v roce 1893 se stal členem Francouzské akademie), ale proslavily ho i v zahraničí, nejvíc ve Spojených státech. Studie „Zákon dramatu" vyšla poprvé v úvodu *Les Annales du théâtre et de la musique* v roce 1894 a jejím základním východiskem byla koncepce *vůle* – ta mu reprezentovala dominantní sílu vedoucí k dramatickému konfliktu. Nenajdeme ale v této studii mnoho zmínek o situaci. Brunetière ji sám nazývá „teorií dramatické akce" (Brunetière 1998: 21) a stejně jako v druhé polovině 20. století najdeme i u něho mnoho terminologických nepřesností při používání pojmů situace a akce; jejich záměna, někdy i ztotožňování, zcela běžně přetrvává ostatně i v současnosti. Oba pojmy však vždycky představují pohyb, který souvisí s proměnou od jedné akce nebo situace ke druhé.

Navzdory (nebo díky?) tomu, že Brunetièrova teorie začíná úsilím vymezit a definovat 'drama' a 'dramatický', dopátrat se tak základních znaků dramatu a odlišit drama od epiky, k vymezení pojmu dramatická situace se nakonec přiblížil víc než kterýkoli z jeho současníků. Pregnantnost, se kterou to ve své době učinil, vyzvedla jeho teorii nad jiné, a to především díky tomu, že se odklonil od tehdejších pokusů určit pravidla dramatu, ať už se týkala vnitřní stavby (Sarcey, Freytag), nebo možného spektra jeho syžetových variací (Polti), a s vědomím jeho různých podob se pokusil hledat jeho vnitřní principy. Byl přesvědčený, že postihnout je lze ze způsobů provedení, tedy z toho, jak se s dramatem 'nakládá'. Mnohost a protikladnost těchto způsobů drama podle něho jenom zdánlivě zatemňují: vedle několika jiných znaků lze právě skrze tuto různorodost objevit esenciální podstatu dramatu. Jeho přesvědčení o existenci esenciální podstaty dramatu znamenalo zpochybnění víry 'staré školy' v sílu pravidel. Svým prohlášením, že *„ve skutečnosti žádná pravidla nejsou a nikdy nebudou. Jsou jenom konvence, nutně proměnlivé"* (Brunetière 1998: 20), se Brunetière vyděluje z dominantního proudu teoretiků své doby, kteří byli o neměnnosti pravidel a pevnosti řádu naprosto přesvědčeni.

O teorii divadla jako souhrnu konvencí jsem psal již v souvislosti se Sarceyem.[1] Na rozdíl od něho si Brunetière uvědomuje vliv člověka, společnosti a doby na jejich proměny. Nechává proto volný prostor dramatikovi a jeho konstrukci ve vztahu k postavě, situaci či při dodržování tří jednot; tato svoboda se podle něho ale týká i jeho rozhodnutí psát dramata. *„Všechna tato domnělá pravidla jsou účinná, ale vyjadřují jenom nejpovrchnější charakteristiku dramatu.* [...] *Bez ohledu na to, jestli je respektujeme nebo nikoliv, drama zůstává dramatem i bez nich. Jsou to jenom prostředky, které mohou kdykoliv poskytnout místo jiným prostředkům“* (Brunetière 1998: 21). Brunetière odmítá empirické vypočítávání, ze kterého jako by na základě četnosti opakování bylo možné určit pravidla pevné konstrukce. To, co se dosud jevilo jeho současníkům jako stabilní, považuje za povrchní a proměnlivé.

Svým názorem je Brunetière po Wagnerovi dalším zastáncem esenciální podstaty dramatu, ve které později nachází svůj inspirační zdroj Antonin Artaud a po něm také Jerzy Grotowski. Při hledání této esence analyzuje pronikavěji než jeho současníci, hledá obecné rysy společné všem různorodým formám a usiluje také o pojmenování této esence. Esenciální není však podle něho akce, i když podle ní nazývá svou teorii. Rozlišuje mezi akcí, pohybem a podnětem ('agitation' – v tomto kontextu lze přeložit jako vzruch), postupuje tedy od vzruchu k pohybu a k vytváření akce. Za jedinou esenci dramatu považuje už zmiňovanou vůli, *„protože není skutečné akce bez vědomé vůle, vědomosti prostředků* [...]*, které člověk pro své uspokojení používá a které přizpůsobuje svému cíli. Proto všechny ostatní formy akce jsou jenom napodobování, falšování nebo parodie“* (Brunetière 1998: 22). Pro Brunetièra každá dramatická postava musí mít svůj cíl, o který usiluje a k jehož dosažení si vědomě vybírá prostředky. Jestliže všechny nebo jenom některé z nich selžou, postava musí použít jiné, protože překážky a prostředky k překonávání jsou nezbytnou součástí dramatu. Motivaci k hledání prostředků vytváří vůle: také proto Brunetière akcentuje vědomou volbu jako součást jednání. Svobodnou vůli považuje za základ dramatu, která ji odlišuje od románu. Hrdina v románu není hnán vůlí, proto *„nejedná; je s ním jednáno“* (Brunetière 1998: 22). Román poskytuje čtenáři externí obraz světa, kdežto v dramatu je divák účastný akce jako důsledků svobodného rozhodování a jednání postavy. Divák je tedy v přímém vztahu k prostředkům a překážkám, proto také je schopný rozpoznat následky tohoto jednání. Brunetière tak vidí dramatickou hodnotu díla v kvalitě vůle jeho postav. Zdůrazňuje, že inteligence vede postavu spíše ke spekulaci, kdežto vůle k akci, k obratům a proměnám. *„Víra v determinismus odpovídá rozvoji románu, ale víra ve svobodnou vůli více napomáhá rozvoji dramatického umění“* (Brunetière 1998: 23–24).

Koncepce vůle jako dominantní síly dramatu mu také vynesla mnoho kritiky. Vyčítali mu především katolický konzervativismus, kterým byl ve své době známý: v něm se spatřovaly zdroje jeho teorie svobodné vůle dané člověku Bohem. Spíše než katolický konzervatismus lze však v jeho studiích vypozorovat vliv Arthura Schopenhauera, představitele filozofického myšlení vycházejícího z vůle jako hybné síly bytí. Domnívám se, že Schopenhauerova filozofie Brunetièra ovlivnila natolik, že lze dokonce mluvit o aplikaci této filozofie na drama. Oběma jsou totiž bližší platónské věčné ideje, pra-formy všech věcí, pra-vzory stínů věcí, které nikdy nevznikají ani nezanikají, než filozofie Aristotelova. Brunetière tak charakterizuje celé umění: „[...] *to není umění, věda nebo život, které představují komplex, jsou to ideje o nich, které formujeme pro sebe s odkazem na ně“* (Brunetière 1998: 20). Také vůle je pro něho stínem těchto pravzorů. Podle Schopenhauera mají akty vůle (každá akce těla je jejím projevem) příčinu mimo sebe,

1 Viz studii „Poltiho třicet šest dramatických situací“, *Disk* 7 (březen 2004): 21–29.

v motivech, které ale neurčují nikdy více než to, co osoba v daném okamžiku chce. Motivy tedy určují okamžité projevy, a jenom tím je projev určený. Z toho také vychází Brunetièrova teorie akce. Postava je uvedena v pohyb (motion) a na základě vzruchu (agitation) se nějakým způsobem projevuje. V pozadí těchto projevů jsou motivy, ty v daném okamžiku vedou k jednání a společně vytvářejí akci. Mezi Schopenhauerovou filozofií a Brunetièrovou teorií dramatu najdeme mnoho analogií.[2] V tomto ohledu bylo Schopenhauerovo filozofické myšlení důležitým inspiračním zdrojem a nabízelo více paralel právě ve vztahu svobodného rozhodování, motivace a následného jednání. Právě díky této inspiraci představuje Brunetière v oblasti teoretického myšlení o dramatu ve své době odklon od empirických postupů a vnáší do něj nikoliv jen filozofický rozměr, ale především teoretické uvažování o rozhodování a jednání. Zajímá ho postava, která stojí před nějakými překážkami a v daném okamžiku se *musí* rozhodnout. Podtrhuji slovo 'musí', protože Brunetière zdůrazňuje, že postava, která selže, musí zvolit jiné prostředky, aby dosáhla svého cíle. Jeho přínos k teorii dramatu je průlomový právě tím, že opouští povrchní způsoby charakterizace a hybnou sílu dramatu vidí v momentu jednání. V tomto smyslu sice také usiluje o nalezení esence veškerého pohybu v dramatu, odhaluje však přitom důležité složky postavy ve vztahu k akci.

Určitou spřízněnost s Brunetièrovou koncepcí lze najít u **Jean-Paula Sartra** (1905–1980) s jeho zaměřením na akci a svobodnou volbu v jejím rámci. Věrný své filozofické koncepci vychází Sartre ze svobody člověka jako bytostné danosti, neoddělitelné od existence člověka a určované jenom jím samým, jeho rozhodováním a jednáním. Podle Sartra nelze tomuto rozhodování uniknout, člověk je vedený jenom vlastní volbou, která představuje manifestaci jeho svobody. Zdůrazňuje akci a snaží se ukázat člověka, který objevuje sám sebe právě skrze akci. Jeho krátká studie poprvé uveřejněná v *La Rue* (1947) však vyšla pod názvem „K divadlu situací" a lze se domnívat, že pojem akce chápe buď v obecnějším slova smyslu, nebo obojí zaměňuje, protože – jak název studie napovídá – více pozornosti věnuje situaci. Jeho volání po jiném typu divadla vychází ze vzdoru proti psychologizaci postav, která podle něho ohlašuje úpadek tragických forem divadla.[3] Současným hrám vyčítá, že na rozdíl od antických tragédií, ve kterých jsou hrdinové svobodní (osud považuje za druhou stranu svobody), je určuje nikoliv postava, ale situace. Je přesvědčený, že v tomto 'psychologickém' divadle je vše dané předem. Postava směřuje ke svému pádu a divákem již nepohne ani určitá kombinace okolností, ve kterých se postava ocitá, protože chybí vůle, přísaha, zaslepenost pýchou, to, co tvoří podstatu tragédie, zatímco sliby a přísahy v současných hrách představují spíše lidskou podrážděnost či neústupnost a vycházejí především z psychologie. *„Konflikt postav, kamkoliv směřuje, není nic jiného než kompozice sil, jejichž výsledek je předvídatelný"* (Sartre 1998: 43).

2 Schopenhauer píše například o vztahu akce a vůle: „Jestliže tedy každá akce mého těla jest jev nějakého volního aktu, v němž opět je vyjádřena za daných motivů sama vůle vůbec a jako celek, tedy můj charakter, pak musí také být nevyhnutelnou podmínkou a předpokladem každé akce jev vůle: neboť její projev nemůže záviset na něčem, co by nebylo bezprostředně a jedině jí, co by tudíž bylo pro ni zároveň jen náhodné, čímž by se stalo její vlastní projevení samo jen náhodným: tato podmínka však je samo celé tělo" (Mann 1948: 56–57).

3 Mimo rámec antických a klasicistních dramatiků (Aischylos, Sofokles, Corneille), které obdivuje, klade Euripida, jehož tragédie považuje také za psychologické. Později, v roce 1965, když adaptuje Euripidovy *Trójanky*, jeho vztah k němu se mění. V dopisu B. Pingaudovi píše o hodnotách, které v této tragédii obdivuje: „Athénské obecenstvo 'přijímalo' Trójanky tak, jako dnes měšťácké obecenstvo přijímá Godota nebo Plešatou zpěvačku: s nadšením, že slyší známá klišé, ale zároveň s vědomím, že je svědkem rozkladu" (Sartre 1993: 164; odtud je i následující citát). Tyto věty také svědčí o změně jeho postoje k tomu, co nazýval psychologickým divadlem. Tento typ divadla posuzuje již jako důležitou etapu rozkladu formy, kterou má používání určitých „šablon" rozbít zevnitř: „jejich účinek je tím pronikavější, čím jasnější a navenek zřejmější bude ta šablona."

V tomto duchu odmítá psychologickou motivaci i tlak okolností a věří, že velikost pádu může být znásobená jenom vlastní chybou postavy. Filozofický pojem svobody tak aplikuje na situaci divadelně-dramatickou. Člověk je pro něho svobodný v každé situaci, žije v situaci a skrze situace se rozhoduje, čím bude. Existenciální slogan André Malrauxe – „Člověk je to, co dělá" – má i u Sartra plnohodnotné uplatnění. Divadlo má prezentovat *„jednoduchou, lidskou situaci a svobodnou individualitu v této situaci, volící to, čím chce být"* (Sartre 1998: 43). Situaci však vidí v okolnostech, které postavu vyzývají, provokují, případně se jí nabízejí, a je jenom na postavě, jak se rozhodne. Tímto způsobem tvoří postava sama sebe na základě okamžité volby, svobodného rozhodnutí, které vychází z morálky společnosti a životních způsobů i jejich porušování. Jenom na tomto nejvyšším stupni se objevuje svoboda s vědomím, že bude ztracena, protože tímto aktem se zároveň potvrzuje. Pro Sartra jednání postavy v situaci je nejvyšším dramatickým aktem, protože představuje okamžik uvědomění si svobodného rozhodování, a to právě za tu cenu, že tato svoboda bude v následujícím okamžiku ztracena. Teprve její absence – uvědomění si rozdílu mezi svobodou nabytou a ztracenou – je jejím zjevením i potvrzením. Proto od divadla požaduje situaci, která diváky sjednotí, situaci, kterou mohou prožívat společně a být tak svědky extrémních a univerzálních situací, ze kterých existuje několik východisek. Rozhodnutí pro jedno z nich představuje cestu společnou všem divákům. Okamžik svobodné volby je tak současně i jejich okamžikem, protože se s ní podle Sartra konfrontují právě skrze jednání v situaci.

Sartre tu vlastně navazuje na studii **Karla Jasperse** „Mezní situace" (Jaspers 1932), která byla uveřejněná o patnáct let dříve, a to především tím, že vychází z koncepce vrženosti do světa, tvořící základ existenciální filozofie. Podle Jasperse (1883–1969) se člověk nerodí do prázdného světa, ale do prostoru, který má svou topologii. Jaspersova studie rozvíjí pohled na prostor vytvářený situací, jak dokládá již úvodní věta: *„Obrazová představa uvádí situaci před oči jako vzájemnou polohu věcí v prostorově topografickém uspořádání"* (Jaspers 1932: 201) Jaspers se tedy na situaci *dívá.* Obraz (uvědomělý), který vyvstává před očima, staví člověka do situace, tj. umisťuje ho, člověk si skrze obraz uvědomuje své postavení k ostatním osobám a věcem. Obraz tak nabízí prostorové vidění situace v jeho 'topografickém uspořádání'. Takové 'uspořádání' představuje rozmístění věcí a osob vycházející z nějakých daností. *Topografický* (původně z řečtiny) znamená: znázorňující členitost, nerovnost terénu nebo umístění pevných bodů v terénu. Jedná se tedy o polohu osob a věcí v prostoru. Osoby a věci jsou položeny výše a níže vzhledem k členitosti prostředí. *Topografické* představuje pro osoby umístění v prostoru (v pozadí, v popředí, uprostřed, na okraji apod.), *uspořádání* poukazuje k jejich vztahům (mají k sobě blízko, jsou si vzdálení, apod.) a zdůvodňuje tak způsob určitého postavení. Pokud si pod takovým terénem představíme fiktivní dramatický prostor s postavami, topografické uspořádání se stává topologickým, tj. týká se jejich vzájemných vztahů. Jak Jaspers dále uvádí, z této prostorové představy *„vyrůstá myšlenka situace jakožto skutečnosti pro subjekt, který se o ni jako o jsoucnost zajímá, pro něhož znamená omezení nebo volnost"* (Jaspers 1932: 202). Pro subjekt znamená situace rozmístění věcí a osob, a to vždy vzhledem k jeho vlastnímu postavení a jeho vztahům k nim. Toto rozmístění se ho bezprostředně týká, nemůže před ním uniknout. Do takového prostoru se promítají vztahy osob v něm umístěných. Volnost nebo omezení je to, co mu tento prostor nabízí právě prostřednictvím těchto vztahů. Ve vztahu k situaci se Jaspers zmiňuje o *„nikdy se neopakující příležitosti"* (Jaspers 1932: 202). Je to tedy okamžik, kdy do prostoru vstupuje časový element. Ten se podílí na vytváření situace v její nevratnosti. Podle

Jasperse se vždycky nacházíme v situacích, a i když jsou to situace, které již známe, stejně neznáme všechny jejich možnosti, a proto je třeba předpokládat neočekávané způsoby jednání i jejich následky. Situace je pro Jasperse charakteristická svou nestálostí: *„situace existují tím, že se mění“* a *„jedna vyplývá z druhé“* (Jaspers 1932: 202). Změna je znakem situace a podílí se na její nepředvídatelnosti, nestálosti a nevratnosti. Nelze dohlédnout za ni, protože i situace, které jsou nám známé ze zkušenosti, se nikdy neopakují ve své celistvosti. Tvrzení, že *„jsoucno je bytí v situacích, nemohu nikdy vystoupit ze situace, aniž vstoupím do jiné“* (Jaspers 1932: 202), poukazuje na to, že není jiný způsob, jak žít, než v situacích, stejně tak jako tvrzení, že *„moje jednání se střetá se svými následky jako situace mnou spoluzpůsobená“* (Jaspers 1932: 203), poukazuje na neoddělitelnost mezi bytím v situaci a jednáním, kterým se osoba domáhá změny, aby se právě díky svému jednání vyvolanému touhou po změně ocitla v jiné situaci.

Jaspers rozlišuje běžnou od mezní situace. *„Takové situace, jako že jsem v situacích, že nemohu žít bez boje a bez bolesti, že nevyhnutelně beru na sebe vinu, že musím zemřít, nazývám situacemi mezními. Tyto situace se nemění, mění se jen ve svém zjevu.* [...] *Jsou jsoucnosti vlastní“* (Jaspers 1932: 203). Toto odlišení vychází z předpokladu, že se situacím nelze vyhnout, reagovat na ně plánem nebo kalkulem, nýbrž jen účelně. Tím, že vstupujeme do mezní situace, 'stáváme' se sami sebou, protože *„seznat mezní situace a existovat je totéž“* (Jaspers 1932: 203). Mezní situace se dotýká přímo existence. Pociťovat vlastní existenci právě v mezní situaci představuje jeden ze základních pilířů existenciální filozofie, promítnuté v Sartrově cestě, kterou člověk v situaci volí, protože jedině tak rozhoduje o své svobodě, a tím, čím chce být, 'stává se' právě skrze situaci. Protože jí nelze uniknout, nelze být ani nad ní. Člověku vtaženému do mezní situace nezbývá než jednat. Mezní situace vyžaduje bytostnou účast a je spojená s maximálním osobním zaujetím. Existenční tlak neumožňuje ze situace vystoupit. Když nebylo možné zvládnout situaci intelektuálně, nastupuje úsilí uchopit ji existenciálně. Podobně se k tomu staví i Brunetière, když říká, že inteligence je spekulace, ale vůle vede k akci. Člověk je zasažený situací, ta útočí na jeho smysly. Pod tímto tlakem je osoba nucena uvažovat o sobě a rozhodovat se k jednání. Nervalovy (hříšné) situace jsou také mezními situacemi. Když v hovorově řeči říkáme mezní situace, máme na mysli krajnost, do které se člověk dostal (tlačení k mezi, ke kraji, ke zdi, jít do krajnosti). Podobně používáme označení 'existenciální situace' tehdy, dotýká-li se situace samotné existence. Každé bytostné osobní zaujetí je tak otázkou vztahu mezi motivem a jeho existenciální nutností – jak moc to chci, jak moc se mě to dotýká (zisk nebo ztráta, výhoda nebo nevýhoda). Mezní situace se stejně jako dramatická vymyká běžné/všední situaci. Pro postavu v dramatu je dramatická situace vždy mezní. Postava také není schopna vidět za situaci. S tím souvisí okamžik rozhodování, který obsahuje i úmysl prohlédnout (zjistit, co se stane, když to člověk udělá). Jestliže Jaspers mluví o mezní situaci, která se nemění, má na mysli neměnnost v rovině údělu. Nelze změnit to, že člověku je dáno v situaci trpět, bojovat, zemřít. To, co se mění, je zjev, tj. způsob, jak se nám ta která situaci jeví na základě postavení osoby v ní a jejích vztahů. V jistém smyslu jsou to prostředky jako postoje, vztahy, rozhodování a jednání v situaci, které tuto situaci mění, nemohou však změnit její charakter, totiž to, co ji činí mezní situací.

Podle Jasperse (1932: 204) se situace lze zmocnit *skokem*. Uvádí tři skoky: nazírání situace (filozofování o obrazech), osvětlení (filozofování jako osvětlení existence) a uskutečnění (filozofování jako žití v existenci). Cesta od nazírání na situaci jako na obraz k jejímu osvětlujícímu nahlédnutí, které vede k tázání na smysl existence, až k jejímu uskutečnění, tj. k žití jako jednání v situaci, je cesta antických hrdinů, everymanů, stře-

dověkých bláznů a šašků. Nazírání na situaci souvisí s jejím procítěním, s tím, jak zasahuje smysly postav. Osvětlující nahlédnutí patří k okamžikům rozhodování, tj. se zvažováním pro a proti, a ztrácí svou opodstatněnost bez svého uskutečnění, které pouhé vědění o činu nebo jeho osvětlení nemůže nahradit. Za uskutečňováním ve smyslu jednání stojí vždycky nějaké ohrožení, a to nikoliv jenom ve smyslu ohrožení života, ale ve smyslu ztráty coby konce a smrti, ve smyslu neexistence situace. Proto je dramatická situace vždycky mezní. Na jejím konci stojí dokonání, okamžik ustálení. Postava se svým jednáním snaží změnit situaci, protože na změně závisí buď samotná její existence, nebo způsob této existence. Tuto změnu vytváří postava sama, aby předešla okamžiku bez situace. Postava jedná, aby měnila situaci, a tyto změny proměňují samu postavu.[4]

Vedle Poltiho třiceti šesti situací tak lze postavit Brunetièra, Jasperse a Sartra s jejich jedinou akcí/situací. Brunetière zdůrazňuje svobodu vůle, na jejímž základě se postava rozhoduje. Ve vůli také vidí kořeny motivace, proto jakákoliv slabost vůle znehodnocuje protivníka při vedení zápasu. Vůle je pro něho výsostnou dramatickou hodnotou. Pro Sartra je divadlo konfrontací s lidskou svobodou při její absenci, tj. v okamžiku její ztráty. Touha po svobodě je neoddělitelnou součástí existence. Je dána à priori a souvisí s volbou sebe sama, jíž se člověk nemůže vyhnout. Pro Brunetièra je postava v dramatu snad svobodnější, protože je závislá na síle své vlastní vůle, podle Sartra člověk usiluje o dosažení svobody z prosté nutnosti: nemá žádnou jinou možnost. V otázce vůle i svobody se tak oba pohybují v rovině filozofie. Pokud jde o realizaci vůle a svobody v dramatu, tedy o to, co nás nejvíc zajímá, představuje ji u Brunetièra akce, tj. možnost projevit vůli formou svobodného rozhodování a následného jednání; u Sartra se svoboda dosahuje také jednáním v situaci. Postava se jednáním v situaci objevuje, stává se sama sebou. Jaspers vidí bytí člověka jenom v situacích. Poukazuje na časový rozměr, tj. na nevratnost situace, neopakovatelnost příležitosti, a zdůrazňuje rozmístění v situaci. Základem bytí pro něho jsou mezní situace, kterým se nelze vyhnout, ale s nimiž se lze vyrovnat pomocí 'skoků' souvisejících s úsilím zvládnout je. Tyto 'skoky' jsou do jisté míry analogické tomu, jak reaguje postava v dramatu, když se snaží porozumět situaci, rozhoduje se a následně jedná. V tomto smyslu se všichni tři, Brunetière, Sartre i Jaspers, pokoušejí odhalit esenciální podstatu divadla/dramatu. Ve všech zmiňovaných teoriích jde o důraz na svobodu, ať je to svobodná vůle, svoboda jako nutnost postavit se vůči tlaku vnějších okolností, nebo jsou to skoky v mezních situacích, které umožňují žít skutečnou existenci, tedy svobodně.

Konfrontace jakéhokoliv počtu dramatických situací se situací jedinou musí vést k závěru, že v prvním případě jde spíše o úsilí zachytit vyskytující se variace, tak aby každá situace představovala samostatný typ-model a nezávislý celek. V případě jediné situace se více zohledňuje její nestabilita a proměnlivost. Změna tak představuje přechod mezi dvěma situacemi. Tato změna závisí na zúčastněných postavách: podle Brunetièra na prostředcích, které volí, a na cílech, které si stanovují, podle Sartra na jednání v situacích za účelem dosažení svobody a podle Jasperse na skocích v mezních situacích kvůli plnohodnotnému žití. Zatímco v prvním případě je postava situací určena, protože se vždycky nachází v dané, tematicky vymezené situaci související s danými prostředky a strategií jednání (při použití jiných prostředků by se totiž ocitla v jiné modelové situaci), ve druhém případě jsou meze její volby stanovené kontextem, který postava do situace vnáší. Pod kontextem mám na mysli topologické rozestavení postav a z něj pramenící jednání a dialog. Změna

4 Z tohoto hlediska člověk jedná paradoxně. Snaží se změnit situaci, aby předešel jejímu konci a co nevíc ho oddálil. Usiluje tak o to, mezní situaci co nejrychleji překonat. Čím rychleji ji ale zvládne, tím rychleji spěje do situace, kde již nejsou žádné situace.

je vždycky závislá na tlaku postav na proměnu této topologie. Postava tak stojí před rozhodnutím zahrnujícím volbu prostředků, jejichž účinnost není dána předem, lze ji jen předpokládat, protože vyplývá z okolností a tlaků, které na samotnou postavu a její rozhodování vykonávají. Výběr současně poukazuje k možnostem, které postava má. Tím, že si postava vybírá prostředky, odhaluje své možnosti a prostřednictvím těchto možností se uskutečňuje – jedná. Toto jednání neurčuje jen samotná postava, ale její postavení, tj. topologie související s dramatickým prostorem: jednání je vždycky závislé na možnostech, které topologické uspořádání postavě v dané situaci nabízí, a na schopnostech samotné postavy těchto okolností využít. Jaspersovo 'topografické uspořádání' souvisí s prostorem jako silovým polem, s prostorem jako 'obrazovou představou'.

Jak se Jaspersovy úvahy uplatňují **v kontextu neostrukturalismu**? Gilles Deleuze mluví například o prostoru nikoliv ve smyslu rozlohy, ale o spatiu, které má ordinální smysl, tj. *„kde jsou místa nadřazena tomu, kdo je zabírá“*. Smrtelní jsme totiž podle Deleuze proto, že se zařazujeme na *„místo, vyznačené ve struktuře, podle tohoto topologického řádu sousedství (a to i tehdy, když předbíháme své pořadí“* (Deleuze 1993: 16). Jde o prostor určený vztahy, které vždycky souvisejí s místem, které postavě v rámci nějakého postavení přísluší.[5] Michel Foucault vidí současnost především jako *„dobu prostoru“* (Foucault 1995: 5). Na rozdíl od středověku, kdy šlo o hierarchii, protikladnost a křížení silových čar prostoru, tedy o hierarchizaci, kterou nazývá *„prostorem lokalizace“* (ibid.), v současnosti jsou to místa, *„která se vztahují ke všem ostatním, avšak takovým způsobem, že je suspendují, neutralizují či převracejí soubory vztahů, jež jsou jimi označovány, zrcadleny či reflektovány“* (ibid.). V tomto pojetí je postavení-místo i nadále nositelem smyslu, nikoliv však ve středověké hierarchizované podobě, kde každá změna této hierarchie se projevila narušením kosmického řádu a snahou dramatu bylo tento řád obnovit, ale ve smyslu nestálosti, kde nic není určeno předem, a tak neustálý pohyb a proměna míst o to více vypovídají o postavě: to, oč jde, není totiž nic jiného než sociální pole, ve kterém postava ztrácí nebo získává místo. Sociální pole není ovšem propojeno s kosmem. Je to placka, talíř – prostě jeviště. Nikoliv proto, že by se o kosmu a o Bohu neuvažovalo. Jsou jenom vytlačeni z tohoto prostoru, nezbylo tam pro ně místo. Dochází k posunu i v rámci psychologizace, která překážela již Sartrovi, a to i v proměně pohledu na nevědomí. Deleuze tvrdí: *„nás zajímá to, co nezajímá psychoanalýzu: jaké jsou mechanizmy touhy? Jaký je tvůj způsob blouznění* [nebo bloudění?] *v sociálním poli?“* (Deleuze 1998: 32) Foucault rozděluje v tomto kontextu prostory do dvou typů: utopie, v jejímž rámci nejde o reálné umístění, ale o ireálné analogie společenského prostoru, a o heterotopie jako protiklad existujících míst ve společnosti. Heterotopie představují zpochybnění, převrácení těchto reálných míst, mají však své umístění. Mezi takové heterotopie řadí Foucault zrcadlo jako neexistující prostor, ve kterém se člověk vidí a přece v něm není umístěn, v okamžiku pozorování sebe sama však zaujímá nějaký vztah, protože představuje nějakou i-realitu. K heterotopiím řadí také azylové ústavy (psychiatrické kliniky, útulky, domovy důchodců), které označuje jako heterotopické deviace, jako prostory, kam jsou zařazovaní lidé, jejichž chování se nějakým způsobem odchyluje od normy, prostory, které sice existují, ale jsou vytlačeny na okraj a přestávají tak být součástmi společenského prostoru. Patří k nim ovšem i hřbitov jako místo, které je *„spjato se všemi místy města“* (Foucault, 1995:7), ale také kino, divadlo a zahrada, tj. prostory, které mají *„schopnost klást na jediném reálném místě vedle sebe několik prostorů, několik*

5 Pro Deleuze je myšlení *„systém souřadnic, dynamik, orientace“*, zkrátka představuje myšlení jako prostor (Deleuze 1991: 125).

míst, jež sama jsou neslučitelná" (má přitom na mysli sál a promítací prostor v kině i divadelní jeviště a hlediště dohromady).[6]

Soustředění pozornosti na prostor, pohyb a místo u současných postmoderních filozofů (Althuser, Foucault, Deleuze, Lyotard) představuje posun od 'klasického' strukturalistického uvažování, v jehož rámci představovalo umělecké dílo především verbální objekt: v tomto verbálním kontextu se na problematiku postavení a místa také nahlíželo (podrobněji viz Hodrová 1997). V současném divadle a dramatu se více než kdykoliv předtím prostor a postavení v něm stávají výrazem, znakem, nositelem významu a tedy smyslem. Nezdůrazňuji to z důvodů jakýchsi tendencí aplikovat filozofické koncepce postmoderních filozofů na divadlo, ale proto, že do popředí stále více vystupuje uspořádání společnosti a možnosti jednotlivce v ní, viděné v poloze sociálního pole, jehož je divadlo vždycky obrazem a současně samo tak má možnost v tomto obrazu vyvstávat. V určitém smyslu je to částečný návrat před dominanci slova, tj. zpátky k prostoru, ve kterém motivace postav směřuje k obsazení míst, tak aby si je postavy při jejich nestálosti udržely nebo je vzhledem k této nestálosti změnily.

6 Analogii takto viděného prostoru lze u Deleuze najít i v jeho třech kritériích strukturalismu: reálném, imaginárním a symbolickém. Imaginární kritérium by odpovídalo utopii a symbolické heterotopii (srov. Deleuze 1993).

Použitá literatura:

BRUNETIÈRE, F. „The Law of the Drama", In: *Modern Theories of Drama*, Oxford 1998: 19–24

DELEUZE, G. „O filozofii". In: *Za zrkadlom postmoderny*, Bratislava 1991: 112–149

DELEUZE, G. *Podľa čoho poznáme štrukturalizmus*, Bratislava 1993

DELEUZE, G. *Rokovania 1972-1990*, Bratislava 1998

FOUCAULT, M. *Jiné prostory,* SAD 6/1995: 5–8

HODROVÁ, D. a kol. *Poetika míst*, Praha 1997

JASPERS, K. *Philosophie,* Bd. 2, Berlin 1932

MANN, T. *Nesmrtelné stránky z Schopenhauera*, Praha 1948

SARTRE, J-P. „For a Theatre of Situations". In: *Modern Theories of Drama*, Oxford 1998: 42–44

SARTRE, J-P. „Sartre pro B. Pingauda". In: *Myšlení o divadle*, Praha 1993: 160–169

RUR – komedie o robotech

Jana Horáková

Mezi řadou článků, ve kterých Čapek komentuje a vysvětluje svou hru, vyprovokovaný jejími různými interpretacemi, najdeme také zmínku o Hilarově výtce: *„Dr. Hilar kdesi namítl – jistě právem proti mému kusu, že vlastně nepředvádí rozporu Robotů s lidmi“* (Čapek 1921: 119).[1] Hilarovo tvrzení se zdá být na první pohled nejasné. Vždyť mezi roboty a lidmi dochází ve hře nejen k nějakému běžnému ‘rozporu’, ale přímo k bitce, k souboji, ve kterém nakonec roboti lidstvo vyvraždí!

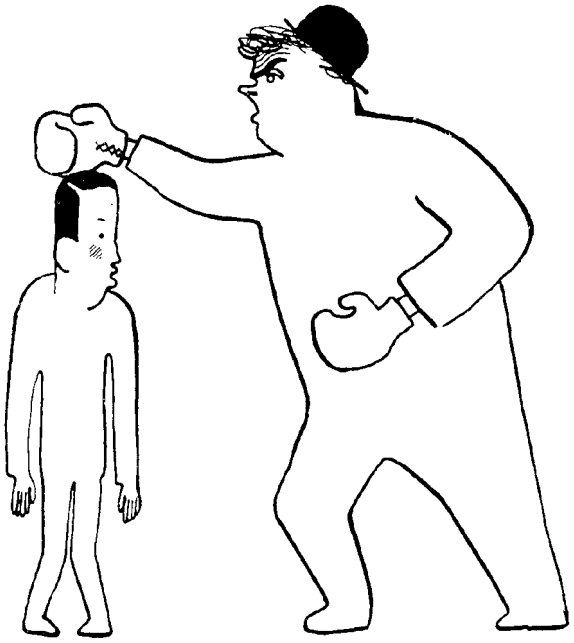
Čapek ve své odpovědi na režisérovu kritiku tím však neargumentuje, ale uvádí: *„Nemyslel jsem na Roboty, ale na lidi.* [...] *Uvažoval–li jsem o něčem usilovně při stavbě dramatu, tedy to bylo o těch šesti nebo sedmi lidech, kteří měli být představiteli lidstva* [...]“ (Čapek 1968: 296). Čapkova reakce tak naznačuje tendenci zdůraznit jednu postavu dramatu (v tomto případě skupinu postav) jako jednotící v její zvláštní až výsadní pozici. Toto nepřímé označení poukazuje na tendenci narativní literatury, které si všiml již Roland Barthes: *„Skutečná nesnáz při klasifikaci postav je místo (a tedy existence) subjektu v akční matrici, a to v případě všech schémat. Kdo je subjektem (hrdinou) vyprávění?“* (Barthes 2002: 31).

O Čapkově inklinaci k epickému spíše než dramatickému modu svědčí i další věta z již citovaného článku: *„Chtěl jsem, chtěl bych v těsných mezích dvou nebo tří hodin, uprostřed maličké hrstky lidí ukázati, co lidstvo bylo“* (Čapek 1921: 119). Slovo ‘bylo’ zřetelně odkazuje k základům původní epiky, k *„líčení událostí nazíraných ‘zvenku’ jako cosi daného, už hotového“* (Vostrý 1990: 8). K takovéto, můžeme říci distanční a zcizující/anti-iluzivní perspektivě, naviguje také vnímatele hry: *„Představte si, že byste stáli nad hrobem člověčenstva“* (Čapek 1921: 119).

Retrospektivní úhel pohledu, který Čapek zaujal, a v něm obsažený odstup od předváděných událostí, je postojem vypravěče, který **zpřítomňuje události již minulé**. Při chápání divadla jako re-produkce předem hotového významového útvaru jde potom *„vždy o **předem konstituovaný smysl**; a to je procedura zásadně epická, a vše, co se k zpracování touto procedurou hodí svou povahou, má ráz epičnosti*“ (Patočka 1966: 2). Čapkovo pojetí dramatu je tak velmi úzce svázané s eposem. Předem daný, vyprávěním eposu zachycený významový tvar mýtu se v tomto typu divadla, zvlášť v jeho počáteční fázi, rovněž pouze re-produkuje.[2]

1 V článku *Rossum's Universal Robots: Továrna utopie* (Horáková 2004: 96-110) jsme se věnovali prostorové analýze Čapkovy hry *RUR* (1921) z hlediska vztahu mezi utopií a světem. Ukázali jsme, jak neobvyklá formální kompozice této anti-utopické hry umožnila autorovi tematizovat ve hře dobovou vlnu sociálních nepokojů, živených společensko-reformními vizemi a ideologiemi, a současně postavit proti aktuálnímu motivickému plánu argumenty v podobě poukazů k věčně distančnímu (někdy dialogickému, ale často i konfliktnímu) vztahu mezi tím, co nazýváme ‘realitou’ a jiným/ideálním místem utopií.

2 Jak upozorňuje Patočka: *„Pohlížíme-li na drama jako na divadlo, jako znázornění, představení něčeho, co se již událo a co si pouze v živé podobě předvádíme před očima, pak vidíme drama vždy již z hlediska epična, a přitom ovšem nabývá děj, dějství, jeho obsah, jeho členění, jeho celistvost, prostě jeho objektivita rozhodujícího významu“* (Patočka 1966: 2).



A. Hoffmeister, K. H. Hilar režíruje Čapka

K této formě divadla/dramatu se Čapek hlásí i tím, že prezentuje svou představu divadla jako tribuny a kazatelny. *„Pro mne je divadlo určitou tribunou, platformou, kazatelnou pro ty, kteří mají světu a životu co říci. Proto skoro všechno, co jsem pro divadlo napsal, bylo jakýmsi druhem 'kázání'!“* (Čapek 1968: 1)

Rovněž tematická kompozice situací dramatu *RUR* je ovlivněna tendencí vyobrazit v dramatu jisté předem hotové teze v určité celistvosti a objektivitě. Čapek sice předvádí situace – jako například seznámení Domina a Heleny, střet vynálezců s roboty nebo závěrečnou scénu naznačující 'polidštění' robotů –, neustále však poukazuje k širším souvislostem těchto výjevů, které se sice nepřímo, ale o to důrazněji podílejí na daném stavu ('neviditelná ruka trhu', neosobní síly, které ovládají průmysl a kapitál, opět se objevující život). Zatímco 'v popředí' probíhá děj, ve kterém jsou angažovány konkrétní postavy dramatu, 'v pozadí' je naznačen širší kontext, obecná situace, jakási mapa, horizontální obraz světa. Opět tedy můžeme mluvit o uplatnění epického principu, pro který je příznačné, že *„směřuje k rozvíjení událostí v souvislostech a je zaměřený na tyto souvislosti“* v protikladu k předvádění, které *„směřuje k rozvíjení samotné události jako takové. Přesněji řečeno, činí událost ze samotného způsobu, jímž se něco děje“* (Vostrý 1990: 41).

Kromě tendence k epickému vyprávění, skryté ve zpřítomňování 'zadního plánu', který poukazuje k širšímu společensko-ekonomickému, řekněme sociologickému a makroekonomickému kontextu děje, je tímto způsobem v určitém smyslu tematizována dramatika „skleněné koule“ (Szondi), jak jsme ji zmínili již v předchozím článku věnovaném *RUR* jako anti-utopickému dramatu (Horáková 2004: 96-110), tj. téma izolovanosti či oddělenosti zpřítomněných událostí hry od vnějšku – z dosahu jeho vlivů (v případě *RUR* je to ostrov) a stejně tak izolovanost vnějšku od ohniska potencionálního a následně i reálného nebezpečí v podobě do svého okolí expandujícího ostrova (jak je to i v případě vězení, ostrova

malomocných apod.).[3] Čapkovo nazírání na vztah izolovaného/zvláštního místa a okolního světa[4] je blízké způsobu, kterým o třicet let později Roland Barthes charakterizuje moderní západní společnost představující podle něj „kulturní silové pole" (viz Harland 1987: 61), ve kterém individuální názory pohybující se na vertikální rovině jsou ovlivňovány tlakem společnosti vycházejícím z horizontální roviny s úmyslem přimět jednotlivce sloužit daným znakům a přijmout jejich významy (item). Horizontální rovinu 'zadního plánu', zasahující do děje na ostrově, můžeme chápat jako substituci dramatičnosti, postrádané v nutně statickém prostředí ostrova-továrny-utopie. Vnitřní statičnost situací na ostrově-utopii je ve světle ohrožujících událostí vnějšího světa jistým způsobem problematizována a tedy i 'dramatizována'.

Vrátíme-li se k výtce o nedostatečné rozpornosti vztahů mezi lidmi a roboty, musíme dát Hilarovi za pravdu a konstatovat, že Čapkovo drama má spíše formu ***„vyobrazení"***[5], ve kterém ani ty nejdramatičtější situace (nejdramatičtější ve smyslu napětí a tenze) nejsou vnitřně rozporné. Čapek události hry *RUR* předvádí (a právě jen předvádí), případně ani nepředvádí, ale pouze konstatuje ústy postav. Můžeme říci, že pouze zpřítomňuje něco, co je již jakoby hotové, aby demonstroval své teze o ohrožení lidstva. Proto také zůstal u pouhé re-produkce, ilustrace svých myšlenek, až **k *„dramatickému obrazu"* nedochází.** Je však současně zřejmé, že Hilar kritizuje nedostatky *RUR* s důrazem na tradiční normy dramatické výpovědi (dramatického konfliktu), které však Karel Čapek, stejně jako řada dalších dramatiků jeho generace a doby, záměrně ve své tvorbě porušovala.

Je nutné rovněž dodat, že vnitřně ne-dramatická kompozice dramatu *RUR*, statičnost a schematičnost vztahů v ní nastolených souvisí velmi úzce s žánrem utopie, který zpracovává. Utopie je vždy jakýmsi modelovým světem, který vytvořil autor k ilustraci (a popularizaci) svých tezí, vztahujících se kriticky nebo idealisticky k stávajícímu stavu společnosti. Z poetiky utopie také vyplývá statičnost/ne-dramatičnost vzájemných vztahů jednotlivých postav dramatu *RUR*. V utopii totiž nejde o střety individuálních zájmů 'tváří v tvář věčnosti', ale o samotný systém, který je v ní modelován, který je vlastním subjektem dramatu. Proto také v titulu dramatu najdeme jméno továrního komplexu: *RUR, Rossum's Universal Robots*.

Masky ve skleněné kouli

Výše zmiňovanou ne-dramatičnost potvrzují i slova samotného Čapka: *„Nemohu si pomoci, já stojím za všemi: snad proto píši komedie místo dramat. To je mé*

3 Viz Foucault, M. *Dohlížet a trestat,* Dauphin Praha, 2000.

4 Viz Foucault, M. „Jiné prostory", in: Petříček, M. „Prostor, virtualita a vyloučené třetí", *Svět a divadlo* 6, 1995, 4-13.

5 „Podle Sergeje Ejzenštejna můžeme od uměleckého **obrazu** odlišovat pouhé **vyobrazení** (ostatně, také Frejka rozlišoval mezi divadlem **obrazivým** a **zobrazujícím**). Sám Ejzenštejn rozuměl **vyobrazením** smyslově vnímatelné zachycení nějakého předmětu (event. přímou prezentaci takového předmětu), který se teprve ve spojení s dalšími stává významovým prvkem **obrazu**. Obraz sám pak nepřímo představuje něco, co přímo zachytit není možné. Toto něco se už nevztahuje k významu jednotlivých prvků, ale k obecnějšímu smyslu jejich spojení, vyjádřitelnému přímo až dodatečně, obvykle nějakým pojmem. V našem kontextu můžeme pod vyobrazením chápat **přímé** smyslově vnímatelné podání (ilustraci) nějakého tématu. Téma se tímto způsobem podává vnímateli **hotové**, místo toho, aby teprve vzniklo v divákově mysli na základě **celistvého prožitku**" (Vostrý 2001: 95).

neukojitelné dojetí ze života, že se musím zastávat všech. Stejně je tomu v mých Robotech. Tady zase mají všichni pravdu: Má ji Domin se svým nadčlověčenským snem, má ji Fabry se svým technickým pokrokem, má ji Busman i Alquist, má ji Helena, mají ji Roboti" (Čapek 1968: 298–299). Z kontextu citovaného článku však vyznívá i poněkud jiný smysl. Nejde pouze o výraz autorova pragmatisticko-relativistického myšlení, směřujícího k neredukovanému prezentování problémů, jenž mu v důsledcích znemožňuje vytvořit skutečně dramatickou situaci tragédie nebo dramatu (v užším slova smyslu). Spíše se domníváme, že Čapek tak opět prokázal svou inklinaci k jiné tradici umělecké exprese, než skrze kterou jsou obvykle poměřovány jeho schopnosti dramatika v souvislosti s hrou *RUR*.

Čapkova inklinace ke komedii (viz citát výše) spíše než ke tragédii a dramatu (v užším slova smyslu) je dobře patrná ze způsobu, jak vytváří postavy *RUR*: Na postavy dramatu uzavřené ve 'skleněné kouli' ostrova totiž Čapek nahlíží zvenčí, z určité distance, jakoby skrze sklo, a když tvrdí, že je se všemi, můžeme říci, že není s žádnou z nich. Vyobrazení postav dramatu z určité distance, stejně jako formální rysy hry, které jsme rozebírali výše, odkazují k antické tradici výstavby postavy, pro kterou je charakteristické, že *„bod, ze kterého vnímatel znázorněnou radost i bolest a dobro a zlo prožívá, je umístěn v jisté vzdálenosti od bodu, ze kterého je prožívá sám hrdina, takže výsledný prožitek není ani tak prožitkem jeho radosti nebo žalu, jako prožitkem jeho obrazu"* (Vostrý 1982b: 8).

Čapek pracuje s minimem prostředků, s principem zkratky. Takto vzniklé postavy jsou od začátku do konce kompaktní ve své charakteristice i jednání, nijak nezastírají svou stvořenost. K principům simplifikace, generalizace či hyperboly vyjádřil Čapek své sympatie již v článku věnovaném Plautově hře *Meneachmové*: *„není obratů vůle ani změn ani psychologického vývoje. Figury představují se široce, jsou typicky pojaté, generální a jednoduché; jejich typičnost pak je obdařuje maximem životního obsahu při nejmenším vynaložení charakterizačních detailů a osobních značek"* (viz Matuška 1963: 82). Tuto charakteristiku lze bez výhrad vztáhnout i na postavy *RUR*. Každá z nich je vybavena specifickým souborem vlastností, které se projevují skrze její skutky a promluvy, v jejím vzhledu a dokonce i ve jménu, se záměrem vymezit jejich dominantní motivické struktury. Tvořené jen několika vzájemně souvisejícími znaky připomínají masky-fragmenty-skelety skutečných lidských bytostí. Takto stvořená postava dramatu vždy osciluje mezi dvěma póly: mezi aktuálním (profesním nebo psychologickým) typem a personifikací nějaké apriorní teze nebo vlastnosti.[6]

V řadě interpretací postav hry *RUR* se setkáme s akcentuací toho pólu postav-masek, který směřuje k univerzálnímu, k symbolickému obrazu člověka. Postavy *RUR* jsou potom vnímány spíše jako postavy-teze, (pouhé) ztělesnění protikladných nebo komplementárních idejí, které autor předkládá. Podle Alexandra Matušky*: „Tvářnost Čapkových lidí je výrazně určována tím, že výchozím bodem pro ně není obraz a podoba, nýbrž problém, že u něho příběh sám vždy nese určitý smysl; proto pověřuje své postavy, malé i velké, posláním nositele; objektivně jsou tak jak tak nástroji, u Čapka se stávají navíc nástrojem k demonstrování teze, záminkou, zastupují autorovu protikladnou ideologii, neboť jsou z ní tvořeny a opět ji tvoří – a jsou tak do určité míry vždy alegorie a symboly, personifikace, ne personae"* (Matuška 1963: 226-227).

6 K tomu více např. viz Vostrý 1982a: 6-7 a 1982c: s.7-8.

Podobně přistupuje k postavám *RUR* i Ladislav Klíma, když zdůrazňuje jejich pól univerzálního a na základě této kvality je přirovnává ke středověkým alegoriím, k postavám moralit, které rovněž nejsou ničím jiným než symboly společenského stavu či morálních vlastností (Klíma 1966: 197). Postavy lidí obývajících továrnu *RUR* jsou v rámci této jeho koncepce vztaženy k hrdinským typům (nad-lidem, polobohům). Jejich přemožitelé roboti jsou mu ztělesněním osudových sil, fáta, kterému *„člověk může snad vzdorovat, ale stejně je nedokáže změnit“* (Klíma 1966: 199). Když se Klíma ptá na původ těchto zvláštních bytostí: *„Ale cožpak takto nevznikali všichni bohové?“* (Klíma 1966: 200), pojmenovává vlastně roboty jako personifikaci sil přesahujících člověka, jako ztělesnění božstva, jehož estetická vizualizace v podobě antických soch také neměla a nepotřebovala konkrétní-reálný předobraz ve světě.[7] Klímovi se potom jeví útok robotů na lidi jako zásah božských sil trestajících *hybris* lidí.

Domníváme se, že dramatický konflikt hry *RUR* nelze schematizovat rozdělením postav na hrdiny-zástupce lidstva a ne-lidský nebo odlidštěný dav/masu robotů (ať už ve smyslu dělníků nebo jakýchsi fantastických bytostí), se kterou jsou konfrontováni.[8] A to i přesto, že na začátku prvního jednání se skutečně setkáváme s postavami robotů, které jsou silnější, schopnější a také mají větší touhu vládnout než samotní lidé. Současně je nutno v reakci na Klímovu interpretaci dodat, že lidé jsou zde sice představeni ve slabší pozici než roboti, kteří přesahují člověka zejména svými fyzickými schopnostmi (v tomto smyslu jsou to skuteční nad-lidé), ale to ještě neznamená, že ztělesňují něco božského nebo transcendentálního.

Klíma při své interpretaci, zdá se, opomíjí *předehru*, ve které vystupují roboti jako úřednice a recepční. Interpretace robotů (pouze) jako personifikací idejí a charakteristika postav robotů jako ztělesnění božského je vzhledem k jejich podobě v předehře dramatu neadekvátní. Klíma jako by interpretoval drama *RUR* bez předehry, až od následujícího dějství, kdy je poměr sil mezi lidmi a roboty již skutečně značně nepoměrný. Z hlediska obklíčené skupiny postav se v tomto rozložení sil jeví souboj/střet s roboty možný pouze prostředky slabších: lstí a vydíráním (viz scéna obležení, kdy se obyvatelé ostrova chystají vyjednávat s roboty o svém propuštění výměnou za recept na oživení robotů).[9] Toto zvažování vlastních možností u obklíčených postav však nemá nic společného s mezními situacemi rozhodování, kterým jsou vystaveni například hrdinové antických tragédií (prototypy postav hrdinů).

Naopak v souladu s Klímovou interpretací můžeme říci, že vpád robotů na ostrov a vyvraždění lidí není vůči vlastní ideové stavbě díla vnější, pouze efekt-

7 *„Jistě, současný člověk má sklon vnímat řecké sochy bohů jako vyobrazení na těchto sochách nezávisle – tělesně – existujících božských bytostí. Ale bylo už správně konstatováno, že řečtí bohové jsou neviditelní a netělesní a pouze přijímají různé podoby, takže tyto sochy nejsou žádným podobným vyobrazením, nýbrž toliko* ***ztělesněním****, personifikací vlastností, které jim byly připisovány“* (Vostrý 1982c: 8).

8 Srov. Klíma 1966 a Janoušek 1993: 39-71.

9 V Čapkově tvorbě se několikrát můžeme setkat s motivem obklíčení. Vedle *RUR* se tento motiv objevuje v dramatu *Loupežník*, v románu *Krakatit* a dalších. Počátek Čapkovy fascinace motivem obklíčení je spojován s případem, se kterým se seznámil ještě na studiích v Paříži (Harkins 1962 : 69). Čapek údajně sledoval s velkým zájmem články v novinách informující o policejním zásahu proti zločinci, který vyústil ve scénu obklíčení zločince policií. Čapka zaujala tato situace jednoznačným rozložením sil, ve kterém se ten jednoznačně slabší nevzdává do poslední chvíle (více viz např. Černý 2000: 88).

ní,[10] ale je (také) v duchu expresionistické dramatiky alegorickým a apokalyptickým zobrazením obav ze zvyšující se výkonnosti a autonomnosti techniky, jejíž rozvoj a způsoby využití jsou navíc v rukou akcionářů nadnárodních monopolů, tedy opět jako by technika byla řízena systémy, které jednotlivce přesahují, a protože je nemůže ovlivnit, připadají mu jako *nadlidské*. Čapek se ve skutečnosti nebojí vzrůstající moci a schopností techniky, ale právě těchto nad-lidských sil – davu *„všech počestných, mírně zlodějských a sobeckých lidiček"* (Čapek 1992: 154), monopolů, akciových společností, které se mohou jevit v sekularizované společnosti, ve které vládne „Rossum"[11] jako božské, neboť jsou stejně neuchopitelné a současně ovládají a prostupují individuální lidské osudy i dějiny lidstva.[12]

Ejhle člověk!

Při interpretaci *RUR* vycházíme, stejně jako Klíma, z antické tradice výstavby a vnímání postavy. Na rozdíl od Klímy se však nedomníváme, že Čapek vytvořil ve skupině lidí na ostrově postavy hrdinů-zástupců obce, s nimiž by se divák mohl ztotožnit. Naopak jsme přesvědčení, že postavy *RUR* jsou **především aktuální typy**.

Jméno generálního ředitele továrny RUR, **Harryho Domina** (z latinského Dominus-pán) je mužským protipólem věčné Ženy, ženskosti, ztělesněné v **Heleně Gloryové**, která je pro všechny mužské postavy osudovou ženou a současně jedinou tragickou postavou dramatu.[13] Domin je nositelem typických a někdy protikladných mužských vlastností. V konci hry potom odhalí svůj postoj zklamaného utopisty, kterému se jeho uskutečňovaný sen vymkl z rukou.

Inženýr Fabry je aktualizovanou podobou těch, kteří obrábí hmotu (homo faber). Čapkovsky satirickou interpretaci postavy inženýra Fabryho můžeme vyčíst z povídky bratří Čapků *Systém*(1908): *„Fabrikace se odvozuje od slova febris a znamená horečnou činnost"* (Čapek K., Čapek J. 1982: 19) Tedy Fabry jako inženýr horečné aktivity moderní doby?

Dr. Gall, je tragickým a symbolickým dovršitelem díla starověkého lékaře Galena z Pergamu. Gall na přání Heleny dodává *„nové synapsi"* robotům, aby je polidštil – zvýšil jejich *„iritabilitu"* (Čapek 1992: 132). Tento zásadní krok v evoluci robotů (a konci lidstva) je tak ukázán jako v podstatě motivovaný touhou/snahou vyhovět přání Heleny („cherche la femme").

Kořeny jména **konzula Busmana** lze najít v anglickém jazyce. Jde o aktualizovanou podobu britského žida Sheiloka, Molièrova Harpagona a řady dalších postav směšných i tragických ve svém podlehnutí jednostranné vášni.

10 Takovéto pochopení vzpoury robotů umožnilo Arnoštu Dvořákovi označit v recenzi RUR jako „skvělý kýč" (Dvořák, A.: *O skvělém kýči*. Rudé právo 27. 1. 1921).

11 Srovnej se studií Josefa Šafaříka *Člověk ve věku stroje*, ve které odlišuje od sebe *rozumnost* spojenou s přirozeným tělem a *rozumovost* jako od lidského se emancipující nástroj ovládání světa. *„Rozumnost je ctnost, charakter, lidská hodnota; rozumovost je hrubá neosobní síla, brutální kalkul"* (Šafařík 1991: 13).

12 Tento motiv rozvíjí v románu *Válka s mloky*, který je často uváděn jako umělecky zdařilejší zpracování námětu *RUR*.

13 Postava Nány ženský princip ve hře doplňuje o další aspekt – ženy mateřské, obávající se všeho nového, co by mohlo ohrozit život, který instinktivně brání.

Dr. Hallemeier je psycholog. Jeho profese je moderní podobou péče o lidskou psychiku, je jakýmsi moderním knězem. Zatímco jeho předchůdci o lidské duše pečovali, on se stává jejich pěstitelem. Ve vztahu s motivem asociovaným jeho jménem (Hell-světlý, die Helle-jas, jasnost) stojí jeho obdiv k jízdnímu řádu: *„Když platí jízdní řád, platí zákony lidské(...). Jízdní řád je více než evangelium, víc než Homér, víc než celý Kant. Jízdní řád je nejdokonalejší výron lidského ducha“* (Čapek 1992: 138). Nakonec pozná, že nikoliv lidé, ale právě *„Roboti si potrpí na přesnost“* (Čapek 1992 : 142).

Stavitel Alquist je podle jména (aliquis, tj. kdokoliv-někdo) ztělesněním lidskosti v její univerzální podobě. Jeho profese i ideje poukazují k hodnotám spojeným se zednářstvím. I tato postava, stejně jako ostatní, však v sobě obsahuje méně idealizovanou podobu. Spojení Alquistovy záliby zedničit s ideály zednářství působí komickou zkratkou, skrze kterou je nám Alquistův humanismus prezentován jako zedničení ve volném čase. Doslovnost Alquistova 'zednářství' odhaluje vyprázdněný smysl slov, která dříve zpřítomňovala ideály humanity.

Čapek při výstavbě postavy Alquista používá stejný princip jako když nechává psychologa Hallemeiera obdivovat jízdní řád nebo když posílá Busmana vyjednávat s roboty o možnosti vykoupení lidí na ostrově penězi:

Hallemeier: Jářku byl to - - Všechna čest - - Jářku chtěl nás vykoupit!

Fabry: Tam leží... s půl miliardou na srdci... génius financí.

Domin: Byl to... hoši, byl to svým způsobem hrdina. Veliký... obětavý... kamarád... Plač, Heleno! (Čapek 1992: 161)

V každém z aktuálních typů *RUR* je skrze jeho jméno aktualizován i druhý pól postavy-typu, který má propůjčovat těmto aktuálním podobám lidské existence jistou autenticitu. Postavy *RUR* jako skupina tak odkazují k charakteristickým rysům lidského rodu a skrze ně ke kontinuitě, snad i determinaci osudu lidstva, který nám Čapek ve své apokalyptické vizi o konci lidstva předkládá.

Autor výstavbou postav navazuje na tradici staré attické komedie a lidové frašky, v rámci které se při vytváření postav vychází z apriorních (věčných) typů, které jsou nějakým způsobem odstíněny a aktualizovány a které spíše než ztotožnění vyžadují kritický-analytický-distanční postoj diváka, kterému nastavují (více nebo méně) pokřivené zrcadlo. V tomto případě mluvíme o deduktivním způsobu výstavby postavy-typu vznikajícím aplikací, modifikací, aktualizací některého z tradičních-věčných typů.[14] I proto, a právě v tomto smyslu, může Čapek tvrdit, že postavy dramatu představují, svým způsobem, ukázkové exempláře toho, *„co lidstvo bylo“* (Čapek 1921: 119):

Busman: Všechny myšlenky, lásky, plány, heroismy, všecky ty vzdušné věci se hodí leda tak k tomu, aby se tím dal člověk vycpat pro muzeum Vesmíru, s nápisem: Ejhle člověk. Punktum. (Čapek 1992: 154)

Výjimkou z této koncepce postav nejsou ani **roboti**. Také oni jsou postavami dramatu, a to i přes to, že je v předehře autor prezentuje jako vynález – jako věc. Roboti v dramatu zaujímají povolání písařky, komorníka a dělníků. Tato jejich

14 Postavy *RUR* patří ke 'klasickým' typům-maskám, vycházejícím z tradice staré attické komedie a lidové frašky. Jedná se o typy vznikající v procesu, který Vostrý označuje jako *deduktivní* – tedy jakousi derivací z obecného jevu/charakteru. (více viz Vostrý 1983: 9-10). V protikladu k typu vzniklému dedukcí jsou postavy typy charakteristické pro ruskou naturální školu (Gogol, Ostrovskij): jde o postavy vzniklé *„zobecněním individuálně charakteristických rysů, které nabývají smyslu – tedy: tematizují se – objevem jejich společného sociálního či psychologického jmenovatele.“* Vznikají postupem, který Vostrý označuje jako *induktivní*. (Vostrý 1983 : 9)

Karel Čapek, Kreslířovy dojmy z inscenace v St. Martin's Theater v Londýně 1923

místa v mechanismu továrny, a obecně jejich funkce ve společenském systému, je zřetelně určují nejen jako dokonalé stroje budoucnosti, ale jako aktualizovanou podobu všech těch, kteří se musejí nechat najímat na práci.

Stejně jako u ostatních postav hry zpřítomnil Čapek pól jejich typové věčnosti skrze 'mluvící jméno'. S touto metodou výstavby postavy koresponduje volba názvu (spíše než jména) postav robotů, který je odvozen ze staršího českého slova *robota*, označujícího neplacenou práci poddaného pro feudální vrchnost nebo také těžkou práci.[15] Skrze postavy robotů se tak vynořuje jedna z nejstarších utopií, představa o ideálním společenském řádu, prezentovaná Aristotelem, který ve svém spisu *Politika* uvažoval také o předpokladech konce otroctví: *„Neboť kdyby každý nástroj na rozkaz nebo již předem dovedl vykonati dílo* [...]*, nepotřebovali by stavitelé pomocníků ani páni otroků"* (Aristoteles 1998: 43 [1254 a]).

Karel Čapek tedy prezentuje v textu své hry roboty jako pracovní nástroje sériově produkované továrním systémem. Jde vlastně o metaforické pojmenování odlidštěného obrazu dělníka jako zaměnitelné jednotky/součástky systému

15 Karlem Čapkem původně zvolené pojmenování LABOUR (viz Čapek 1968: 302–303) asociovalo spíše politické konotace motivu těchto umělých dělníků, zatímco Josefem navržený novotvar ROBOT poukazuje výrazně k historické linii postav umělých sluhů, otroků a nevolníků.

továrny (a současně touto továrnou produkované), jak jej vytvořily dobové ekonomické i politické ideologie (taylorismus, fordismus, komunismus).

„Základním rysem robotů [...] *je jejich neindividualizovanost. Mají bezvýrazné tváře, upřený pohled (jako loutky), jsou stejně oblečeni (uniformita oděvu je zjevně popřením oděvu jako charakterizačního prostředku realistické postavy)“* (Hodrová, 2001: 587). Vedle sériovosti-stejnosti robotů (v protikladu k různosti), která je naznačena jednotným pracovním oděvem jako popřením individualizace postav, obsahuje v sobě typ robota koncept ideálního dělníka moderní doby, který má podobu *„živého a inteligentního pracovního stroje“* (Čapek 1992: 102) plnícího příkazy bez výhrad a bez zaváhání, s rychlostí a s přesností automatu. Proto se také automat-stroj stává ideálem, ke kterému je dělník a nejen dělník, ale obecně pracující člověk průmyslové civilizace přirovnáván: *„Rozlétlo se zde světem osvobozující slovo, že člověk se má na své vzestupné dráze více přiblížiti a připodobniti Strojům, jež jsou dnes, za povšechně skvělého pokroku techniky a věd, ze všeho lidského stvoření a tvoření tím nejdokonalejším“* (J. Čapek 1997: 172).

Čapkovo ztvárnění dobového ideálu nejen dělníka, ale obecně pracujícího člověka[16] v postavách robotů se tak jeví jako komediální metafora, balancující na hraně satirické zkratky a groteskně hyperbolizovaného obrazu člověka ve věku stroje.

Jak jsme již řekli, typ robota je vlastně aktualizovanou podobou postav otroků. Postavy otroků (stejně jako později sluhů) se v komedii odjakživa ukazují jako ne-li chytřejší, tak aspoň energičtější a obratnější než jejich páni. Z tohoto pohledu můžeme interpretovat také vzpouru robotů v dramatu *RUR*, která potom nemusí vyznívat jako varování před ‘rudou revolucí’,[17] ale spíše jako jakési univerzální a nevyhnutné vyústění věčného napětí ve vztahu mezi pánem a sluhou. Vzpoura je potom spojena s momentem kulminace napětí v tomto vztahu a vrací se ve stále se opakujících cyklech, stejně jako touha lidí po uskutečnění ráje na zemi, ať skrze rozvoj techniky nebo skrze nové sociální uspořádání.

Ve starověké komedii byl komický obraz člověka založený na jeho připodobnění ke zvířeti, satyrovi.[18] Čapek tento princip výstavby komické postavy aktualizuje a obraz člověka v případě robotů spojuje s konceptem stroje: *„Roboti byli výsledkem cesty v tramvaji. Jednoho dne jsem musel jet do Prahy předměstskou tramvají a ta byla nepohodlně plná. Ohromovalo mne, že moderní podmínky učinily lidi nevšímavými k obvyklému životnímu pohodlí. Byli namačkáni uvnitř i na schůdkách tramvaje ne jako ovce, nýbrž jako stroje. Počal jsem přemýšlet o lidech ne jako o individuích, ale jako strojích, a po cestě jsem uvažoval o výrazu, který by označoval člověka schopného pracovat, nikoli však myslet. Tato idea je vyjádřena českým slovem – Robot“* (Čapek 1924/1966: 105).

Zvolený postup výstavby postavy přiřazením obrazu člověka ke stroji není pouhou aktualizací ‘klasického’ principu výstavby komické postavy, ale tato ak-

16 Viz povídky K. a J.Čapka: „Jednotka“ (1910), „Systém“ (Národní obzor, 2, 1908, č. 42, 10, s. 3-4). Obě vyšly ve sbírce juvenilií *Krakonošova zahrada*, např. Praha 2000.

17 S interpretací vzpoury robotů jako varování před „rudou revolucí“ se setkáme v recenzích jak neoficiální premiéry hry v Hradci Králové, tak i v souvislosti s oficiální premiérou v ND Praha. Od počátku je však tento politický výklad střetu robotů a lidí korigován poukazy na symbolickou rovinu hry.

18 *„Zatímco v řecké tragédii jde o překročení vymezené hranice lidského světa do oblasti démona, tzn. do oblasti vyšších, božských sil, v komedii jde o překročení lidské hranice směrem dolů, tj. o připodobnění lidské ‘persony’ příslušníku světa nižšího než je lidský, totiž zvířeti nebo satyrovi“* (Vostrý 1982c: 8).

tualizace je sama o sobě významotvorná. Postava člověk-zvíře se totiž pojí s hyperbolizací určité vlastnosti, na kterou je její charakteristika omezena. U Čapkových postav robotů, člověka-stroje, je nám naopak zdůrazňována jejich 'bez-znakovost', 'bez-výrazovost'.

Domin: Mladý Rossum, [...] *když si okouknul anatomii člověka, viděl hned, že je to příliš složité a že by to dobrý inženýr udělal jednodušeji. Začal tedy předělávat anatomii a zkoušel, co se dá vynechat nebo zjednodušit* [...], *vyhodil všechno, co neslouží přímo práci. Tím vlastně vyhodil člověka a udělal Robota.* (Čapek 1992: 102-103)

V charakteristice robotů převažuje popis absence jakýchkoliv vlastností nejen lidských, ale vůbec vlastností, které jsou v různé míře příznačné pro všechny živé bytosti/organismy: nemají duši, nevědí, co je stesk, smrt, nesmějí se, nemají chuť, jsou bez vůle, vášní, vyznačují se na druhou stranu absolutní pamětí, ale nedovedou nic nového vymyslet. Jejich schematičnost, na rozdíl od postav lidí, není redukcí ve prospěch koncentrace významů. Redukce, nepřítomnost individuálních rysů u robotů je tím, co je určuje jako roboty, je jejich charakteristickou vlastností.

O postavách hry *RUR* (včetně robotů) můžeme obecně říci, že se jedná o profesní a psychologické typy ztělesňující různé aspekty a funkce moderní průmyslové společnosti, tak jak o nich mluví třeba Josef Šafařík, když pojmenovává člověka věku stroje jako *„totální obživu"* (Šafařík 1991: 36) ve smyslu lidské existence redukované na společenskou roli-masku v podobě profese. Člověk éry stroje, aby se uživil, musí se, podle Šafaříka, sám proměnit v *„nástroj své obživy"* (Šafařík 1991: 20).

Čapkův způsob vytváření typizovaných aktuálních postav je podobný postupu, který uplatňuje Jiří Frejka ve své knize *Smích a divadelní maska* (1942). Frejka zde zkoumá aktuální sociálně psychologické jevy skrze prizma tradičních divadelních typů, což mu umožňuje najít v aktuálních modifikacích typů jejich věčnou dimenzi a současně příměrem časového k 'věčnému jádru' odhalit specifika aktuálního typu.

Komedie záměny

S přiřazením postav *RUR* k typům pojícím se s komickým žánrem souvisí také naše chápání celé hry. Inspirujeme se ve stejném časoprostoru jako Klíma (antické divadlo), ale soustředíme se na interpretaci prvního aktu (*„vstupní komedie"*) a skrze poetiku komediálních žánrů budeme nahlížet i následující dění hry. Domníváme se totiž, že bez zahrnutí vstupní komedie je výpovědní hodnota analýzy hry nutně zkreslená, neboť následující dějství jsou ve skutečnosti jen rozváděním tezí prezentovaných komickou zkratkou již v předehře.

Právě *předehru* dramatu z hlediska její dramatičnosti, její potenciální scéničnosti,[19] ocenil František Ježek v článku *Hledejte lidi!* uveřejněném v Národní demokracii, když napsal: *„Dramatik vítězí v předehře, filozof v prvním a druhém aktu, básník ve třetím. Předehra nejlépe ukazuje, co dramatické krve koluje v Čapkovi, co sarkastických postřehů a prudké spádnosti. V dalším ustupuje dramatik na mnohých místech do pozadí. Nastupuje filozof se soucitným pohledem na lidskou směsici, a básník, pozdvihující závěrečný monolog vysoko na oblaka"* (viz Čer-

19 Jaroslav Vostrý používá pojmy *„dramatičnost"* a *„scéničnost"* jako, jak říká, *„dvě strany téže mince"* (Vostrý 2004).

ný 2000: 91). Ježkovo ohodnocení *předehry* je v rámci divadelních recenzí, ale i v souvislosti s teoretickými analýzami *RUR*, ojedinělé. Velmi často se naopak setkáme s oddělením *předehry* od ostatních částí dramatu, s jejím opomíjením nebo s minimální snahou vtáhnout ji do celkové interpretace hry.

Označení *„vstupní komedie"* v podtitulu hry (vztahující se k *předehře*) je často pochopeno jako záměr autora spojit první dějství s žánrem konverzační komedie. Například Sergej Nikolskij uvádí v souvislosti s předehrou, že Čapek zde *„ironizuje myšlenku o zásadní přednosti mechanismu před člověkem"* (Nikolskij 1978: 47) a pod replikami Harryho Domina, ve kterých se dozvídáme o nápadu mladého Rossuma masově vyrábět umělé dělníky, podle něho probleskuje *„ironie nad dobou poznamenanou snahou změnit dělníka v ideální automat"* (ibid.).

Obvyklá je také interpretace fabulační roviny předehry jako (pouhé) záminky k tomu, aby nám autor mohl představit historii vynálezu robotů. Podobně se o tom zmiňuje i František Černý, když píše: *„Čapkovo dramatické mistrovství se projevuje už v expozici, kde dovede základní skutečnosti o genezi, výrobě a funkci Robotů podat během konverzace převažující ve flirt.* [...] *V poměrně dlouhé předehře dovídal se čtenář i divák senzační fakta, takže diskuse, která na jevišti probíhala, jej strhávala. Z odstupu času, kdy se robot už stal samozřejmou součástí civilizace, může však diskusní a málo dějová předehra divadelní účin dramatu poněkud snižovat"* (Černý 2000: 74).[20]

Na rozdíl od výše citovaných názorů se domníváme, že komediálnost *předehry* dramatu *RUR* je obsažena přímo v situacích, ze kterých je vystavěna a které vznikají, když Helena Gloryová přijíždí do nového prostředí továrny *RUR* a nedokáže rozlišovat mezi zaměstnanci továrny – roboty a lidmi. Nejdříve jí roboti připadají jako lidé (vždyť také přijíždí na ostrov jako presidentka Ligy humanity se záměrem prosadit zrovnoprávnění robotů s lidmi) a potom se zase domnívá, že mluví s roboty, když nabádá ke vzpouře členy představenstva továrny *RUR*. Dospěli jsme tedy k závěru, že **komično předehry *RUR* vychází z rozehrání jedné z nejstarších komediálních zápletek založené na záměně a nedorozumění**.

Komediální motiv záměny, neschopnost a možná i nemožnost rozlišit, v tomto případě, mezi lidmi a roboty, vyrůstá potom z univerzálního pocitu proměnlivosti světa, který se váže ke karnevalovým hrám. Stejně jako při maskovaném plese pořádaném v zahradě knížete Bondiniho v povídce *L'Eventaille* (1909–1910)[21], i v prostoru továrny *RUR* jsou mezilidské vztahy převedeny na vyprázdněné obřady etikety: Dominova robotská sekretářka Sulla používá ve svých odpovědích na Heleniny otázky obvyklé fráze. V rovině společenských frází zůstává také dialog mezi Helenou a řediteli oddělení továrny *RUR*. Helena ani nemá možnost dopovědět své repliky, Domin totiž vždy již ví, jak budou končit – co chce říct, protože: *„Všichni se ptají stejně"* (Čapek 1992: 99). Dialog mezi Dominem a Helenou, který předchází jeho nabídce k sňatku, je zvláštní variantou galantní konverzace, ze které se vytratila její vlastní podstata – Domin Helenu svádí mechanickým a téměř monologickým přeříkáváním historie vynálezu robotů, neboť to není, jak říká, jeho obor:

20 V předehře, resp. v dialogu Domina s Helenou, je obyčejně oceňována Čapkova schopnost nenásilně představit historii vynálezu Robotů. Tato potřeba předznamenat další děj hry popisem vynálezu, který v ní hraje významnou roli, odkazuje k žánru science fiction a potažmo k robotům jako fantastickým umělým bytostem stvořeným člověkem.

21 Již v této povídce se bratři Čapkové pokusili zpracovat skrze zápletku založenou na situaci záměny a nedorozumění motiv zaměnitelnosti člověka a loutky, člověka a androida, člověka a masky, života a smrti (viz Čapek, K., Čapek, J. „Zářivé hlubiny", *Ze společné tvorby, Spisy II*. Praha: Československý spisovatel 1982).

Domin: Ano; fyziologie, slečno Gloryová, není mým řemeslem.
(Čapek 1992: 100)

Motiv vyprázdněného obřadu komunikace, blížící se absurdnímu dialogu plnému automatismů, se přenáší i do dalších částí dramatu. Následující dějství je vlastně celé vystavěno na situaci přípravy a uskutečnění oslavy výročí příjezdu Heleny na ostrov. Obřadné defilé ředitelů jednotlivých úseků továrny *RUR* s dárky pro Helenu, které jsou současně atributy jejich vlastních typů, asociuje natažený mechanismus orloje. Modlitba obklíčené skupiny lidí (ve 2. dějství), aranžovaná podle zabarvení hlasů, je stylizovaná jako artistní operní výstup[22] a připomíná tak vnějškový – dutý obřad/rituál, kterým se ve hře uzavírají dějiny lidstva. Konec dějin lidstva je tedy ukázán jako konsekvence ne-lidského z*mechanizovaného řádu* panujícího na ostrově a zasahujícího celý svět. Současně je prezentován skrze komediální zápletku záměny, jako opak řádu, ne-řád.

Ze způsobu, jak Čapek konstruoval *předehru* (a potažmo celou hru), vyplývá, že ho nezajímala romantizující dějová linie rozvíjející možnost stvoření umělých lidí a následný konflikt mezi tvůrci a jejich výtvory, ale že mu šlo zřejmě právě o tento pohyb mezi různými možnostmi, o *„proces znejistění, hypotetizace lidskosti a subjektovosti – ten tvoří vlastně pravý, noeticko-ontologický příběh, na kterém je založena tato hra“* (Hodrová 2001: 587).

V souvislosti s postavami robotů se znejasnění jejich životnosti nebo neživotnosti, zaměnitelnosti stroje a živé bytosti, robota a člověka, ukazuje i skrze jejich charakteristiku ostatními postavami dramatu: Pro Helenu je robotka Sulla *„děvče jako ona“* (Čapek 1992: 105) a roboti jsou *„lidé jako my“* (109). Pro továrníky jsou to však *„stroje“*(112), *„věci,* [...] *otroci“* (168), *„živé a inteligentní pracovní stroje“* (102), kolem kterých je uměle vytvořena legenda, *„placená reklama“* (102), o tom, že to jsou *„umělí lidé“* (ibid.).

Jak jsme uvedli, motiv zaměnitelnosti člověka a stroje se objevuje ve hře v rovině komických situací konkrétní záměny a je rovněž vyjádřený v automatičnosti a formálnosti promluv a vztahů postav *RUR*. Této skutečnosti si všímá i Matuška, když upozorňuje, že v postavách lidí továrny *RUR* je něco z robotů – mechanismů. *„Výjimkou ze standardizace nejsou ani někteří z ‘převratníků’: ředitelé RUR byli koncipováni kromě jiného jako představitelé anglosaského ‘mužského’ ideálu, v dodatečné předmluvě jako ‘představitelé lidstva’; strojovost však utkvěla právě tak na nich jako na robotech; jsouce ve svých projevech silně specializováni podle toho, čeho je kdo vedoucím v podniku, ‘jednosměrní’, ‘široce’ se představujíce, připadají Heleně – a nejen jí – jako roboti,* [a tak] *jsou do značné míry už sami tím, co má přijít po nich“* (Matuška 1963: 230).

Ke stejnému závěru jako Matuška bychom mohli dospět i na základě našeho předchozího přiřazení postav *RUR* ke komickým typům. Samotný způsob výstavby komického typu totiž určuje tuto postavu jako neživý obraz člověka, redukovaný na funkci nebo vlastnost, která postavu-typ neindividualizuje, ale přiřazuje k nějaké sociální nebo psychologické skupině. František Černý uvádí, že Stefan Zweig má mezi eseji vznikajícími v letech 1925–1928 jeden, namířený podobně jako *RUR* proti mechanizaci člověka. Zweig konstatuje, že *„nepozorovaně vzniká*

22 *„Do jaké míry pociťoval dramatický dialog jako útvar intonační, svědčí i téma článku, který kdysi sliboval pro Slovo a slovesnost a ke kterému již nedošlo: tanulo mu na mysli jakési srovnání dramatu s operou, tvrdil, že už v textu dramatikově je pamatováno na výškovou odlišnost jednotlivých hlasů; tím je podle jeho názoru do značné míry předurčováno již samo rozestavení osob v půdorysu hry i místo každé z nich v dialogu“* (Mukařovský 1948: 368).

stejnost duší [...] *a masová duše* [...]*, že odumírá 'individuální' ve prospěch 'typu'*" (Černý 2000: 80). Vytvoření postav-typů se tedy může jevit v době, kterou Zweig charakterizuje a kterou *RUR „zrcadlí"*,[23] významotvorné už samo o sobě.

Od kolektivní dramatiky ke kolektivní komické postavě

Skrze pojmenování ústředního problému hry – zaměnitelnosti člověka a stroje –, ke kterému odkazují situace dramatu, výstavba dialogu i postavy-typy, jsme určili *RUR* nikoliv jako pokus o tragédii (viz Klíma 1966), ale jako komedii záměny. Stejně tak můžeme protiřečit označení *RUR* jako dramatu inspirovanému dobovou vlnou kolektivní dramatiky, a to i přestože sám Čapek vložil označení „kolektivní drama" do jejího podtitulu. Již jsme upozornili na skutečnost, že ve hře nejde o střet individualit-hrdinů, zástupců lidstva a davu, typický pro kolektivní dramatiku.[24] Vzhledem k naší předchozí interpretaci hry v modu komického žánru můžeme 'číst' podtitul hry skrze Bergsonův postřeh o využívání určitého typu komediální kolektivní postavy komickými autory, když pranýřovaný automatismus, redukující lidské individuum na obecný typ, ukážou v jeho různých podobách na různých postavách hry:

„[...] *pozoruhodný instinkt vede komického básníka, když vytvořil ústřední postavu, k tomu, že se kolem ní vytvoří další se stejnými rysy. Mnoho komedií má ve svém názvu jméno v množném čísle nebo jméno hromadné. „Učené ženy", „Směšné preciozky", „Svět, ve kterém vládne nuda", atd., to všechno jsou schůzky, které si dály na jevišti postavy stejného základního typu"* (Bergson 1993: 103).

Rozestavení postav v dramatu *RUR* se nám potom jeví, spíše než jako ztělesnění protichůdných tendencí a stanovisek, jako představení různých variant jediné postavy-typu, jejíž 'nejčistší' – groteskně hyperbolizovanou – podobou je robot. Domníváme se, že Čapek použil podtitul „kolektivní drama" právě v tomto smyslu, tedy s poukazem na postavy *RUR* jako na různé podoby jednoho základního typu (člověka-stroje, zmechanizovaného člověka). Nejednoznačnost podtitulu hry se tak stala jednou z řady autorových 'zcizujících' hříček s aktuálními a populárními dobovými tématy a žánry.

Od postavy k místu/funkci

Z určení postav *RUR* jako komické kolektivní postavy tvořené různými podobami jednoho typu člověka-stroje vyplývá vzájemné rozestavení postav vůči sobě,

23 Vztah mezi dramatem *RUR* a světem, ke kterému se Čapek zde vyjadřuje, označujeme jako „zrcadlení". Odkazujeme tak na studii Františka Götze: Několik pohledů na expresionismus v dramatě českém i světovém. (*Divadlo*, č.5, 1958: 333-346). Götz v ní charakterizuje expresionistickou dramatiku (i divadlo) a tvrdí, že v době, kdy tato dramatika vznikala, byla společnost natolik rozpohybovaná, že umění mohlo být skutečně jen „zrcadlící plochou tohoto zběsilého víru a rozvratu světa"(s.334). Přitom připomíná, že toto „zrcadlení"(obraz v zrcadle) mělo velmi fantaskní, hyperbolizovanou, groteskně deformovanou podobu.

24 Viz např. Šalda, F. X. *Zástupové* (1921); ze zahraničních dramat potom např. Verhaeren, E. *Svítání* (česky např. 1925), ale i v souvislosti s *RUR* zmiňované expresionistické utopické hry Georga Kaisera *Plyn* I., II (1918, 1920).

které není nijak vnitřně problematizované: jde spíše o jejich diferenciaci na základě přiřazených rolí. Statičnost je současně vlastní žánru utopie a s ní nutně souvisí rovněž (více nebo méně zastíraná) schematičnost rozestavení a vztahů postav. Tato charakteristika Čapkova dramatu nás směruje k interpretaci dramatu skrze aktanční model, který v 90. letech minulého století uplatnila na drama například Anne Ubersfeldová.[25] Vztah aktančního modelu, využívaného k popisu „živého dramatu" skrze schéma vzájemně na sebe působících funkcí (aktantů), je vlastně jakousi analogií vztahu utopie a světa.

S aktančním modelem přichází Gremais, ovlivněný Saussurovou strukturální lingvistikou a Claude Lévi-Straussovovou „socio-logií"[26]. Gremais tvrdí, že rozdíly, které vnímáme, zahrnují na elementární rovině čtyři členy, viděny jako dva protikladné páry, které naše „strukturující" vnímání potřebuje k tomu, aby mohlo rozeznávat, a to v následující podobě: A je protikladné k B, stejně jako je -A protikladné k -B. Tato „elementární struktura" dovoluje rozpoznat dva aspekty entity: protiklad a jeho negaci. Vidíme A jako protiklad B a -A jako protiklad -B, ale rovněž vidíme -A jako negaci A a -B jako negaci B (viz Hawkes 1977: 73–74).

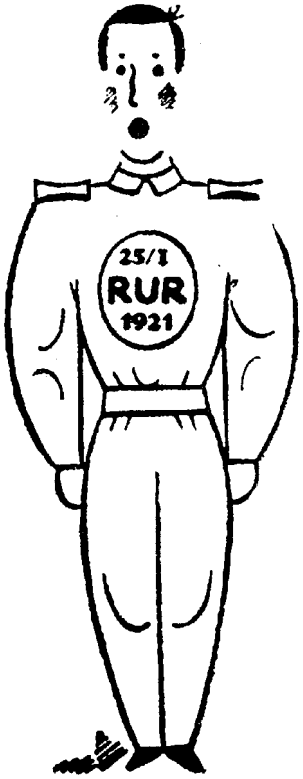
V kontextu *RUR* jako komedie záměny můžeme aplikovat toto abstraktní schéma rozlišení postav dramatu (aktantů) nejen na opozici protikladů člověk-stroj (zástupci Lidstva vs. Roboti), ale využít i Gremaisovo rozlišení na principu „negace", tedy diferenciaci postav skrze hledisko umožňující 'uvidět' pohyb postav mezi protiklady: lidský-ne(již)lidský; stroj-ne(již)stroj. Domníváme se, že opozice člověk-stroj, Lidstvo-Roboti je Čapkem zejména v předehře a v závěru hry potlačena, aby tak vystoupilo do popředí právě toto hledisko rozlišování postav hry na základě jejich (postupně se měnící) funkce/místa v systému, které zaujímají. Jestliže tedy robot je v závěru hry schopen hlubšího citu, 'lidštějšího' chování než člověk, potom se (snad) zákonitě ocitá na místě vyhrazeném ve struktuře dramatu a potažmo v řádu světa člověku. Čapkův apokalyptický závěr hry odhaluje chápání dramatu, které je blízké novostrukturalistickému důrazu na místo, které postava zaujímá, charakter prostoru, ve kterém se pohybuje, a vzájemné rozestavení postav vůči sobě v něm. Tento hlasatel humanismu se ukazuje spíše jako ne-lidsky (matematicky) důsledný v rozvíjení hypotézy o možném konci člověka, o zredukování člověka strojové civilizace na pouhý automat a následně o jeho zákonitém 'vyšachování' ze zvláštního místa – křižovatky mezi zvířetem a bohem – v řádu světa původně mu vyhrazeném.

Hledejte lidi!

Hra *RUR* v sobě *zrcadlí* dobu věku stroje, ve které vznikla, jako dobu, ve které došlo ke zmatení pojmů: lidé ztratili měřítko pro lidskost a nedovedou rozlišit člověka od stroje (robota), a tak vlastně sami sebe vidí jako stroje, staví se na roveň strojům. Čapek v jednom z posledních článků, kterými se vracel zpátky ke své hře, říká:

25 Ubersfeldová, A. *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press 1999. O aktančním modelu a jeho vztahu k jiným teoriím divadla viz Gajdoš 2004a a 2004b.

26 Claude Lévi-Strausse mluví o socio-logii lidského myšlení, které „strukturuje přírodu podle svého obrazu a klade tak základy pro systémy (...), které otevřeně nebo skrytě podpírají náš obraz světa" (viz Hawkes 1999: 73).



Josef Čapek, DrUR KaRURel Čapek, AUTOR RUR

„Učinili jsme měřítkem lidského řádu stroje a nikoliv lidi; ale za to nemohou stroje, za to můžeme my“ (Čapek 1966: 180). A Josef Čapek v eseji *Homo Artefactus* (1924) vyjadřuje atmosféru doby slovy: *„Moderní člověk nechce být ojedinělou loutkou a hračkou; moderní lidstvo přeje si být zmechanizováno tak, jak je, zmechanizováno šíře a obecněji ve všech svých složkách, vrstvách, vztazích, povoláních a zálibách“* (J. Čapek 1997). Čapek se v *RUR* pokusil komediálními prostředky přivést diváky nebo čtenáře k ‘poznání’ směšnosti-neadekvátnosti uplatňování hodnot odvozených z výkonnosti mechanismů a strojů jako měřítek lidské činnosti/práce/výkonu.

Závěrem předchozích úvah můžeme říci, že Čapkova formální inspirace dramatu *RUR* vychází z tradice klasického období divadla, avšak domníváme se, že se nejedná o žánr tragédie (viz Klíma), ale o komedii. Ve hře totiž můžeme vysledovat prvky komické mystifikace a parodie dobových konceptů a ideálů. Pochopení *RUR* skrze komedii záměny nám umožnilo dodat do hry kromě základního protikladu Lidstvo/Roboti ještě další diferenciaci lidské/nelidské a stroj/ne-stroj, a tak ukázat myšlenkovou stavbu hry v její neredukovatelnosti, nejednoznačnosti, komplexnosti. Přiřazením Čapkovy hry ke komickému modu přitom neopomíjíme, k čemu jsme dospěli dříve v souvislosti s analýzou hry jako anti-utopie, naopak se zde potvrzují slova Darko Suvina, který říká, že každá utopie je vlastně satirická (Suvin 1979).

Čapkova utopická hra s rysy satirické hyperboly (v případě postav robotů až expresionistické grotesky) je podobenstvím – obrazem, který skrze motiv záměr-

ny znejasňuje vzájemné rozestavení/funkce postav dramatu a tedy i jejich identifikaci (identifikaci skrze jejich místo/funkci). Tato výstavba dramatu dovolila autorovi zůstat jakoby v rovině před vyprávěním, kdy příběh se spíše než v kauzální příčinnosti ukazuje ještě jako obraz (v rovině langue): z naší perspektivy můžeme konstatovat, že zřejmě právě tato vlastnost hry ji předurčila stát se jedním z nejčastěji uplatňovaných mýtů, ne li základním mýtem moderní doby.

Citovaná literatura:

ARISTOTELES. *Politika*, Praha: Petr Rezek 1998

BARTHES, R. „Úvod do strukturální analýzy". In: Kyloušek, P. (ed.) *Znak, struktura, vyprávění*, Brno: Host 2002, 9–43

BERGSON, H. „Smích". In: (ed.) Major, L. *Myšlení o divadle I*, Praha: Herman a synové 1993, 100–106

ČAPEK, K. *Dramata* (Spisy VII), Praha: Československý spisovatel 1992

ČAPEK, K. „Ještě RUR", *Jeviště*, roč. 2, 1921, č. 8, 119. In: Čapek, K. *O umění a kultuře II*, Praha 1985, 252–253

ČAPEK, K. *Divadelníkem proti své vůli*, Praha: Československý spisovatel 1968

ČAPEK, K. Evening standard 2. 6. 1924. In Čapek, K. *R.U.R. Rossum's Universal Robots* (ed. Halík, M.), Praha: Orbis 1966

ČAPEK, K., ČAPEK, J. *Ze společné tvorby* (Spisy II), Praha: Československý spisovatel 1982

ČAPEK, J. „Homo Artefactus", in Čapek, J. *Ledacos, Umělý člověk*, Praha: Dauphin 1997

ČERNÝ, F. *Premiéry bratří Čapků*, Praha: Hynek 2000

DVOŘÁK, A. „O skvělém kýči", *Rudé právo* 27. 1. 1921

FREJKA, J. *Smích a divadelní maska. Úvodní poznámky o vzniku typů dnešní komedie dell'arte*, Praha: Jos. R. Vilímek 1942

GAJDOŠ, J. „Má ještě smysl pěstovat teorii dramatu?" *Disk* 8, 2004a (červen), 7–13

GAJDOŠ, J. „Aktanční model a situace v dramatu", *Disk* 9, 2004a (září), 91–99

HARKINS, W. E. *Karel Čapek,* Londýn, New York: Columbia University Press 1962

HARLAND, R. *Superstructuralism,* Londýn-New York 1987

HAWKES, T. *Strukturalismus a sémiotika*, Brno: Host 1999

HODROVÁ, D. a kol. *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst 2001

HORÁKOVÁ, J. „Rossum's Universal Robots: Továrna utopie", *Disk* 8 (červen 2004), 96–110

JANOUŠEK, P. „Čapkova poetika dramatu a 'nepovedené' konce jeho her", in: (týž) *Studie o dramatu*, Praha: H&H 1993, s. 39–71

KLÍMA, I. „Moderní mýtus". In: Čapek, K. *R.U.R. Rossum's Universal Robots* (ed. Halík, M.), Praha: Orbis 1966

MATUŠKA, A. *Člověk proti zkáze, Pokus o Karla Čapka*, Praha: Československý spisovatel 1963

MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý. K vývoji české poesie a prózy,* Praha: Svoboda 1948

NIKOLSKIJ, S. *Fantastika a satira v díle Karla Čapka*, Praha: Československý spisovatel 1987

PATOČKA, J. „Epičnost a dramatičnost, Epos a Drama", *Divadlo*, prosinec 1966, 1–6

SUVIN, D. *Metamrphoses of Science Fiction, On the poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Londýn: Yale University Press 1979

ŠAFAŘÍK, J. *Člověk ve věku stroje*, Brno: Atlantis 1991

VOSTRÝ, J. „Úvod do studia postavy – Maska", *Amatérská scéna* 4, 1982a, 7–8

VOSTRÝ, J. „Úvod do studia postavy – Hrdina", *Amatérská scéna* 5, 1982b, 7–8

VOSTRÝ, J. „Úvod do studia postavy – Jednající osoba", *Amatérská scéna* 6, 1982c, 7–8

VOSTRÝ, J. „Úvod do studia postavy – Typ", *Amatérská scéna* 4, 1983, 9–10

VOSTRÝ, J. *Drama a dnešek*, Praha: Československý spisovatel 1990

VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha: NAMU 2001

VOSTRÝ, J. „Scénologický rozbor dramatického textu (na příkladu Molièrova Tartuffa)", *Disk* 8 (červen 2004), 65–81

Politické divadlo arabskýma očima: Sa'dalláh Wannús

Jan Tošovský

Jestliže o celé oblasti moderní arabské literatury můžeme říci, že je silně ovlivňována vývojem v literatuře západní, pro divadlo to platí dvojnásob. Arabové sami téměř žádnou divadelní tradici nemají – s výjimkou stínového divadla, jehož rozvoj vyvrcholil v 15. století v díle Ibn Danijála, a několika dalších forem lidové zábavy, převzatých koneckonců od Turků, se u nich nerozvinul žánr dramatické poezie a její veřejné prezentace. Rozhodujícím impulsem pro vznik moderního arabského divadla tak bylo setkání s divadlem evropským, zejména francouzským a italským, v rámci 'impaktu Západu' a arabské kulturní obrody (*nahda*) v 19. století. První arabskou divadelní hru napsal v roce 1853 Libanonec Márún an-Naqqáš. Šlo v zásadě o překlad Molièrova *Lakomce*, kterého však an-Naqqáš pozměnil tak, aby vyhovoval arabským poměrům a vkusu. Podobných převodů vznikla v tomto raném období celá řada (viz Oliverius 1999: 17).

Po počátečním rozvoji v Libanonu a Sýrii, záhy zaraženém náboženskou opozicí, se centrem dalšího dění v arabském divadle stal na dlouhou dobu téměř výhradně Egypt. Divadlo zde nadále s jistým zpožděním kopírovalo vývoj v divadle evropském. Přesto dosáhlo určitých vrcholů – ve 30. letech 20. století v několika tzv. *masrahíját dhihníja* (myšlenkových hrách) Tawfíqa al-Hakíma a pak v 60. letech v díle dramatiků, jako byli Saláh Abdassabúr, Alfred Farag, Raššád Rušdí či Sa'duddín Wahba (viz Oliverius 1999: 123–126). V 60. letech také vzniklo systematičtější úsilí o 'způvodnění' divadla *(ta'síl al-masrah)*, tj. o oproštění se od západních vlivů a vytvoření divadla, které by formou i obsahem vycházelo z arabské kultury, myšlení a povahy. Průkopníkem tohoto směru byl Júsuf Idrís (viz Oliverius 1999: 106).

Sýrie, která zůstala do první světové války součástí Osmanské říše a poté se stala až do získání nezávislosti v roce 1946 francouzským mandátním územím, byla oproti Egyptu zemí relativně zaostalou. Po násilném přerušení raného rozvoje zde divadelní život téměř usnul; divadelní aktivitu a určitou kontinuitu udrželo pouze několik skupin ochotníků. Divadelní produkce se odehrávala v kavárnách a klubech a sestávala z písní a tanců, klaunských čísel a krátkých představení *karakúz* (pozůstatek středověkého stínového divadla; viz ar-Rá'í 1981: 188). Pokusy o vážné drama lze v moderní syrské literatuře nalézt už ve 30. letech 20. století, ale až do konce 50. let neměli autoři možnost konfrontovat svá díla s živou realizací a těch několik her, které vznikly, je třeba vnímat spíše jako čistě literární útvary než jako dramatická díla (viz al-Músá 1997: 116). O rozvoji syrského divadla v pravém slova smyslu proto můžeme mluvit až po dru-

hé světové válce a získání nezávislosti v roce 1946. Divadlo se rozvíjelo od počátku pod silným francouzským vlivem prostřednictvím stáží u tvůrců jako byli Vilar či Barrault. Roku 1959 bylo slavnostně otevřeno syrské Národní divadlo v Damašku.

První syrské skutečně divadelní texty začaly vznikat až na přelomu 50. a 60. let. Tvůrčím východiskem jejich autorů byl ponejvíce realismus nebo existencialismus; vzhledem k zvláštnímu charakteru *melting potu*, jímž je moderní arabská literatura, však lze nalézt ohlasy řady dalších směrů evropské literatury, jako je symbolismus, absurdní drama či surrealismus. S nástupem mladší generace autorů koncem 60. let a v souvislosti s domácím i mezinárodním politickým vývojem začíná do syrského a arabského divadla pronikat výrazněji vliv politického divadla, inspirovaného především Brechtem. Vůdčím představitelem tohoto nového směru je Sa'dalláh Wannús (1941–1997).

Pro generaci arabských intelektuálů, k níž Wannús patřil, je příznačná vypjatá naděje na uskutečnění snů o spravedlivé a demokratické společnosti, vyvolaná konečným získáním nezávislosti po více než čtyřech stech letech cizí nadvlády. Není proto divu, že se řada z nich nechala ovlivnit levicovými myšlenkovými proudy. Zároveň ale nezávislost vyostřila rozpory, které byly předtím jen latentní. Naděje a euforie se rychle měnily ve zklamání, když veřejný prostor ovládl záhy arivismus a totalitní praktiky vládnutí. Velké naděje na uskutečnění národních a sociálních projektů vzbuzovala egyptsko-syrská unie (SAR, 1958–1961), nicméně střet představ syrských baasistů a egyptských násirovců vyzněl zejména pro Sýrii poměrně tragicky. Ani baasistický převrat z 8. března 1963 nepřinesl kýžený obrat k demokracii a občanské svobodě, naopak spíše posílil totalitní a elitářský charakter vlády (viz Gombár 1986: 25–46).

Významným zdrojem nespokojenosti byl i napjatý a nepříliš příznivý vývoj v zahraniční politice, zejména v palestinské otázce, který vyvrcholil katastrofální porážkou arabských vojsk v šestidenní válce v červnu 1967. Represivní a propagandistická kampaň, která následovala, utvrdila řadu arabských intelektuálů v přesvědčení, že jejich vlády nehájí zájmy svých zemí a občanů, nýbrž výhradně své vlastní, a dovršila jejich posun k silné politické radikalitě a úsilí podrýt režim uměleckými prostředky. Právě rok 1967 je tak možné považovat za mezník, který vyznačuje vstup politického divadla do arabského kulturního prostoru.

Wannús se narodil v r. 1941 v chudé rolnické rodině. Vystudoval žurnalistiku na filozofické fakultě Káhirské univerzity (1963). Pod dojmem rozpadu Sjednocené arabské republiky zde napsal svou první hru *Al-Haját abadan* (Už nikdy život, 1961), která nebyla uveřejněna. V roce 1962 na toto téma otiskl několik článků.

Po dokončení studií v Káhiře se vrátil do Damašku, kde pracoval jako úředník na Ministerstvu kultury, než dostal místo redaktora v časopise Al-Ma'rifa. Napsal několik krátkých her a povídek. Společně s články a studiemi o arabské i světové literatuře a divadle (např. stať *Tawfíq al-Hakím wa masrah al-lá ma'qúl,* Tawfíq al-Hakím a iracionální divadlo, 1964) je uveřejňoval v časopisech al-Ma'rifa, al-Ádáb a al-Mawqif al-'Arabí. Souborného vydání svých raných her se dočkal v roce 1965 pod titulem *Hakájá džawqat at-tamáthíl* (Příběhy skupiny soch). V roce 1966 odcestoval na studijní pobyt do Paříže, ale hned následujícího roku se pod dojmem katastrofální porážky Arabů v šestidenní válce vrátil domů. Neutěšená situace v Sýrii, hluboké zoufalství a zklamání nad neschopností arabských vůdců a pocit zrady, které se podle něj dopustili na vlastním národě, jej přiměl, aby po několika měsících odjel zpět do Paříže. Reakcí na tento otřes byla provokativní, ostře kritická politická hra *Haflat samar min adžl 5 huzajrán* (Večírek s tanci a zpěvy u příležitosti 5. června), která vyšla ještě v roce 1967 a vyznačila počátek nové etapy ve Wannúsově tvorbě i v arabském divadle. V r. 1968 se zúčastnil studentských bouří v Paříži. Revoluční prostředí tehdejší Sorbonny, prosycené marxistickými a anarchistickými myšlenkami, jej hluboce ovlivnilo. Setkal se zde s řadou levicových intelektuálů, jako byli Barthes, Derrida či Foucault, seznámil se důkladně s marxistic-

kým myšlením a v oblasti divadla přijal za svou teorii politického divadla, jak ji rozvíjeli Piscator a Brecht.

Po návratu do vlasti koncem roku 1968 založil spolu se skupinou dalších divadelníků damašský divadelní festival. Jeho první ročník proběhl na přelomu dubna a května 1969 a Wannúsovi na něm byly uvedeny dvě krátké hry: *al-Fíl já malik az-zamán* (Slon, ó vládče času!), napsaná téhož roku, a starší *Ma'sát bá'i' ad-dibs al-faqír* (Tragédie chudého prodavače sirupu, 1964). Krátkou dobu působil jako ředitel Odboru divadla a hudby na Ministerstvu kultury, ale záhy se této funkce vzdal a příštích několik let pracoval jako šéfredaktor dětského časopisu. Zároveň psal hry, filmové scénáře i teoretické stati. Od roku 1973 pracoval jako redaktor libanonského časopisu as-Safír. Podílel se na práci Divadla al-Qabbáního v Damašku jako překladatel a dramaturg. V roce 1976 byl jmenován ředitelem Experimentálního divadla *(Al-masrah at-tadžríbí)* při Divadle al-Qabbáního.

Po roce 1979 prošel těžkou tvůrčí krizí, v níž přehodnotil svůj přístup k divadlu. Období od roku 1989 až do smrti v roce 1997 je nejplodnějším obdobím jeho tvůrčí dráhy. Zahájil ho v roce 1989 hrou *Al-Ightisáb* (Znásilnění) a až do své smrti v roce 1997 napsal ještě šest celovečerních her.

Počáteční etapu Wannúsovy tvorby lze vymezit lety 1961–1966, kdy napsal své první krátké hry. Je to období, v němž hledal vyjadřovací prostředky, inspiroval se z různých zdrojů a v němž zároveň krystalizovaly jeho základní tvůrčí přístupy a témata, která rozvíjel v pozdějších hrách. Už v této rané fázi je patrné úsilí analyzovat kořeny problémů, s nimiž se potýkala jeho vlast i celý Blízký východ; politická tematika je však většinou překryta symbolismem a abstrakcí. Charakteristický pro toto období je silný vliv existencialismu a absurdního dramatu, ale také Freuda a surrealismu; přesto už v jedné z prvních her, *Fasd ad-dam* (Pouštění žilou, 1963), Wannús zcela otevřeně kritizuje vládu za to, že překrucuje realitu a takto překroucenou ji prostřednictvím médií vnucuje občanům – což je téma, které se stane příznačným pro celé arabské hnutí politického divadla.

Dalším inspiračním zdrojem, z něhož ve své rané tvorbě čerpá, je antická tragédie a mytologie. Nejde jen o motivy (Oidipus, Antigona; z biblicko-koránské tradice převzatý motiv Kaina a Ábela), ale i o formální prostředky. Ve dvojdílné hře, která dala jméno celé sbírce *(Hakájá džawqat at-tamáthíl* – Příběhy skupiny soch) a kterou tvoří hry *Ma'sát bá'i' ad-dibs al-faqír* (Tragédie chudého prodavače sirupu) a *Ar-Rasúl al-madžhúl fí ma'tam Antígúná* (Neznámý prorok u hrobu Antigony, 1965), používá skupiny soch jako antického chóru, který komentuje dění a osvětluje divákovi jeho smysl. Převrácenou podobou tohoto chóru je pak mlčící, přikyvující masa sledující dění na jevišti ve *Fasd ad-dam* (Pouštění žilou). Wannús tak o řadu let předjímá extenzivní využití brechtovských zcizujících prostředků, které v této fázi pravděpodobně ještě neznal.

Je třeba zdůraznit, že Wannús své rané hry nepsal se zřetelem k jevištní realizaci. Měly to být hry ke čtení a přemýšlení. V rozhovoru s kritikem Fu'ádem Dawwárou sám říká, že při jejich psaní „neměl ani tu nejobecnější představu divadelního jeviště" (Sálih 1995: 322). První uveřejněnou hru, *Mídúzá tuhaddiqu fi'l-haját* (Medúza se dívá na život, 1963) dokonce nazval podtitulem *masrahíja marwíja* (vyprávěná divadelní hra) a dal v ní široké pole scénickým poznámkám vedeným v minulém čase, jako je tomu v prozaických textech.

V Paříži, kam odjel r. 1966, se tedy Wannús seznámil s marxistickým myšlením a začal se vyrovnávat s 'existencialistickou fází', jíž prošlo mnoho arabských literátů. Zcela zásadním a bezprostředním impulsem pro radikální posun v jeho tvorbě byla ovšem porážka Arabů v šestidenní válce v červnu 1967. Naprostý kolaps arabské obrany a izraelská okupace Sinajského poloostrova, Západního břehu, Jeruzaléma a Golanských výšin byla pro celý arabský svět, a zejména pro postižené země šokem, který otřásl již tak vratkou důvěrou ve vládu, národním sebevědomím i nejhlubším sebepocitem lidí a zřetelně ukázal, v jak hlubo-

kém rozkladu se nachází státní aparát, prorostlý korupcí a protekcionismem. Státní moc reagovala na nespokojenost občanů represemi, zastrašováním a zesílenou propagandou, což ještě posílilo odpor vůči ní a snahu odhalit její nezdravou a vývoji bránící strukturu. Politické divadlo, postavené na marxistickém pojetí světa, se zdálo být jedním z nejvhodnějších prostředků k dosažení tohoto cíle svou schopností přímo a bezprostředně oslovit širokou veřejnost – zvláště v situaci, kdy velká část obyvatelstva byla ještě negramotná a veřejné sdělovací prostředky byly plně v rukou režimu. Divadlo jako 'společenská událost' *(hadath idžtimá'í)* se tak stalo základem Wannúsova nového přístupu k vlastní tvorbě.

Druhým impulsem, který dotvořil Wannúsův posun k chápání divadla jako aktivizačního a výchovného činitele, byl zážitek studentské revolty v Paříži v květnu 1968. Její rétorika byla vyhraněně levicová a řada jejích témat se shodovala s Wannúsovými pocity ohledně situace v Sýrii. Zároveň mu pomohla dospět k formulaci konkrétních představ a cílů, jichž chtěl svou tvorbou dosáhnout. „Jedním ze zisků této revoluce byla historická zkušenost kolektivního činu, která založila (novou) společenskou představu", zní známý výrok Daniela Cohn-Bendita, kterého cituje Ahmad Sachsúch ve své monografii o Wannúsovi (viz Sachsúch 1998: 53). Právě kolektivní čin, revoluce a změna poměrů byly tím, k čemu chtěl Wannús v tomto období podnítit diváky svých her (viz Sachsúch 1998: 55).

Bezprostřední reakcí na červnovou porážku 1967 byla hra *Haflat samar min adžl 5 huzajrán* (Večírek s tanci a zpěvy u příležitosti 5. června), kterou napsal ještě téhož roku pod dojmem situace v Sýrii. V této hře poprvé zrušil čtvrtou stěnu a využil komentátorských postav autora hry a režiséra, kteří prezentují divákům své představy a přehrávají svůj dřívější spor o smyslu umění. Režisér chce vytvořit představení o hrdinství, dojemnou tragédii plnou symbolů, významů a promyšlených jevištních prostředků, které, jak ví ze zkušenosti, na diváky dobře působí. Autor je proti – napsal sice hru na žádost režiséra a podle jeho představ, ale odmítá její uvedení: nechce se podílet na dalším zastírání pravdy a překrucování fakt. Do diskuse se zapojí i diváci, kterým Wannús předepisuje role. Protestují proti tomu, aby s nimi bylo nakládáno jako s bezduchými příjemci Umění. Sami přece válku zažili jako skutečnost, tak proč by se měli dívat na to, jak se její obraz před jejich očima falšuje v zájmu jakési odlehlé, vyšší 'umělecké pravdy', jak se z konkrétní prožité reality stává abstraktní symbol, který ale už o ničem nevypovídá? Diskuse se stává stále napjatější a živější. Starý rolník, který uprchl z okupovaných Golanských výšin, si vezme slovo a vyvrací falešnou představu o tom, co se tam stalo, kterou předestírá režisér. Další a další diváci se zapojují a vykřikují své komentáře. Režisér se snaží uklidnit situaci a nabízí vystoupení folklorního souboru písní a tanců, ale je pozdě: diváci si už odmítají nechat vzít slovo, každý chce vyjádřit své pocity. Ti odvážnější vyskakují na jeviště. Starý učitel zeměpisu ze základní školy odtrhává z mapy okupovaná území. Představení se změní ve veřejnou demonstraci, která je v závěru hry potlačena přítomnými tajnými policisty a její hlavní aktéři jsou zatčeni a odvedeni, včetně autora i starého uprchlíka z Golan. Představitel vlády pak vystoupí na jeviště a komentuje událost: jde o součást rozsáhlého imperialistického spiknutí, které se snaží překrucovat fakta, podlomit důvěru lidí ve vládu a zvrátit cestu reforem, kterou se země vydala.

Haflat samar... byla výkřikem, bezprostředním vyjádřením pocitu, provokací, která měla diváka vtáhnout přímo do děje, donutit ho na místě zaujmout stanovisko a vytvořit tak onu 'kolektivní společenskou událost', po níž Wannús toužil. Po nevalném úspěchu hry si ale uvědomil, že pro systematickou divadelní činnost je třeba vytvořit i specifický formální nástroj, s jehož pomocí by bylo možné oslovit arabského lidového diváka. Ve své další práci teoreticky rozpracoval a ve svých hrách se pokusil realizovat projekt divadla, které by aktivizovalo diváka a vzbudilo jeho zájem o politické otázky. Zároveň se snažil najít formu, která by pro takové divadlo byla nejvhodnější. Svá teoretická východiska vyložil ve studii *Bajánát li-*

-*masrah 'arabí džadíd* (Manifesty pro nové arabské divadlo, 1970).

Ve své analýze vyšel z toho, že divadlo má usilovat především o čin, o změnu skutečnosti. „Tento manifest je návrhem projektu pro hledání původního divadla, které si je vědomo své role ve svém prostředí a chce ji naplňovat" (Wannús 1996b: 17). Dosavadní arabské divadlo se dívalo na politiku jako na cosi umění bytostně cizího až nepřátelského. Pokud se jí zabývalo, pak jen sporadicky a spíše okrajově, aniž se snažilo problémy analyzovat (viz Muhabbak 1997: 383). Pro Wannúse se však divadlo po roce 1967 stalo výsostně politickým uměním. Důvodem, proč podle něj tradiční divadlo nedokázalo naplnit svou funkci, je právě jeho odtržení od reality a společnosti, v níž vyrůstá. Toto odtržení je způsobeno tím, že divadlo nevnímá samo sebe jako *hadath idžtimá'í* (společenskou událost), že vědomě či nevědomě opomíjí svůj určující předpoklad, svou specifiku bytostně společenského uměleckého druhu (viz Wannús 1996b: 19). Pro svůj návrh reformy divadla užívá Wannús termínu *tasjís*, který lze volně přeložit jako 'politizace'. Používá ho na dvou rovinách: jeho cílem je *tasjís al-masrah* ('politizace divadla'), tedy znovunalezení bytostně společenské a politické povahy divadla, prozkoumání základních složek divadla v konkrétních historických a společenských podmínkách a nalezení témat a formálních prostředků, kterými by tato témata bylo možno sdělit divákovi. Tento výzkum má pak vyústit ve vznik *masrah at-tasjís* ('divadlo politizace'), tedy divadla, které by hrálo pozitivní a pokrokovou roli ve své společnosti, pomáhalo jí formulovat a analyzovat problémy a hledat pro ně vhodná řešení. „*Masrah at-tasjís* [...] je dialog mezi dvěma rovinami: první z nich je rovina divadelního představení předváděného souborem, který se snaží oslovit diváka a komunikovat s ním; druhou rovinou je publikum, v němž se odrážejí všechny rozpory a problémy skutečnosti" (Wannús 1996a: 131).

Právě publikum je výchozím bodem Wannúsova výzkumu. „Provedeme-li hlubokou analýzu historie divadla, zjistíme, že základem divadelního projevu či jeho nejjednodušší formou je: divák a herec. [...] Divadlo začíná tím, že diváci sledují hru herce nebo se jí účastní. Jestliže jeden z těchto dvou základních prvků chybí, nelze mluvit o divadle. Všechny ostatní složky divadla, jako text, režie či různé divadelní efekty, se k této základní struktuře přidaly až v průběhu historického vývoje" (Wannús 1996b: 19). To připomíná slavnou definici Petera Brooka; pro Wannúse je ovšem nejpodstatnější, kdo má být jeho publikem – to určuje základnu divadelní práce, její hranice i výrazové prostředky. Chce oslovovat lidového diváka, pracující vrstvy obyvatelstva, ne elitu či intelektuální avantgardu. Chce, aby jeho divadlo vyvolalo změnu zdola, aby změnilo myšlení obyčejných lidí, širokých vrstev národa.

Pokud jde o otázky formy a stylu, tedy o způsob, jak diváka oslovit, je třeba začít od nuly, odhodit všechny hotové formulace divadla, všechny školy a směry, abychom neuvízli v pasti, která by nás opět odtrhla od kontaktu se zvoleným publikem. Je třeba s divákem na mnoha úrovních komunikovat, naučit se mu rozumět, pochopit, jak myslí a vnímá (viz Wannús 1996b: 23). Zde se dotýká problému *asály* či *ta'sílu* ('původnosti' či 'způvodnění' arabského divadla). Všechny předchozí pokusy o vytvoření původního arabského divadla stavěly na inspiraci arabským kulturním odkazem *(turáth)*, ať už to byly příběhy *Tisíce a jedné noci* či poloimprovizované pouliční výstupy *samar*. Wannús si ovšem nemyslí, že pouhá formální premisa, jako je 'inspirace *turáthem*', stačí k založení divadelní tradice. Podstatné je, aby arabské divadlo vyjadřovalo současnou problematiku arabského světa; její rozpoznání a analýzu je třeba postavit opět na bezprostředním kontaktu s realitou, s lidmi a jejich každodenním životem (viz Wannús 1996b: 26).

Proto hledal takovou formu vyjádření, která by mu umožnila oslovit diváka a dosáhnout požadovaného účinku. Využití kulturního odkazu se ovšem nebrání. Používá motivy, jež jsou divákovi důvěrně známé, aby mu umožnil ztotožnit se s dějem. Stejně tak nezavrhuje ani inspiraci jakýmkoli směrem světového divadla; je však třeba mít neustále na paměti, že hlavním cílem a měřítkem veškerých experimentů

je živý a pravdivý kontakt s divákem, přínosný pro obě strany.

V této souvislosti Wannús vysoko hodnotí 'překladatelskou' činnost průkopníků arabského divadla, jako byli Márún an-Naqqáš či Abú Chalíl al-Qabbání. Právě fakt, že evropské hry nepřekládali, ale volně převáděli do nového prostředí, a způsob, jakým tak činili, svědčí podle něj o jejich hluboké znalosti publika, pro které vytvářeli své divadlo (viz Wannús 1996b: 28). Není ostatně náhodou, že dvě z celovečerních her, které napsal v tomto období, jsou inspirovány právě dílem an-Naqqáše a al-Qabbáního.

Své teoretické závěry se pokusil ověřit v praxi. Každou z her tohoto období chápe jako etapu výzkumu, jako experiment, který měl přinést informace o různých možnostech zvolené formy. Vedený marxistickým přesvědčením o dialektickém vztahu formy a obsahu vytváří hru jako vnitřně provázaný systém různé složitosti a uspořádání, jehož cílem je vyvolat dialektické napětí mezi jednotlivými jeho složkami a úrovněmi; tím má být vyvolán obdobný účinek i na straně diváka. S výjimkou krátké naučné hry *Al-Fíl já malik az-zamán* (Slon, ó vládče času, 1969) ve všech těchto hrách využívá zcizujících prostředků a inspiruje se arabským kulturním odkazem. Ke hrám tohoto období patří *Mughámarat ra's al-mamlúk Džábir* (Dobrodružství hlavy mamlúka Džábira, 1970) či *Sahra ma'a Abí Chalíl al-Qabbání* (Posezení s Abú Chalílem al-Qabbáním, 1972); asi nejzajímavější je *Al-Malik huwa al-malik* (Král je král, 1977), které se budeme věnovat podrobněji níže.

V předmluvách k těmto hrám Wannús opakovaně zdůrazňuje, že napsaný text je pouhým návrhem, projektem, na němž je třeba vybudovat konkrétní inscenaci i každé jednotlivé představení. Vyzývá režiséra i herce ke komunikaci s publikem, k úsilí o pochopení jeho problémů, které se mohou proměňovat, a k jejich zahrnutí do inscenace. Zajímavý – a poněkud snad i komický – je jeho postoj k arabské diglosii (existence jediné spisovné arabštiny oproti velkému množství vzájemně více či méně srozumitelných regionálních dialektů). Wannús totiž své hry z didaktických důvodů píše zásadně ve spisovné řeči, přestože v metropoli arabského divadla a filmu Káhiře se už v 50. letech prosadilo divácky výrazně přístupnější psaní v dialektu. Zároveň se však nebrání překladu do toho či onoho dialektu v zájmu srozumitelnosti pro lidového diváka.

Koncem 70. let začíná Wannús vážně pochybovat o smyslu své práce. Jeho 'politizační divadlo' nejenže nepřineslo očekávané výsledky, ale tím, že se samo stalo směrem či školou, předmětem napodobení, nevyhnulo se dezinterpretacím, rozmělnění a překroucení, a především se samo ukázalo jako zneužitelné k propagandistickým účelům. Tyto pochybnosti posléze vyústily v desetileté mlčení, během něhož se pokoušel najít nový projekt, nový směr tvorby, který by pravdivěji vypovídal o společenské a politické realitě arabského světa. V krátkém článku *Ma'zaq al-masrah* (Divadlo ve slepé uličce, 1978) rekapituluje předchozí etapu a snaží se formulovat důvody současné krize arabské kultury. Hlavní příčiny spatřuje ve všeobecné krizi politicko-společenské, jejímiž určujícími rysy jsou nesvoboda, nevyzrálost demokratických institucí, zaostalost společenské struktury a všeobecný pocit ztráty směru či smysluplné vize. To vše má mimořádně nepříznivý vliv na kulturu a její tvůrce. Někteří se uzavírají do mlčení, ať už ze strachu před perzekucí, či z pocitu 'ztráty jazyka' v situaci, kdy všechny výrazové prostředky jsou zneužívány k šíření propagandy a otupování vkusu publika; jiní volí raději emigraci; další se oportunisticky přidávají na stranu režimu a slouží jeho zájmům – a těch několik málo, kteří se snaží vytvářet svobodnou a společensky prospěšnou kulturu, je vystaveno cenzuře, zastrašování a pronásledování ze strany moci (viz Wannús 1996b: 79). Pro divadlo jako specificky společenský umělecký druh je tato situace ještě ničivější: „Divadelní umění vzniklo jako jedna z funkcí demokracie – divadlo nejvíce kvetlo tehdy, když společenská situace umožňovala svobodný dialog a vyjádření názoru. Neznamená to tedy pouze, že si spisovatel může říkat, co chce – druhou stranou téže mince je i svoboda diváka. Nemá-li

divák odvahu přemýšlet a diskutovat, je mu divadlo nutně cizí" (viz Wannús 1996b: 656).

Dalším důvodem deziluze bylo pro Wannúse zjištění, že jeho pohled na strukturu společnosti, zákonitosti jejího fungování a možnosti vývoje byl příliš zjednodušující. Dělení společnosti na pány a poddané, symbolická a abstraktní analýza struktur moci opominuly řadu témat a vlivů; ponechaly stranou roli, kterou hraje v arabských zemích náboženství a tradice, stejně jako neúprosný a v mnoha ohledech destruktivní vliv okolního, v první řadě západního světa a konzumní kultury. Ve svém úsilí o přístupnost a srozumitelnost se příliš spolehl na víru v zákonitý a pravidelný vývoj světa; prudké změny, k nimž došlo koncem 70. a na začátku 80. let, ho zastihly nepřipraveného (viz Sachsúch 1998: 68). Mohutný nástup fundamentalistických hnutí rázně poopravil všechny zaběhané postupy myšlení. „Třídní zápas se změnil v zápas náboženský a národní zájmy byly překryty zájmy regionálními [...], to vše v době, kdy se zároveň zhroutily všechny sny o jednotě, svobodě, obnově a socialismu" (Wannús 1996b: 93); pro lepší porozumění poznamenejme, že 'národní' znamená v arabském kontextu 'celoarabský', zatímco 'regiony' se míní jednotlivé arabské země. Rozplynul se sen o schopnosti umění podílet se na utváření historie, vést masy k 'lepším zítřkům', či je dokonce vyburcovat ke 'kolektivnímu společenskému činu' tady a teď.

Jaká jsou tedy východiska Wannúsovy tvorby v 90. letech? V první řadě už nevěří, že by divadlo mohlo pohnout diváka k činu, přímo vyvolat změnu či dokonce revoluci. Jeho úkol je menší, ale také méně snadno zneužitelný. Má být vzdělávacím nástrojem, rozšiřujícím pohled diváka, a zároveň nástrojem estetickým, kultivujícím divákův vkus. Jeho hlavním úkolem, stejně jako úkolem veškeré poctivě míněné kultury, je bojovat proti válcování vkusu, provozovanému režimem; postavit se proti ohlupující a všudypřítomné propagandě, která neváhá využít jakéhokoli zdroje, ať je to lidová slovesnost, náboženská rétorika či 'akademická' kultura, aby jím (po důkladném předžvýkání a zploštění) podepřela iluzi legitimity a prokrokovosti režimu (viz Wannús 1996b: 587). Nové umění musí být radikální a avantgardní, nesmí ani v náznaku přijmout tvůrčí postupy a estetická pravidla, užívaná uměním oficiálním. Musí vytvořit zcela novou estetiku – estetiku provokativní a burcující, která by dokázala prorazit slupku všeobecné otupělosti a nevkusu (viz Wannús 1996b: 590).

Inspirace *turáthem* či průkopníky arabského divadla už v této souvislosti nemá význam, protože veškerá arabská kulturní tradice, lidové umění i folklór jsou do té míry zprofanovány nadužíváním v oficiálním umění a propagandě, že jejich využití pro avantgardní umění už není možné (viz Wannús 1996b: 91). „Mívali jsme různé formy lidových společenských událostí. Dnes nám zbyla jen jediná – a tou je povinná oslava moci, vynucovaná státem" (Wannús 1996b: 657).

Se změnou přístupu k divadlu úzce souvisí i změna v tematice. Wannús se už nesnaží formulovat velké myšlenky a zřetelně je předvést na jevišti, aby odhalil zákonitý vývoj historie či strukturu společnosti a moci. Zkoumá vztah jednotlivce a společnosti, hledá svobodu jedince zvolit si mezi různými možnostmi. „Historie není tak vážná věc, jak jsem si dříve myslel, [...] v každém případě se nesmíme domnívat, že samotným zkoumáním historie se doberem pravdy. Pravda je v bohatství individuálního člověka – člověka jako svobodné a myslící bytosti" (viz Sachsúch 1998: 70). Individuální problémy a způsob, jak je lidé řeší, mají hlubokou souvislost se společenským a politickým děním. Své postavy už tedy nevytváří jako „nositele myšlenek, postojů a světonázorů" (Wannús 1996a: 587), ale jako individuální bytosti s vlastní psychologií, které ovšem v důsledku této psychologie zaujímají postoje, vyjadřují či skrývají názory a jednají v politickém a společenském prostoru (viz Sachsúch 1998: 69).

Zájem o historii má ovšem i nadále své místo ve Wannúsově tvorbě. Je však třeba velmi obezřetně rozlišit mezi historií oficiální či jinak ideologicky zkreslenou a tím, co nazývá *ta'ammul tárichí fa''ál* (účinná reflexe historie). Nemá to být pohled neutrální, ale pohled individuální, zaujatý, který umožní skutečný dialog

s historií – ne prostřednictvím povrchních termínů a ideologických šablon, ale prostřednictvím otevření se svobodné komunikaci mezi 'skutečným vědomím historické etapy' se vší její problematikou a mezi vědomím současné reality, tak jak je přítomná v mysli autora a čtenáře (viz Wannús 1996b: 663). Je přesvědčený, že objektivní arabská historie dosud nebyla napsána, „což je poněkud zarážející u národa, který, jak to aspoň vypadá, chce na minulosti vybudovat svou současnost i svou budoucnost" (Wannús 1996b: 665), a chce přispět aspoň k představě, jak by taková historie měla vypadat. „Naši předkové byli obyčejní lidé – a my máme právo je jako takové poznat: jejich chyby i nedostatky, stejně jako to, co udělali správně, bez onoho podivného pocitu posvátna, s nímž se u nás obvykle k historii přistupuje" (Wannús 1996b: 666).

Wannúsovy hry z tohoto období je obtížné zařadit pod nějakou sjednocující nálepku; přesto mezi nimi najdeme řadu shodných rysů. Všechny jsou napsané víceméně realistickým stylem, pokud jde o jazyk, postavy či prostředí. Ve většině z nich používá zcizujících prostředků, zejména různě pojaté komentátorské či vypravěčské postavy. Formu těchto her můžeme považovat za výsledek experimentů předchozího období; je to tedy forma epická, blízká filmovému střihu, která řadí za sebe jednotlivé epizody, odehrávající se v různých prostředích. Tyto epizody jsou někdy spojené zprostředkujícími vstupy komentátorské či jiným způsobem epizující postavy. Tematika se oproti předchozímu období rozrůzňuje: namísto vyostřeně a prvoplánově politických témat nastupují šíře pojatá témata sociální, jako je například moc tradičního myšlení, jak se projevuje v individuálním životě člověka. V tomto období také roste Wannúsův zájem o ženskou otázku. Mezi nejvýznamnější hry tohoto období patří *Munamnamát táríchíja* (Historické miniatury, 1993), *Tuqús al-išárát wa't-tahawwulát* (Obyčeje znamení a proměn, 1994) či *Malhamat as-saráb* (Bitva stínů, 1995).

Po tomto obecném úvodu se podrobněji podíváme, jakým způsobem je vystavěna jedna z Wannúsových politických her, *Al-Malik huwa al-malik* (Král je král). Hry Wannúsova středního období jsou zajímavé ze dvou důvodů, které však mají společného jmenovatele – a tím je Wannúsův specifický politický program *masrah at-tasjís*, o němž byla řeč výše. Na jedné straně jde o poměrně složitou formální strukturu s několikanásobným zcizováním a na straně druhé o volnou inspiraci z nejrůznějších, často velmi nesourodých zdrojů. Ve hře *Král je král* z roku 1977 jsou oba tyto momenty velmi zřetelné; zvláště dobře patrné jsou nejrůznější inspirační proudy, z nichž čerpá celé Wannúsovo dílo, ať už se jedná o arabský *turáth*, absurdní drama či Brechtovo politické divadlo.

Pokud jde o vztah k *turáthu*, je hra bezprostředně inspirována hrou prvního arabského moderního dramatika Márúna an-Naqqáše z roku 1854 *Riwájat Abi'l-Hasan al-Mughaffal* (Příběh prosťáčka Abú al-Hasana), která sama je vůbec prvním arabským dramatickým zpracováním látky z *Tisíce a jedné noci*. Příběh opilce či šílence, přeneseného v omámení na zámek, aby se na jeden den stal vládcem, je ostatně znám i v evropské tradici (např. Holbergův *Jeppe z vršku*). Wannús ovšem téma zpracovává po svém: jeho antihrdina Abú Azza, pomatený stařec, blouznící o tom, že se stane králem a pomstí se svým nepřátelům, se po svém přestrojení *stává* skutečným králem; osou Wannúsova pojetí moci je totiž její nesamozřejmost a závislost na vlastních atributech a symbolech. Pokud se tedy skutečný král vzdal svých insignií a odevzdal je Abú Azzovi, předal mu tak zcela přirozeně i veškerou reálnou moc.

Mustafa *(točí se na místě)* Nikdo ho nepoznal... nikdo. Je to mámení, nebo snad postihlo můj rozum náhlé zatmění? Co se děje?

Ubajd Oblékl si roucho a stal se králem. To je zákonitá proměna... i v pohádkách a příbězích.

Záhid Takové je základní pravidlo v režimech založených na přestrojení. Dáš-li mi roucho a korunu, já ti dám krále.

Mustafa Co se to děje? Co je pravda a co klam? Co je sen a co skutečnost?

Záhid Není zde pravda nebo nepravda. Nestalo se nic víc, než že do roucha dali jinou náplň. V detailech se liší, ale to podstatné se nezměnilo.

Ubajd Ten, který si teď hoví na trůnu, vypadá rozhodněji. Ale ten, který s trůnu sklouzl, byl také rozhodný. A dřív nebo později by se byl stal ještě rozhodnějším. Okolnosti dospěly do okamžiku, kdy král, aby ochránil trůn před otřesy, musí být rozhodný a silný.

Ubajd a Záhid *(spolu)* Detaily se liší, ale to podstatné se nezměnilo. V režimech založených na přestrojení, v režimech, v jejichž čele stojí král, je to základní pravidlo.

Mustafa *(točí se s vypoulenýma očima… zastaví se před každou z postav)* Zrcadla… zrcadla… jako bych byl zavřený v kobce, která má místo stěn samá zrcadla. I na stropě a na podlaze, dokonce i v oknech jsou zrcadla. A já jsem tu sám a točím se dokola. Tlesknu… a spatřím tleskající davy. Vykřiknu… a davy v mých očích zajásají. Skloním se… a celé národy se sklání přede mnou. Udělám krok… a se mnou vyrazí nekonečné zástupy, pod jejichž nohama se třese zem. Zástupy… nekonečné zástupy opakují má slova a mé pohyby… tísní se a čekají na pokyn. Zrcadla… zrcadla…

Ubajd Je to pýcha, pro niž králové zapomínají na základní pravidlo. Když se Chosrev procházel po svém paláci a myslel si, že je největším člověkem své doby, zapomněl, že ti, co palác stavěli, neposlouchali jeho, ale roucho a korunu.

Záhid Když Chufev pohlédl na Velkou pyramidu a myslel si, že je na světě nejmocnější, zapomněl, že ti, co na stavbě pracovali, zemřeli ne pro něj, ale pro roucho a korunu.

Záhid a Ubajd Takové je základní pravidlo v režimech, založených na přestrojení, v režimech, v jejichž čele stojí král. Dáš-li mi roucho a korunu, dám ti krále.

(Wannús 1996a: 554–555)

Vazby k an-Naqqášově hře i k její předloze Wannús nastoluje především na úrovni jazykové. Jelikož an-Naqqášova hra je psaná ve verších, přejímá nebo parafrázuje některé úryvky z ní a používá je jako opilecké popěvky Abú Azzy. Stejně tak používá na mnoha místech *sadž'*, rytmizovanou veršovanou prózu, která je typickým znakem prozaických děl arabského středověku včetně příběhů *Tisíce a jedné noci*. *Sadž'* má ve hře často funkci vyznačení neupřímné či vysoce formalizované promluvy, používají ho zejména mocenské postavy, jako vezír vůči králi či Abú Azza vůči svému sluhovi Arkúbovi. V případě Abú Azzy se zároveň jedná i o prostředek jeho hry na krále – tím, že mluví 'jako páni', dodává sám sobě ve svých očích větší vážnosti a své hře větší opravdovosti.

Téma nesamozřejmosti moci a její závislosti na vnějším obrazu, který vyvolává, převzal Wannús od Jeana Geneta. Genetova hra *Balkón* se odehrává v podivném nevěstinci, kde si muži, kteří sem přijdou, mohou najmout kostýmy význačných mocenských postav, jako je Biskup, Soudce či Generál, a spolu se zdejšími dívkami prožívat pocit, že těmito postavami jsou, a zakoušet jejich vnitřní zápasy. Ve zvláštním světě, v němž kostým a maska znamenají totéž, ba více než skutečnou existenci, se však postavami, které představují, mohou skutečně stát. Podobně je tomu i ve Wannúsově hře. Důraz na kostým, masku a rekvizitu je zde přímo určující, ony jsou tím, co tvoří moc a její nimbus. To je patrné i z popisu krále a jeho vezíra v prvním dějství:

Král vypadá jako hromada látky, která sedí na trůnu. Celá jeho bytost se zdá být soustředěna do jeho pestrobarevného a složitě zdobeného roucha. Vypadá to, jako by roucho bylo formou, která odívá krále a utváří obrysy jeho těla. Zvláště výrazně vyniká velkolepý pláštík, vyšívaný zlatými a stříbrnými nitěmi, a koruna, která králi sklouzla do čela. Uprostřed koruny se skví drahokam, který září jako oheň. Král je hluboce zabořený do křesla a v ruce nedbale svírá žezlo.

Po jeho boku stojí vezír. I jeho roucho je honosné, vypadá v něm důstojně a přísně. Forma, kterou ho roucho svírá, není tak mohutná jako ta králova. Vezírovi z něj vykukuje jenom hlava v turbanu.

(Wannús 1996a: 489–490)

Maska a kostým jsou u Wannúse také základními prvky společenské struktury. Ústředním termínem hry je *tanakkur* – přestrojení; tento termín stojí v samotném podtitulu hry: „reprezentační hra k analýze struktury moci v systémech hierarchického přestrojení" (Wannús 1996a: 481). Historie stále složitějších systémů přestrojování je historií vývoje lidské společnosti. Příběh přestrojení i jeho budoucnost podává Wannús prostřednictvím komentátorské postavy Ubajda, který v příběhové rovině hry vystupuje přestrojený za žebráka.

Ubajd Nejsi moc ospalá?

Azza Ne.

Ubajd Tak ti povím příběh o prvním přestrojení a o všech ostatních, která z něho vzešla.

Azza Neodpověděl jsi mi na otázku.

Ubajd Nechceš slyšet ten příběh?

Azza Chci... ale chtěla bych vědět...

Ubajd Odložíme odpověď a začneme s vyprávěním. *(Zahledí se do tmy a jeho hlas se změní)* Kdysi dávno... před mnoha a mnoha lety byla na světě skupina lidí, která žila poklidným, prostým a vyrovnaným životem. Ti lidé si totiž byli rovni ve svobodě, nikoli v otroctví. Společně obdělávali svou společnou půdu a o dobré věci se dělili jako jedna rodina. Jedli z jedné mísy a neoblékali se víc, než bylo třeba. Za těch dávných časů byly tváře lidí čisté a jasné a jejich oči průzračné. Neměli před sebou co skrývat, neznali pokrytectví, závist ani zášť. Vedli prostý život, který plynul jako čistý potůček nebo krásná píseň. Ale jednoho dne... dne, jímž začaly dějiny... vstoupil do života této jednotné skupiny nesoulad. Jeden z nich se oddělil od ostatních. Byl silnější? Byl chytřejší? Kdo ví. Vztáhl ruku na společné vlastnictví a urval si pro sebe větší podíl. Chtěl být jiný než druzí. Chtěl se vymykat. Oblékl si zdobené šaty. Začal se jinak pohybovat, jinak tvářit. Přestrojil se. Toho dne se objevil vlastník... a to bylo první přestrojení. A vlastník se stále víc obklopoval pompou a bohatstvím, až se stal z vlastníka král, a to je nejzazší případ přestrojení. A od krále se odvíjí složitý řetězec dalších a dalších přestrojení. Prostý a poklidný život byl zničený a jednota všech lidí se roztříštila do složitého obrazce, plného vzájemně se svářících přestrojení. Jsou zde knížata a vojáci. Pánové a otroci. Chudáci a žebráci... mnoho různých skupin, a každá z nich žije v přestrojení, každý má svůj kostým a svou roli. Někdo se přestrojil, aby rozhodoval a vládl. A jinému bylo přestrojení vnuceno, aby sloužil a dřel se. A nad nimi všemi trůní král, základ všeho přestrojení, a ze všech nejvíc si střeží svůj kostým... Tak tomu je až dodnes... ale nezůstane to tak navěky.

Azza *(po chvíli zamyšlení)* A jak by mohlo skončit přestrojení, aby tváře lidí byly zase jasné a jejich oči průzračné?

Ubajd Ve starých knihách se píše o lidu, který byl velmi sužován útlakem, hladomorem a utrpením. A jednoho dne jejich hněv vzplál. Zabili krále a pak ho snědli.

Azza *(s hrůzou)* Snědli krále?

Ubajd Tak je psáno.

Azza Copak se neotrávili?

Ubajd Nejdřív jim bylo zle. Někteří zvraceli. Ale po čase se uzdravili. Byli si zase rovni a jejich život se projasnil. Po přestrojení nezůstalo ani stopy... a nikdo už po něm netoužil.

(Wannús 1996a: 522–523)

Funkce komentátorských postav Ubajda a Záhida jsou z hlediska systému přestrojení jako základního principu hry mimořádně zajímavé. Vedle toho, že jsou těmi, kdo řídí hru a v mezihrách rekapitulují a komentují její dosavadní výsledky, vystupují i v jejím ději, i když „jen na chvíli a mimo rámec hry" (viz Wannús 1996a: 488) a navíc v přiznaném přestrojení za žebráka a nosiče. Jejich přestrojení tak hraje roli na obou rovinách hry – na rovině dějové se musí jakožto členové tajného revolucionářského bratrstva a hledané osoby skrývat, zatímco na rovině mimodějové slouží jejich přestrojení za příslušníky páriovských vrstev obyvatelstva jako specifický komentář celého společenského systému.

Na vzdálenějším okraji scény se objeví muž. Ubajd si ho všimne, šťouchne do Záhida a změní postoj.

Ubajd Kéž Bůh uchová tvé mládí a tvé děti při zdraví.

Záhid *(všimne si muže a zapojí se do hry)* A tobě *(napodobuje ho)* kéž dá dostatek obživy.

Záhid se s dušeným smíchem vzdálí a ukryje se opodál. Muž se zatím přiblíží k Ubajdovi.

Ubajd *(zvýší hlas, špatně napodobuje zpěvavý přednes)* Neboť věru skutek milosrdenství jestiť jak zrnko, z něhož vzejde sedm klasů.

Muž ho chce obejít, ale Ubajd ho chytne za cíp košile.

Muž Ech... pusť mě.

Ubajd Kéž Bůh uchová tvé děti... kéž otevře před tebou cestu dobra.

Muž *(podrážděně ho odstrčí)* Řekl jsem, abys mě pustil. *(Vzdaluje se)* Za chvíli budou žebrat s noži v rukou.

Záhid se vrací.

Ubajd Doufám, že ta chvíle není daleko.

Záhid Jaká chvíle?

Ubajd Ten člověk prorokoval, že jednou budeme žebrat s noži v rukou.

Záhid Teprve tehdy zmizí žebrota.

Ubajd A skončí dlouhé dějiny nuceného a trapného přestrojení.

(Wannús 1996a: 499)

Dalším společným rysem Genetovy a Wannúsovy hry je samotná struktura moci a nezbytná soudržnost jejích jednotlivých složek. U Geneta jsou těmito složkami Královna, Arcibiskup, Soudce, Generál, Policejní prezident a Kat; u Wannúse Král (Abú Azza), Vezír, Šejch Táhá (náboženská a soudní autorita), Šahbandar (správce trhu, světská autorita), Náčelník policie a opět Kat. Jediný rozdíl spočívá v tom, že u Geneta jsou všechna tato 'přestrojení' víceméně rovnocenná, zatímco u Wannúse je systém hierarchický, s králem jako úhelným kamenem, který drží a spíná celou stavbu.

Inspirace Brechtem a politickým divadlem je u Wannúse velmi široká a mnohotvárná. Zahrnuje obdobná světonázorová i teoretická východiska, formální postupy i témata a motivy.

V případě hry *Král je král* bychom dokonce mohli hledat inspiraci přímou – a sice v Brechtově hře *Muž jako muž*. I zde dochází k přebudování člověka pomocí vnějších prostředků. Sám Wannús se ale srovnání své hry s Brechtovou velmi ostře bránil. Jako hlavní argument uvádí, že zatímco Brechtovi šlo o to ukázat, jak nestálý a nedefinitivní tvor je člověk, on usiloval především o názorné předvedení struktury a fungování moci. Zde je pro srovnání pasáž 'přestavby' Abú Azzy.

Arkúb Přineste roucha, šperky, šály, nechť vzácné vzácným zas se halí.

Sluhové se uctivě ukloní. Majmún masíruje Abú Azzovi ramena a při oblékání uhlazuje látku něžnými pohyby. Oblékání musí probíhat pomalu, jako magický a posvátný rituál. Je možné připojit i líčení.

Abú Azza *(když mu oblékají první kus oděvu)* Je to sen či mámení? Nebo snad postihlo můj rozum náhlé zatmění?

Sbor Ó slávo a vznešenosti!

Abú Azza Stěny jsou jako ze skla, za nímž se míhá přelud, světlo a stín. Je to sen či mámení? Nebo snad postihlo můj rozum náhlé zatmění?

Sbor *(po oblečení druhého kusu oděvu)* Ó moci a urozenosti!

Majmún *(cítí Abú Azzovo napětí)* Kéž se tělo mého vládce trochu uvolní.

Abú Azza Kráčím bahnitou zemí, ale mé nohy se neboří, ani se nenamočí. Jako bych šel po vrstvě blýskavého tvrdého ledu. Vše, co je za mnou, unáší vlahý vítr někam do daleka. Do daleka... Je to sen či mámení... nebo snad postihlo můj rozum náhlé zatmění?

Sbor Ó sílo a důstojnosti!

Arkúb Pozvedněte korunu! A neste ji jako se nosí oko v hlavě.

Abú Azza Vítr teď ustal. Všechno je pryč. Hlava je prázdná, nezbylo nic. Kráčím vpřed a za mnou je neprostupná černá zeď. Je to mámení?

Majmún *(uchopí ho za ruku)* Dovol mi pokrýt tvou vzácnou ruku rubíny a smaragdy.

Abú Azza Světlo a tváře lidí. Zdá se mi, že teď jasně vidím.

Sluhové mu položí na hlavu korunu.

Sbor Jaká krása a dokonalost! Jaká nádhera!

Abú Azza Jsem u konce cesty. Jako bych se právě narodil. Vstupuji do sálu, obrovského a prázdného. Zalévá ho jasné světlo, ostré jako nože. Jsem sám.

Arkúb Zde je žezlo vládce času.

Abú Azza uchopí žezlo. Jeho rysy zvážní, jeho tělo se napřímí a zpevní.

(Wannús 1996a: 535–536)

Asi dáme Wannúsovi za pravdu, že zde je jeden podstatný rozdíl: zatímco Brechtův Galy Gay je k proměně tvrdě donucen inscenovaným procesem a popravou, Abú Azzu nikdo nutit nemusí. K jeho proměně stačí přijetí atributů moci – to ony jsou jejími hlavními aktéry. Mnohem podstatnější než míra závislosti na jedné konkrétní hře je ale způsob, jímž se Wannús u Brechta inspiruje, pokud jde o formální postupy. Mírou využití zcizujících prostředků, jako jsou nápisy či komentátorské postavy, svého učitele místy snad i překonává. Ve hře *Král je král* je každá z epizod hry uvedena nadpisem, který ji předem charakterizuje nebo shrnuje její děj; tyto nápisy navíc čte dvojice komentátorských postav Ubajd a Záhid. Tímto způsobem je potlačeno napětí, *co* se stane, a na jeho místo nastupuje otázka, *jak* nebo *proč* se to stane. Podobně jako u Brechta má být divák tímto způsobem podnícen k přemýšlení.

S velkou oblibou využívá Wannús chóru jako prostředku vyjádření kolektivních postojů či názorů. V souladu se svým marxistickým přesvědčením vidí svět rozdělený na dva tábory – páni *(sáda)* a lid *('ámma)*. Mezi těmito skupinami probíhá odvěký boj, vnímaný jako hra, která se zároveň předvádí před diváky v hledišti.

Herci se rozdělí do dvou skupin. Záhid vede skupinu, v níž je Arkúb, Abú Azza, Umm Azza a Azza; v druhé skupině, kterou vede Ubajd, je král, vezír, kat, velitel policie a Majmún. Obě skupiny stojí proti sobě.

[...]

Arkúb *(za nímž stojí první skupina)* To se smí.

Kat *(za nímž stojí druhá skupina)* To se nesmí.

Arkúb To se smí.

Kat To se nesmí.

Arkúb Neboť boj mezi tím, co se smí a co se nesmí, je starý jako lidstvo samo. Dav. Lůza. Lid. Našich jmen je bezpočtu... a nenasytně toužíme po tom, aby se smělo.

Kat Šlechta. Králové. Knížata. Panstvo. Našich jmen je bezpočtu... a neochvějně trváme na tom, že se nesmí.

Arkúb Pohneme se...

Kat ...a my se pohneme.

Arkúb Sta a sta let už se hýbou, a my... *(spustí ruce v bezmocném gestu)*... k čemu dlouhé povídání? Důležité je... že v naší krásné šťastné zemi se nakonec prosadila stará, osvědčená moudrost: dovoleného stejně jako zakázaného.

Kat Správně... dovoleného stejně jako zakázaného. Uměřenost přináší klid a bezpečí.

Arkúb Snít.

Kat Dovoleno.

Arkúb Fantazírovat.

Kat Dovoleno.

Arkúb Mít ideály.

Kat Dovoleno... avšak pozor!

Arkúb Aby se sny naplnily.

Kat Zakázáno.

Arkúb Aby fantazie vyvolávaly nepokoje.

Kat Zakázáno.

Arkúb Aby ideály sjednocovaly lidi a podněcovaly je k činům.

Kat Zakázáno.

Arkúb To je ta stará, osvědčená moudrost, kterou se řídí naše krásná šťastná země: dovoleného stejně jako zakázaného.

(Wannús 1996a: 482–484)

Motivu světa jako hry použil Wannús ve svých hrách vícekrát; ve hře *Král je král* jej však nejdůsledněji zapojil do formální struktury díla. Odhalení nadcházejícího děje jako hry je primární zcizení, které spolu s titulky, komentáři a dalšími prostředky vytváří složitou, do sebe zavinutou strukturu, jejíž jednotlivé roviny se vzájemně komentují. Wannús buduje důmyslný systém hry ve hře; herních rovin přitom najdeme hned několik, takže je místy obtížné určit, kdo, s kým a na co si vlastně hraje.

V první řadě je jako hra už od počátku ohlášený celý děj. Tuto hru hrají dvě skupiny her-

ců, představující 'pány' a 'lid'; vedoucími hry jsou komentátorské postavy Ubajda a Záhida. To je hra nadřazená všem ostatním, didaktická hra na svět, organizovaná dvojicí podezřelých individuí.

Ubajd *(uprostřed halasu ostatních)* Hra začíná!
Abú Azza Hra začíná!
Král Zahrajeme si hru...
Slovo 'hra' se nese neuspořádaně od úst k ústům. Herci je pronášejí s různou hlasitostí a přízvukem, různým tónem. Po chvíli Ubajd udeří holí o zem. Všichni ztichnou, veškerý pohyb ustane.
Ubajd Připraveni?
Hlasy *(neuspořádaně se překřikují)* Ano. – Připraveni. – Můžeme začít.
Kat Než začneme, chci se na něco zeptat. Jsem kat, nebo řezník?
Záhid Jaký je v tom rozdíl?
Kat Že mám v ruce sekeru, a ne meč.
Ubajd To je jedno... budeš kat se sekerou. *(K ostatním)* Začínáme.
(Wannús 1996a: 482)

Prostřednictvím této hry se divákovi hned v úvodu podává návod, jakou optikou má následující děj nazírat. Zároveň je zde zajímavým způsobem relativizován význam rekvizity – a přitom je to právě rekvizita, co je pro celou sérii následujících her rozhodující. Už dopředu se tak naznačuje arbitrárnost a nesamozřejmost atributů moci: nezáleží na rekvizitě samotné, ale na tom, jaký význam jí přikládá okolí. Dokud budou lidé věřit, že roucho a koruna dělá krále, bude existovat král.

Další hra, která se odehrává v rámci té první, začíná v prvním dějství. Je to hra znuděného krále Fachruddína, který se ve své pýše domnívá, že je víc než jeho roucho, žezlo a trůn, a vrhne je do riskantní hry se samotnými základy třídního uspořádání společnosti.

Král Poslyš... co abychom si vyrazili do města?
Vezír To jsem přesně čekal... a bál se, že tě to napadne. Snažně tě prosím, aby sis našel jinou zábavu.
Král Nechci jinou zábavu. Proč jsi vždycky tak nervózní, když mě napadne projít se po městě?
Vezír Nevím... rač odpustit. Tyhle procházky v přestrojení mě vždycky naplní neklidem. Třesu se ještě potom, co už jsme zpátky v paláci.
Král Bojíš se, aby nám neuletěl trůn i s tvým vezírským úřadem?
Vezír Kdo by se opovážil? Takových myšlenek jsem dalek... ale lidé z ulice jsou jako žáby... nikdy je neomrzí kvákat. Copak sis nevšiml? Zatím jsme nepotkali nikoho, kdo by si nestěžoval. Jazyky buřičů a nespokojenců jsou dlouhé. Mám strach, aby tě nezasáhla jejich jedovatá nákaza, neotrávila ti myšlení a nevzbudila v tobě hněv. Díky policejním hlášením máš město jako na dlani, a nemusíš se odtud hnout. Znáš každý proud, každý směr, každou myšlenku, která se mezi lidmi objeví. Tak proč bys měl svou čistotu vystavovat poskvrnění špínou a hnilobou?
Král Protože mě to někdy baví... Když poslouchám stesky těch malých lidiček a pozoruju, jak se honí kvůli kousku chleba nebo troše peněz, celý se třesu zvrácenou slastí. Ubohost jejich života je tak pikantní a zábavná, že se s ní žádný dvorní šašek nemůže měřit. A dnes mi jde ještě o něco dalšího. I já mám své nápady. Chci si pohrát s královstvím a jeho obyvateli. Od chvíle, kdy mi ta myšlenka přišla na mysl, vjel do mě nový život. Vezíre... běž připravit převleky.
Vezír Je to skutečně tvé vznešené přání?
Král Je to královský rozkaz a nesnese odporu ani odkladu.
Vezír *(úzkostně)* Hned je připravím.
(Wannús 1996a: 493–494)

Pokud se král v herních podmínkách systému přestrojení rozhodne, byť jen dočasně, svého přestrojení vzdát a vydávat se za někoho jiného, vytváří tak nestabilitu v celém systému a může se mu snadno stát, že jí bude sám pohlcen. Samotná králova hra se však rovněž může udát pouze v rámci hry nadřazené, jíž je hra *Král je král*, protože „ve skutečnosti žádný král

nikomu nepůjčí svou korunu – ani v žertu“ (viz Wannús 1996a: 529). Je tedy třeba vytvořit virtuální, herní podmínky, aby bylo možné ukázat tento rys moci.

Třetí hrou je hra pomateného alkoholika Abú Azzy na krále, v níž ho ochotně podporuje jeho proradný sluha Arkúb. Na rozdíl od krále Abú Azza nehraje z nudy, ale z bytostné potřeby; jeho hra je šílenstvím, ale zároveň i způsobem, jak šílenství definitivně nepropadnout.

Abú Azza Kde ses schovával?

Arkúb Musel jsem něco zařídit.

Abú Azza Vybral sis na to špatný čas. Mohls vidět svého pána, jak stoupá k trůnu.

Arkúb Jsi celý zpocený. To asi bylo namáhavé, pane.

Abú Azza Co?

Arkúb To stoupání. Ten trůn musí být hrozně vysoko. Jde se k němu po dlouhatánských schodech, a pak ještě po dalších schodech, a ty se vinou a kroutí a jsou strmé jako schody na minaret.

Abú Azza Ty jsi ale kus pitomce, Arkúbe.

Arkúb Bůh žehnej tvému vyrovnanému rozumu, pane.

Abú Azza Ale nezlobím se na tebe. Prostý člověk si neumí stoupání k trůnu představit jinak, než že se jde po schodech. Měls tam být a vidět to. Po obou stranách zástup urostlých zbrojnošů jako dvě topolové aleje. A já si to vyšlapuju mezi nimi, hezky zvysoka, jako bych se vznášel, nebo šel po rtuťovém koberci. Za mnou stojí všichni významní představitelé státu. Přede mnou jde sbor zpěváků. A když jsem usedl, hlavy se sklonily a zavládlo ticho. Vzácná chvíle. Jako bych shlížel na svět z jeho nejvyššího vrcholku.

Arkúb A v té vzácné chvíli na mě můj pán zapomněl. To je má odměna za věrnou a oddanou službu? Proč jsi mi o tom neřekl? Proč jsi to chvíli nepozdržel?

Abú Azza Ty osle, myslíš si, že se taková významná královská ceremonie dá jen tak pozdržet?

Arkúb A co vezír? Neříkej, že už jsi jmenoval vezíra, co jsem byl pryč?

Abú Azza Uklidni se, Arkúbe. Vezíra jsem ještě nejmenoval.

Arkúb *(pověsí se mu kolem krku a líbá ho)* Vrátils mi život, pane. Na co ještě čekáš? Jmenuj ho teď hned. V celé zemi nenajdeš vezíra, jako je Arkúb.

Abú Azza Trochu váhám…

Arkúb Jaképak váhání?

Abú Azza Přirozeně, potřebuji dobrého vezíra, aby mi radil a pomáhal. Aby se staral o mé pohodlí a klid a na smrt přede mnou se mohl připravit.

Arkúb Božínku, to ne… nesluší se, aby poddaný předběhl svého pána. Posíláš mě na smrt jen kvůli rýmu?

Abú Azza Královské rýmy jsou už takové. Už chápeš, proč váhám? Cením si tě velice, ale obávám se, že na vezíra se nehodíš. To tvůj nízký původ. Vezír má vznešeného rodu být, být lidmi vážený a truhly zlata mít. Kdežto ty… nezlob se, ale je to tak… nejsi koneckonců než trhan… nebo prostý člověk, jestli ti to zní líp.

(Wannús 1996a: 504-505)

Když se králova hra a hra Abú Azzy protnou, vzniká překvapivě nová skutečnost: jakmile si Abú Azza oblékne královské roucho a usedne na trůn, nezůstane po jeho pomatenosti ani stopy. Začne se chovat jako král, dokonce více než ten předchozí král, protože na rozdíl od něj *je* rouchem, korunou a trůnem. Nenudí se, nenamlouvá si, že má nějakou osobnost, nehledá ukojení svých žádostí, nýbrž dělá přesně to, co vyžaduje zájem trůnu. Ba právě fakt, že byl šílený – budeme-li šílenství pro tuto příležitost definovat jako ztrátu či rozpad osobnosti – jeho přerod ještě usnadňuje, protože není nic, co by mohlo vstoupit mezi něj a roucho, nic, co by mu bránilo být králem. Naproti tomu bývalý král, zbavený opory roucha a trůnu, ztrácí spolu s nimi i iluzi o své osobnosti a je odsouzený k šílenství horšímu, než bylo to Abú Azzovo. V herní logice je to zcela přirozený vývoj: král ve své pýše odmítá uznat pravidla, jimiž se hra řídí, domnívá se, že s nimi může libovolně nakládat, a je těmito pravidly neúprosně smeten; Abú Azza, pro nějž je naopak hra jediným způsobem kon-

taktu s realitou, nemá s přijetím pravidel hry problém a dokáže se od své malé domácké hry snadno přenést i k velké hře světa.

Poslední rovinou hry je autorova hra s klasickou pětiaktovou dramatickou formou. V doslovu odkazuje k inspiraci „klasickými převlekovými komediemi 17. a 18. století", které však podle něj „potvrzují, místo aby podrývaly stávající uspořádání společnosti" (viz Wannús 1996a: 575). *Král je král* je jediná Wannúsova hra, v níž zřetelně rozdělil děj do pěti aktů, zároveň však toto dělení dalšími prostředky podkopává. Stejně jako chce svou hrou zpochybnit stávající společenské uspořádání *v polemice* s klasickými (evropskými) komediemi, polemizuje v ní i s jejich formou. Jednotu pětiaktové struktury tedy rozbíjí dělením do menších celků a zcizujícím rámcem Úvodu, Závěru a čtyř Meziher. To ale není všechno. Zatímco klasická teorie žádá, aby všechny akty byly přibližně stejně dlouhé s vrcholem děje v ústředním třetím aktu (viz Freytag 1944: 89–94), Wannús po prvních dvou, přibližně stejně dlouhých dějstvích, v nichž se připravuje králova hra, náhle téměř přeskočí, na minimum redukuje dějství třetí a čtvrté s vrcholným momentem Abú Azzovy proměny, aby posléze v předlouhém pátém dějství, které zaujímá téměř polovinu textu, systematicky v řadě výjevů ukázal jednotlivé důsledky této proměny na konkrétních situacích. Páté dějství tak působí téměř jako vědecká práce, jako podrobná anatomie proměny v systému 'hierarchického přestrojení'. Jeho jednotlivé 'podkapitoly' nesou následující názvy:

(5/1) Král přijme do své družiny dva nové dvořany.
(5/2) Král je král... a ten, který byl občanem Abú Azzou, zapomene na své nepřátele.
(5/3) Král je král... a ten, který byl občanem Abú Azzou, se dá jedinou možnou cestou.
(5/4) Král je král... a ten, jenž byl občanem Abú Azzou, popře sám sebe a zavrhne svůj rod.
(5/5) Král je král... a jediná cesta, po níž se král může vydat, je násilí a zas jen násilí.

Je otázkou, nakolik má taková 'hra s formou' význam pro lidové, tedy nevzdělané a divadelní tradice neznalé publikum a nakolik je spíše akademickou hříčkou. Je ale možné, že Wannús jakožto horlivý zastánce dialektiky formy a obsahu skutečně věřil, že podvrácením formy, typické pro šlechtické a buržoazní divadlo, se mu podaří podvrátit i sám třídní charakter tohoto divadla – samozřejmě v součinnosti s odpovídajícím obsahem.

Prostřednictvím díla Sa'dalláha Wannúse arabské divadlo vstřebalo impuls brechtovského politického divadla. V 80. letech se tento styl velmi rozšířil a stal se jedním z hlavních proudů divadla zejména na arabském Východě (Egypt, Sýrie). Zároveň ale došlo k nevyhnutelnému rozmělnění a zatemnění cílů; principů epického divadla bylo využíváno pro cokoliv od kritiky vlády až po oslavu sebeobětujících se palestinských či afghánských fedájínů. V 90. letech jeho vliv začal slábnout; trvá však obliba politické či sociálně-kritické tematiky.

Literatura:

FREYTAG, G. *Technika dramatu*, Praha 1944
GOMBÁR, E. *Revolučně demokratické strany na Blízkém Východě*, Karolinum, Praha 1986
MUHABBAK, A. Z. „Masrah Sa'dalláh Wannús, Al-marhala al-úlá", in: *al-Fusúl* 16/1997
al-MÚSÁ, Ch. *Al-masrahíja fí al-adab al-'arabí al-hadíth*, Damašek 1997
OLIVERIUS, J. *Moderní literatury arabského Východu*, Karolinum, Praha 1999
ar-RÁ'Í, 'A. *Al-masrah fí al-watan al-'arabí*, Kuvajt 1981
SÁLIH, F. „Masrah Sa'dalláh Wannús", in: *al-Fusúl* 14/1995
SACHSÚCH, A. *Ughníját ar-rahíl al-wannúsíja*, Káhira 1998
WANNÚS, S. *Al-A'mál al-kámila I*, Damašek 1996a
WANNÚS, S. *Al-A'mál al-kámila III*, Damašek 1996b

Třikrát Boris Rösner

Zuzana Sílová

‘Francouzská sezona’ začala pro Borise Rösnera ještě dřív, než ve třech pražských divadlech v rozmezí půl roku (přesněji od konce září 2003 do poloviny března 2004) absolvoval tři premiéry, ve kterých se zaskvěl jednou jako čestný rváč, bojovný rýmař, vtipný filozof a nešťastný milovník; podruhé jako karikovaně monstrózní monoman, který podezírá celý svět, že ho chce okrást (a má pravdu); potřetí jako populární komediant s duší věčného romantika, legenda melodramatického divadla...

Na *Cyrana z Bergeraku* si Divadlo pod Palmovkou a jeho diváci museli počkat, až Rostandovu „hrdinskou komedii“ uvede Rösnerova mateřská scéna (v inscenaci činohry pražského Národního divadla, která měla premiéru v listopadu 2002, si herec mohl zahrát De Guiche a předvést tak mladším kolegům, jak se v prostoru zlaté kapličky vyrovnat s krásou a nástrahami Vrchlického překladu). S rolí Frédéricka Lemaîtra, romantické hvězdy pařížského bulvárního divadla ve hře Erika-Emmanuela Schmitta čekal režisér Milan Schejbal na Rösnera dokonce dva roky, než byl herec uvolněn z ND pro hostování v Divadle ABC. Mezitím se šéf činohry Národního divadla Michal Dočekal podle vlastních slov *„dlouhé měsíce trápil“* svým rozhodnutím, že Rösnera – představitele *„již poněkud ustálených typů ‘hrdinů’“*, kterých se podle šéfova soudu nahrál už dost – obsadil do chystané inscenace Molièrova Lakomce: *„na otázku kolegů, ‘kdo ti bude hrát Harpagona?’ jsem nesměle odpovídal ‘Rösner’ a snažil se nevidět jejich urputnou snahu udržet svá obočí na místě. Nebyl jsem si vůbec jist, zda pochopím, co by na té hře mohlo být dnes směšného, a jestli to, co já považuji za humor, bude připadat vtipné a aktuální hercům, hlavnímu představiteli zejména, a nakonec samozřejmě i publiku. Nebyl jsem si jist, zda s B. R. nalezneme společný jazyk a humor... Jestli dramaturgická volba byla správná, jestli obsazení není úplně mimo a já s ním...“* (Ještěže umělecký šéf naší první činoherní scény ten údajný veliký risk s jednou z nejslavnějších a repertoárově nejosvědčenějších divadelních komedií všech dob nakonec podstoupil. A protože se nám s tím veřejně svěřil 12. 10. 2004 v Divadelních novinách, nepřišli jsme o možnost ocenit nejen odvahu, ale i upřímnost, se kterou se k odvaze a obavám z ní pramenícím přiznal. Nezasvěcený pozorovatel by se jinak mohl domnívat, že si zkušeného herce obsadil do slavného komediálního charakteru záměrně a s klidem, ba dokonce s rozkoší, zvlášť když mohl krátce předtím zaznamenat, jak Rösner hraje na tenké hraně směšného blba a nebezpečného fanatika Malvolia ve *Večeru tříkrálovém*. Ostatně podobné ‘rozporuplné’ pojetí komické postavy předvedli právě na Harpagonovi svého času Miloš Kopecký v Dudkově vinohradské inscenaci z poloviny 70. let a v roce 1992 pak Petr Nárožný ve Strniskově inscenaci Činoherního klubu, která se hrála deset let... Oběma pánům v době, kdy postavu studovali, bylo tolik jako dnes

CYRANO
Edmond Rostand: Cyrano z Bergeraku. Divadlo pod Palmovkou 2003. Překlad Jindřich Pokorný, úprava Petr Kracík a Jan Císař, režie Petr Kracík, výprava Karel Glogr, kostýmy Evženie Rážová

Rösnerovi a rozhodně nehráli *Lakomce* v tradici, na niž se v jiných novinách – MF Dnes z 15. 1. 2004 – Dočekal odvolává, prý snad jedinou u nás existující, totiž na pojetí Harpagona jako „směšného starce či hlupáka", nýbrž jako příslušně autoritativního tyrana, kterému se ovšem vláda nad vlastní domácností jaksi vymyká z rukou.)

V sympaticky sevřené, obratně a plynule seškrtané libeňské verzi cyranovského příběhu se inscenátoři zaměřují na drama, které vždy znovu prožívá zralý muž, jenž zůstává nepoučitelným snílkem. První věc, která diváka na tomhle Cyranovi zaujme, je energie, s níž skočí do děje prvního jednání: Jen zaslechneme jeho hlas 'za jevištěm', už je tady a je ho plno. Ale kdo je vlastně ten muž neurčitého věku, ošuntělý dlouhán s pružnými gesty a pohyby? Verše ze sebe jen sype, lehce a hravě, až se mu někdy rozutečou a on je musí zkrotit pečlivou výslovností; s chutí a rozkoší se v koutě u portálu vzteká nad Montfleurym a nad obecným

◀ ▶ **CYRANO**
Edmond Rostand: Cyrano z Bergeraku. Divadlo pod Palmovkou 2003. Roxana: Hana Seidlová

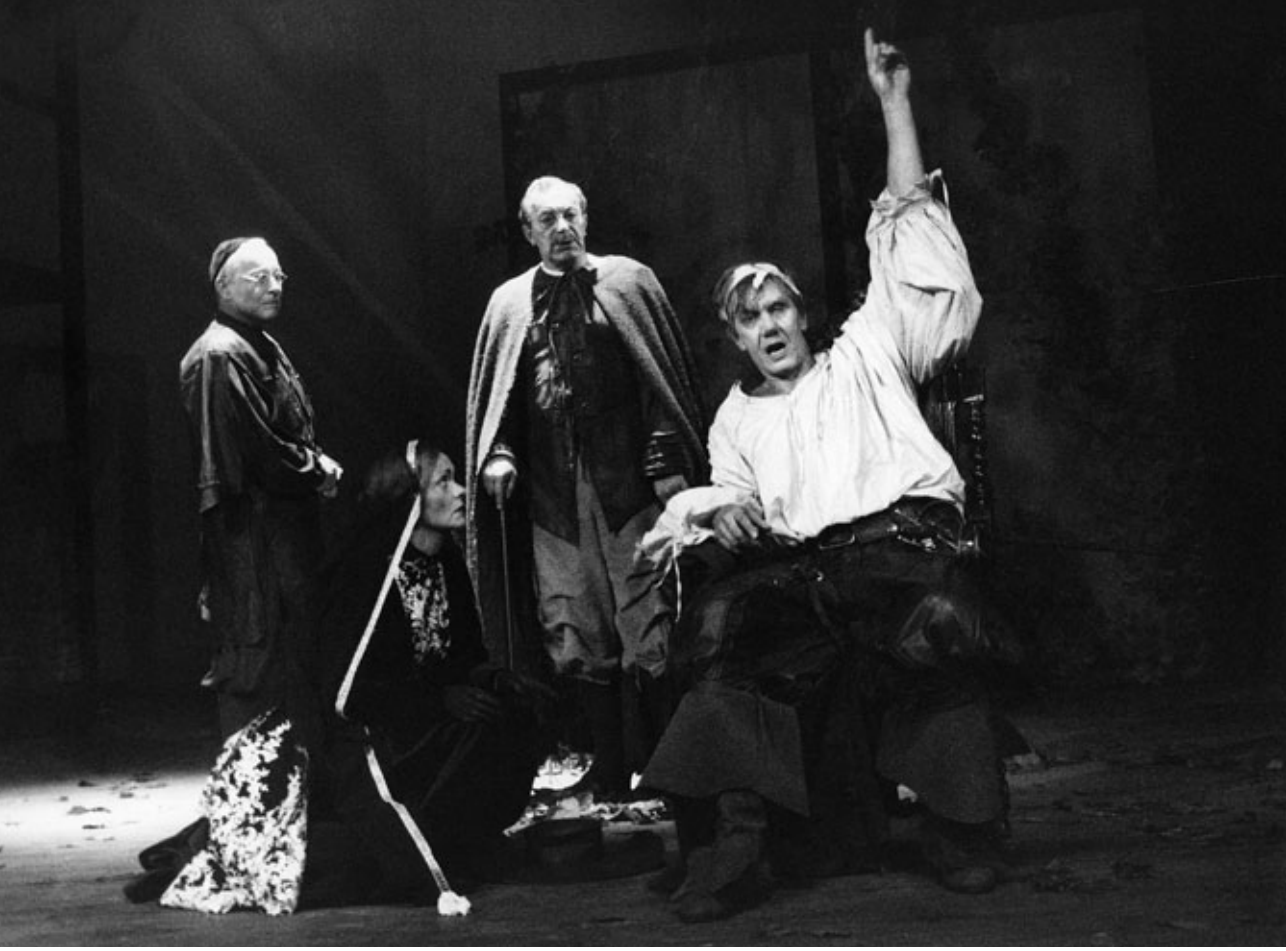
nevkusem, aby hned vzápětí – nadšeně – vyrazil uštědřit lekci Valvertovi za urážku svého nosu. Je to komediant! Když provokuje své okolí, baví současně sebe i druhé a má to švih, jak se sluší na správného šermíře. Jen jediný letmý pohled do Roxaniny lóže – a teď je přistižen! Už víme, pro koho je to vystoupení, ten gejzír energie. Jeho půvab a lesk však náhle pohasne, záda se nachýlí – dívka zmizela! Rozpačitý úsměv nad vlastní pošetilostí provází přiznání příteli k marné lásce – a znovu přistižen, teď při zoufalém studu a beznaději... Komediantský nadhled ustupuje intenzivnímu bytí v nezáviděníhodné situaci.

Přechody z euforie do deprese a zpět, vrcholící nadějí na schůzku s milovanou, se projevují nečekaně, Rösnerův Cyrano je jimi vždy znovu 'zasahován'. Pitvám-li takto jednotlivé reakce postavy v situaci, která se vyvíjí v melodramatických skocích, a způsob, jakým je herec provádí, mohlo by se nakonec zdát, že jeho hrdina je podivná třtina zmítaná protichůdnými tendencemi a pocity. Ale tak tomu není. Všechna tahle 'hnutí' probíhají bez obligátních 'psychologizujících' projevů, takřka mimochodem, se stejnou rychlostí, jako se žene kupředu děj hry. Jejich upřímnost a samozřejmost je ovšem vždy znovu překvapující a odzbrojující. Oscilací mezi komediálním odstupem a autentickou existencí v situaci se divák střídavě baví a dojímá, tak jako tím, jak Rösnerův Cyrano umí stát oběma nohama na pevné zemi a současně se vznášet v oblacích.

Snad proto může mezi ním a Roxanou existovat zvláštní rafinovaná hra, naplno se projevující při jejich setkání ve scéně v cukrárně. Podle zákonů melodramatu ten, kdo miluje, není milován, byť mu jen na okamžik svitla naděje, ale je zvolen za prostředníka, strůjce a ochránce vztahu, který je jemu samotnému odepřený... Musí hrát někoho jiného, aby v jeho roli teprve mohl – tím víc – být sám sebou... Náhle se odhaluje, v čem je skutečná síla Rostandovy hrdinské ko-

medie, když se pojme jako skutečné drama, jež je vždy „výpovědí o existenciální kvalitě lidské situace“ (Jan Císař).

Situace Rösnerova Cyrana je o to komplikovanější, že libeňská preciézka v podání Hany Seidlové *nepřehlíží* bratránkův vřelý a něžný vztah ke své vlastní osobě, který on *nezapírá* – naopak! Projevuje se v každém jeho pohledu, záchvěvu či modulaci hlasu, v drobném gestu dlaně, kterým podrží její ruku – ale nikdy není pojmenovaný, vyslovený, potvrzený slovy, čímž pro ženu, jako je Roxana, ovšem vlastně neexistuje... Stojí tu proti sobě dva zralí lidé, kteří se milují a kteří – v této hře plné slovních vyznání – se nedovedou (nechtějí, obávají se, stydí) vyznat jeden druhému. Cyrano je vystaven zkoušce ženské rozmarnosti a nevypočitatelnosti – neboť tahle Roxana jej neustále provokuje a vyzývá svými ‘projevy něžného přátelství’ v podobě škádlivých intonačních ‘podtextů’, mnohoznačných úsměvů a žhavě letmých dotyků, jimiž dokazuje zamilovanost do jiného muže, ale které současně tady a teď prokazuje tomu, kdo je přítomen a kdo je tím doslova mučený a trpí. Ve zkoušce, jíž ho vystavila, Rösnerův Cyrano současně obstojí – protože ‘vydrží’ a přijme úděl být někým, kým není, pouhým náhradníkem, byť s posláním důvěrníka a ochránce svého soka – i neobstojí: Roxaninu svého druhu krutou hru můžeme brát i jako trest, jímž trápí muže, který se nevzdává naděje, a přitom nemá odvahu se vyslovit. K lásce se přizná jen tehdy, když – vlastními slovy – mluví za někoho jiného. Libeňská Roxana Hany Seidlové všechny své vášnivé rozmary vrhá jako výzvy, na něž čeká vyznání Cyrana, ne Kristiána! Nepřiznat se ke své lásce znamená nepřiznat se sám k sobě... A není úděl toho, kdo vydává své vlastní city za city někoho jiného, nakonec o to krutější, že důsledky takového postoje dopadají nejen na něho, ale na všechny tři aktéry milostného trojúhelníku? Kdo je pak vlastně v Rostandově hře sku-



CYRANO
Edmond Rostand: Cyrano z Bergeraku. Divadlo pod Palmovkou 2003. Ragueneau: Miloš Kopečný, Roxana: Hana Seidlová, Le Bret: René Přibil

tečnou obětí lidské marnivosti a hlouposti, přetvářky a klamu, iluze – a divadla, které lidé hrají jeden před druhým, aby mohli být sami sebou? Důsledné rozvíjení jednání postav ze situace, v níž se ocitají, jak o to usilují protagonisté Kracíkovy inscenace v Divadle pod Palmovkou, umožňuje divákům vnímat Rostandův příběh především v rovině mezilidských vztahů, střídavě předváděných ve vděčných komediálních 'číslech', dramaticky vyhrocených střetnutích i v poloze lyrické reflexe. (Oč víc je Rösnerův Cyrano zaskočený a odzbrojený situací, kdy musí 'zaskočit' za milovníka neschopného vyznání, o to upřímněji a bezelstněji znějí láskyplné verše adresované Roxaně, které dokáže rozeznít podmanivým témbrem hlasu, osaměle a něžně se nesoucího z temnoty jeviště...) Situaci za situací tvoří sled živých reakcí vycházejících z konkrétního postoje a vztahu k partnerům – a je třeba zaznamenat, že na vytváření konkrétního, a proto pro diváky tak přitažlivého příběhu se soustředěně podílejí vedle Hany Seidlové či Jana Révaie (Kristián) především Miloš Kopečný (Ragueneau), René Přibil (Le Bret), Ivo Kubečka (Castel-Jaloux) či Aleš Procházka (De Guiche). V každém okamžiku se to, co se odehrává na jevišti, ovšem děje především Rösnerovu Cyranovi: reaguje na

HARPAGON
Molière: Lakomec. Stavovské divadlo 2004. Překlad Vladimír Mikeš, režie Michal Dočekal, scéna David Marek, kostýmy Zuzana Krejzková. Jakub: Jan Hartl

všechno, všímá si všeho, navazuje kontakt s každým partnerem, nevynechá jedinou příležitost k tomu, aby projevil konkrétní postoj, stanovisko, vztah ke světu a současně vše, co se kolem něho děje, nechává na sebe působit... Tak se stává skutečným centrem inscenace, středobodem, skrze nějž se protínají i vztahy a osudy ostatních postav.

„Každá dramatická postava musí mít svůj cíl, o který usiluje a k jehož dosažení si vědomě vybírá prostředky“ (Brunetière).

Nenechat se okrást! – Jak uchránit peníze před zloději, kteří číhají všude kolem, když věřit nelze nikomu? – *„To dá zabrat, mít doma takový prachy!“*,[1] praví se dokonce quasisoučasným jazykem v Mikešově překladu. – Zaujat ba posedlý od prvního okamžiku hry tak zásadními obavami musí být Rösnerův Harpagon neustále ve střehu: Leká se všeho a podezírá pro jistotu každého předem. Stříl úsečnými replikami, šermuje v obraně proti celému světu úzkostí zchromlými, topornými gesty, vyrážejícími nečekaně z prkenného, loutkovitého těla ještě dřív, než se cokoli stane... Nacpaný do malého obleku tísnícího ramena i hrudník, s krátkými rukávy a nohavicemi, které může jen nervózně a bezvýsledně popotahovat (stejně je neprodlouží, marné snažení...), pohybuje se vlastním domem, do kterého jako by vůbec nepatřil, s hlavou ztuhle vtaženou mezi ramena,

1 „Certes, ce n'est pas une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'argent...“

HARPAGON

▲ Molière: Lakomec. Stavovské divadlo 2004. Frosina: Eva Salzmannová

▶ Molière: Lakomec. Stavovské divadlo 2004. Kleant: Richard Krajčo

jako by každou chvíli čekal ránu do zátylku. A není divu, že se cítí tak ohrožený, když je pánem domu, ve kterém ho nikdo neposlouchá a kde se proti němu jedni otevřeně bouří a druzí na něho spřádají intriky. Nechápe, co po něm chtějí všichni ti, s nimiž si vůbec nerozumí a které odpuzuje. Má strach, že z toho všeho umře – a rozčiluje se a láteří tak, až to na okamžik vypadá, že přání jeho nejbližších se vyplní. Šílené a přitom marné snažení odvrátit nebezpečí: je to až obludné, a přece tak lidské... Překotná, hlučná, monstrózní karikatura, s níž Rösner vyrazí do hry na jevišti Stavovského divadla, akcentuje všechny odpudivé rysy hamižného, stařecky chrchlajícího, monomanického domácího tyrana, který má současně strachy stažený zadek, a ještě je v ní místo pro (nebezpečně!) hravého destruktivního chlapečka.

Je to velká odvaha, tak razantně a jednoznačně si vymezit směr hry a její mantinely. Že se v nich Rösnerovi daří, způsobuje hercova nezměrná až urputná koncentrace na každou situaci, v níž se ocitá a které vždy dominuje: nepropustí jedinou reakci, jedná každou replikou, každým pohybem, gestem, výraznou mimikou. Tím, že rozvíjí jednání své postavy vždy ze situace, z konkrétního podnětu a postoje, který zakládá vztahy vůči ostatním postavám, daří se mu předvá-

dět ‘logiku’ Harpagnova myšlení: ten totiž když chce, slyší a reaguje na všechno, a když nechce nebo nepotřebuje, tak neslyší, nevidí nic, nikoho: žije si ve vlastním světě, který si zuřivě brání před neustále vnikajícími, rozjíveně povykujícími a řádícími partnery. Cíl jeho jednání je natolik konkrétní a on je v jeho dosahování tak důsledný, že při vší fraškovitosti až absurdnosti působí nakonec nejsamozřejměji a nejautentičtěji.

Rösnerova schopnost *svobodně*, *spontánně reagovat* v situaci však příliš často naráží na překážky v podobě odstřeďujících, nedůsledných inscenačních nápadů, které ruší a znejasňují jevištní příběh, takže ne vždy je divákovi jasné, o co se vlastně v situaci jedná, respektive vnímáme ji jen v nejhrubších obrysech základních tendencí postav, omezujících se na vzájemné ataky a hlučné tahanice. Klasické ‘scény z rodinného života’ předvádí Molière jako komediantsko-klaunské výstupy: mezilidské vztahy v nich projdou nejrůznějšími peripetiemi, při nichž mají postavy (a herci s nimi!) příležitost projevit nejrozmanitější lidské slabosti (a o ty přece v komedii jde především), aby nakonec skončily tak, jak vznikly: nejčastěji nedorozuměním plodícím hádku či rovnou skandál, které jsou posléze příležitostí ke smíření, z něhož může vzniknout nové nedorozumění, hádka, skandál atd.

V inscenaci činohry Národního divadla jsou však tyto výstupy od počátku rozmělňované a rušené vnějškovými ‘gagy’, které hru ani nerozvíjejí, ani neilustrují, prostě jen odvádějí pozornost jinam. A tak se musejí po jevišti procházet postavy, které tam v dané situaci nemají co dělat, tak se musejí odehrávat jisté výstupy v nejnepravděpodobnějších prostředích, na které přitom herci mohou reagovat zase jen vnějškovými nápady.

Harpagon v Mikešově překladu mluví o tom, že si schoval peníze na zahradě – hop! – v jednom okamžiku hry si otec se synem vyčítají, že si vzájemně le-

HARPAGON

▲ Molière: Lakomec. Stavovské divadlo 2004. Eliška: Hana Ševčíková, Valér: David Matásek, Anselm: František Němec

◀ Molière: Lakomec. Stavovské divadlo 2004

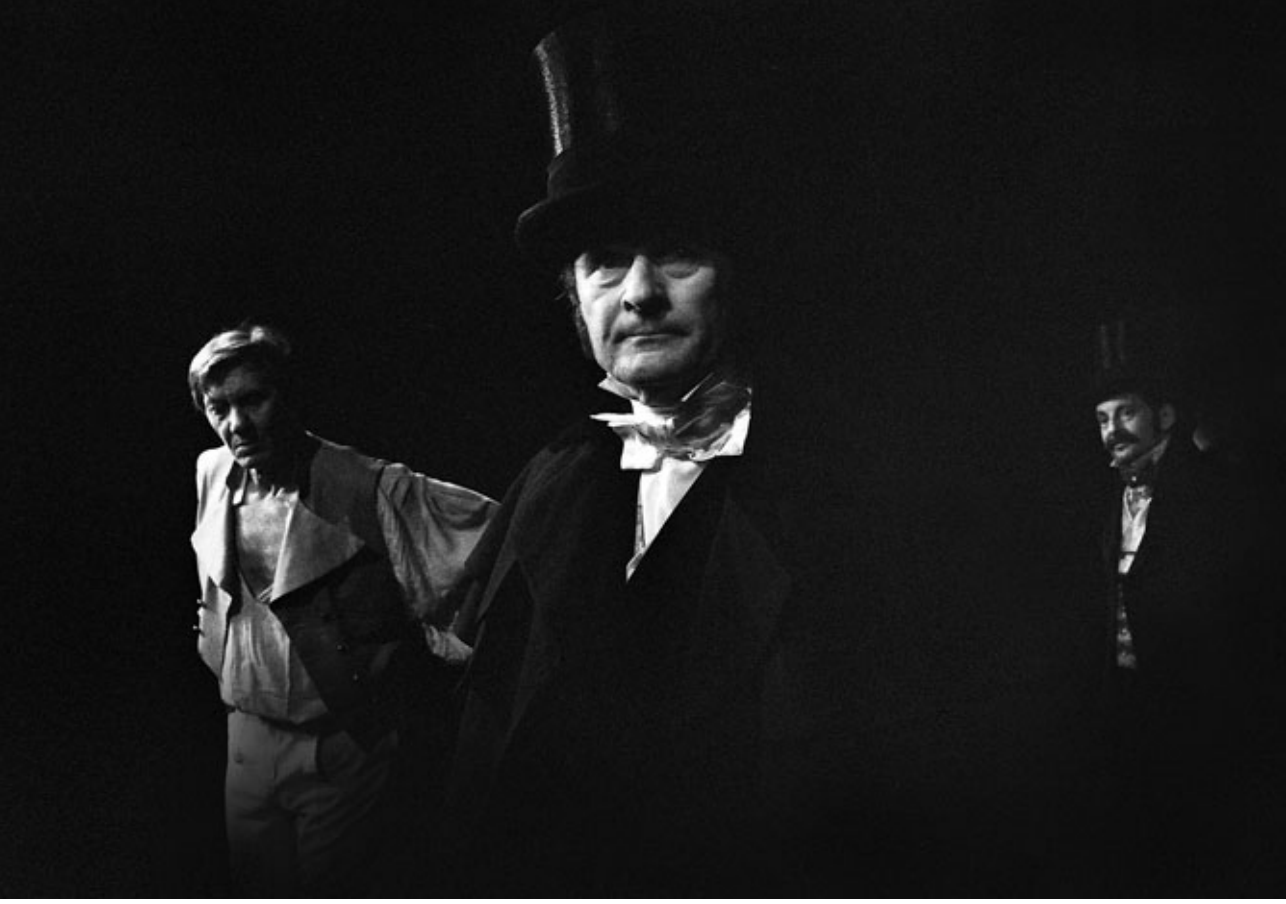
zou do zelí – hop! A už je hlavním dějištěm druhé půlky inscenace zahrada plná zelných hlávek, ve kterých nejprve Harpagon ukrýval svůj poklad, ale kde se pak může konat prakticky cokoli. – Proč nepřijmout ten nápad? Jednotlivé výstupy této Molièrovy komedie mohou přece probíhat vlastně kdekoli, protože v nich nejde o prostředí, ale o prostor – *dramatický prostor* – který tvoří komediantské pódium či prkna znamenající svět, kde herci divákům předvádějí situace tvořené konkrétními vztahy mezi postavami, a ty vznikají ze vzájemných postojů, impulsů, reakcí, které vytváří *hra herců*. Hra, jíž dal geniálně jednoduchou a přece tak plastickou osnovu autor svým textem. Jak se tyto vztahy mění, jak se v nich přelévají síly, tak se *konkretizují* a spolu s nimi se zhušťuje, napíná, mění a vždy *konkretizuje* prostor hry, který pak už nikdy není pouhým prostředím, např. Harpagonova domu, jak předepisuje Molière, či zelinářské zahrady, jak v jednom okamžiku určil režisér popisované inscenace. Problém je pak ale v tom, že jednotlivé gagy, které plodí takové ozvláštnění (v zelinářské zahradě lezou po hlávkách slimáci, které je možné nejen pozorovat, ale i pojídat, stříká tu voda z kohoutku i z konve, se zelnými hlávkami se dá hrát fotbal, dokonce je tu místo i pro demonstrace s transparenty), jsou příležitostí pro herce *rozbíjet* situaci. Situaci, která je i v tak výsostné komedii, jakou je *Lakomec*, cítěná autorem (pochopitelně!) bytostně *dramaticky*, neboť neustále nutí zúčastněné rozhodovat se, zaujímat stanovisko ke světu a vyjevovat tak o sobě cosi dost zásadního a možná důležitějšího než to, jakým vtipem obmyslím či obehraji repliku. Do napínavého

FRÉDÉRICK LEMAÎTRE

▲ E. E. Schmitt: Frédérick. Divadlo ABC 2004. Režie Milan Schejbal, výprava Jana Zbořilová

▶ E. E. Schmitt: Frédérick. Divadlo ABC 2004. Baron z Remusatu: Čestmír Gebouský, Kníže z Pillementu: Otakar Brousek ml.

‘zápasu’ (řeší se v něm pro Harpagona a Kleanta kardinální otázka, která má vliv na jejich další vztah, totiž komu připadne Mariana, o niž otec se synem po celou dobu soupeří) vcourá Valér s transparentem „I ♥ Eliška!“, aby jím mohl donekonečna mávat (a jeho představitel na sebe donekonečna upozorňovat různými pošklebky a posuňky). Při tomto souboji ‘kdo z koho’ je pro Harpagona i Kleanta (v podání S. Rašilova) málem důležitější pojídání šneků cizopasících na oněch hlávkách (se všemi příslušnými ‘komentáři’ slastně se olizujícího otce a skoro zvracejícího syna): Prodíráním skrze tyhle jednotlivé marginálie, kterým je v inscenaci věnovaná taková pozornost, pak lze jen těžko vyjevit *smysl* celého příběhu i ústřední postavy. A přitom Rösner s maximálním úsilím rozvíjí celou škálu prostředků k vytvoření plastického charakteru. *Hraje* v mnoha významech toho slova – jeho postava vypočítavě předstírá a její představitel se s dětským nadšením předvádí a producíruje před partnery i před publikem, které samozřejmě rovněž zatahuje do své hry; herec improvizuje momenty, jimiž chce nachytat partnerovu pozornost. Dokáže zvrtnout fraškovité jednání v hořkou či mrazivě přísnou reakci, kterou odhalí divákovi, co se děje v nitru navenek ‘neprůstřelného’ monstra. Signalizuje tak, že komedie neskončí očistným smíchem, který by nám dovolil, abychom se lidskými slabostmi spíš bavili než trpěli a abychom tedy odcházeli z divadla smíření a vyrovnaní, a ne rozervaní a frustrovaní... Udržet divákův zájem a pozornost (atakovanou požárem, vodou, mlhou a kouřem, hluč-



nými diskopísněmi) vyžaduje nezměrné úsilí, které možná vyčerpá herce natolik že ke konci ani necítíme, jestli má ještě ze své hry nějaké potěšení. V každém případě – Rösnerův Harpagon zůstává v závěru svého příběhu sám – mezi všemi a proti všem – nad vrácenými penězi spíš melancholický než šťastný.

Ztotožnění s osudem Frédéricka Lemaîtra přiznal Boris Rösner v novinových rozhovorech několikrát. A jako by tentokrát k vytvoření postavy opravdu nepotřeboval nic víc, než jen 'být na jevišti sám sebou'.

Údajně nejvšestrannější herec své doby, který odmítl nechat se svazovat obory, představitel romantických hrdinů Hugových dramat i komediant oživující melodramatická klišé parodií a groteskou: Příslušně upravený příběh Frédéricka Lemaîtra byl autoru Eriku-Emmanuelu Schmittovi záminkou napsat 'na tělo' parádní roli herecké hvězdě (původně Jean-Paulu Belmondovi). Zvolil sled situací, ve kterých se herec může předvést a ukázat z různých stran. Nechybí tu malý chlapec okouzlený světem divadla, kterému zklamaná matka vyčítá ošklivost a nedostatečnost, čímž zaseje do dětské duše věčnou nejistotu – a vzdor. Nechybí melodramatická zápletka s milovanou a milující obdivovatelkou a nebezpečnými (ale zas ne tolik) soky, ani sentimentální konec připomínající cyranovský osud, takže příběh může v jemné ironické zkratce zrcadlit romantické kousky úspěšně předváděné chtivému publiku. Neméně přitažlivý je pohled do

FRÉDÉRICK LEMAÎTRE
E. E. Schmitt: Frédérick. Divadlo ABC 2004

zákulisí. Scény ukazující 'jak se dělá bulvární divadlo' patří k nejvděčnějším momentům inscenace a jejich protagonisté se v nich s chutí a vtipnou nadsázkou přiznávají k slabostem vlastním i svého řemesla. Stojí to za zaznamenání i proto, že vzhledem k četným peripetiím příběhu, kterým je třeba věnovat jevištní pozornost, aby byl srozumitelný, projevuje se ve vlastním textu autorova reflexe tématu divadla a herectví bonmotickými zkratkami, takže bez adekvátního hereckého komentáře, který je teprve jejich oprávněním, hrozí, že osvědčené 'pravdy' budou znít zjednodušeně a banálně.

Rösner se divákům poprvé objeví, aby hned mizel a vzápětí se vynořoval tu z propadla, tu z jiného koutu jeviště: Zkouší, jak funguje divadelní mašinérie, všetečnými otázkami zlobí ředitele divadla a přitom se zdá, jako by se teprve připravoval na hru, která už už začne: Je to ještě Rösner, anebo už Frédérick? Hranice mezi hercem a postavou se rozplývá, Frédérick má Rösnerova typická 'civilní' a přece výmluvná gesta a postoje, tvárnou mimiku i hlas, které dal herec do služeb postavy. Vyjadřuje názory a myšlenky Frédéricka a je tím víc na jevišti 'sám sebou', neboť je přijal za vlastní, tak jako přijal za vlastní situace, v nichž se jeho postava ocitá a které musí on tady a teď řešit. Jedná autenticky ve všech polohách: ironicky pojaté divadlo na divadle, kde jeho Frédérick groteskně paroduje lupiče Roberta Macaira, střídají situace zákulisních zmatků, které řeší s přehledem samozřejmé autority, a pak jsou tu ještě momenty, kdy zkušený do-

byvatel ženských srdcí náhle marně zápasí s milostným vzplanutím. V ješitnosti zralého muže, který padá na kolena před bezelstnou a láskyplnou odevzdaností mladičké milenky, najdeme stín úzkosti z vlastního stárnutí a opuštěnosti, ale taky strach z nevyslovené otázky, zda je on sám něčeho takového vůbec schopný, a který musí zaplašit (sebe)ironickým komentářem. Hercova 'metoda' tak organicky spojuje 'bytí v postavě' s komediantskou hravostí a až nemilosrdnou věcností, s nimiž čelí sentimentalizujícímu vyznění hry. Když říká velký monolog o tom, kdo jsou vlastně herci a pro co žijí, monolog, kterým Frédérick naposledy znovu okouzlí a současně zradí svou lásku – tak pravdivý a přesvědčivý ve lži, kterou pronáší, dokáže Rösner všechny ty banality vyslovit tak, že jim *uvěříme*, protože – nebo ačkoli? – víme, co sledují. Srozumění diváci podléhají účelové hercově zpovědi a odměňují ji spontánním ohlasem. Ten ohlas ovšem – a v tom je síla zážitku z příběhu, který teprve když se dostane do ruky opravdovým hercům, ožívá a získává smysl – patří všem, kdo se na něm podíleli. Jak tím, že tvořili odpovídající pozadí pro hru protagonistů, tak tím, že na ploše několika výstupů dokázali být adekvátními partnery či soupeři: ať už jde o všechny představitele ansámblu Divadla Bláznivých dramat, anebo o ty, kdo přicházejí jako postavy z mimodivadelního světa. Na takový osud neštastného otce mladičké Frédérickovy milenky, jak ho v jediném velikém duelu s Frédérickem představí Čestmír Gebouský, se jen tak nezapomíná, ani na rozechvělou bezbrannost oddané Bereniky v podání Zuzany Kajnarové, na elegantně kluzké bonvivánství pravého 'zloducha' příběhu, knížete z Pillementu Otakara Brouska ml., nebo na potrhle optimistickou figurku sepisovatele tragédií (které dosáhly úspěchu, až když se staly komediemi) Tízněla – Filipa Blažka, nemluvě o suverénně zvládnuté vděčné roli divadelního ředitele v podání Oldřicha Víznera. Sympatická atmosféra představení, které si na nic nehraje, přestože se tam toho tolik odehraje, odráží nejlepší vlastnost principála souboru ve Vodičkově ulici Milana Schejbala: dávat dohromady lidi, kterým je spolu dobře – ať jsou na té či oné straně divadelní rampy.

V každé z postav Borise Rösnera se vždy znovu vynořuje současně otázka, co je vlastně herectví: nejsem tím, kým jsem – a kým tedy jsem, mohu-li být sám sebou jedině tehdy, když hraju? Svou odevzdaností osudům postav a schopností vyvolat v život něco, co není, a čemu přesto nebo právě proto uvěříme, že existuje, ukazuje Rösner herectví jako cosi, co je *svůdné*, co dokáže působit *magicky*, a co je současně povahy tak tělesné, konkrétní, nabité biofilní energií... Dalo by se uzavřít tak trochu v duchu bonmotů vyslovovaných ve Schmittově textu tím, že herec v jeho podání ukazuje, že je taky (jenom?) *člověk*... Ale je nezbytné doplnit, že je to člověk, který hraje, protože to umí. Ostatně, není 'umění' odvozené od 'umět'?

Mluvící muž Spalding Gray

Marek Hlavica

11. ledna letošního roku oznámila Kathleen Russo na newyorské policii, že její manžel je již více než 24 hodin nezvěstný. Po prověření možných míst pobytu policie 20. ledna ukončila intenzivní pátrání a zařadila Spaldinga Graye na seznam pohřešovaných osob. Jako pravděpodobná příčina zmizení se uvádí sebevražda skokem do ledové vody Hudsonu z trajektu jedoucího na Staten Island. Pravděpodobně skončil život „mluvícího muže" Ameriky, herce, jenž pozvedl autobiografické vyprávění mezi vysoká umění. Naděje na jiné rozuzlení se každým dnem snižuje.

Spalding Gray byl průkopníkem i mistrem autobiografického monologu. Byl řazen k neurotickým a ironickým Newyorčanům jako je Woody Allen a Jerry Seinfeld, proti nim byl však celebrita daleko více 'horizontální'. Se svými improvizovanými monologickými zpověďmi cestoval po severoamerickém kontinentu a tuto činnost považoval za sobě nejvlastnější, přestože vystupoval i v desítkách filmů a hrál v broadwayských produkcích.

Jeví se to jako nevýznamná činnost, být pouhým monologistou ve světě, kde nepřetržitě vznikají velkolepé projekty, režiséři se předhánějí v šíři nápadů a producenti ve výši rozpočtu. Jeví se to jako nezajímavé, zpovídat se ve světě, kde již zdánlivě každý má svou talk show anebo v nějaké alespoň vystupoval. Jeví se to jako příliš jednoduché, vzít osobní zkušenost a odvyprávět ji, vždyť slova herec, vypravěč a bavič se již stávají synonymy. V případě Spaldinga Graye však povýšenost není namístě. Nelze jej přiřazovat k mediální záplavě veřejných zpovědí.

Letos by mu bylo 63 let a se svými monology, kterých nakonec bylo devatenáct, začal před pětadvaceti lety. Jeho styl byl stále stejný. Ukázkový Američan – bílý, narozený v Nové Anglii, stříbrné vlasy – sedí ve flanelové košili za dřevěným stolem s mikrofonem a kroužkovým blokem a proud vyprávění přerušuje jen občasným upitím ze sklenice s vodou. Muž z řádu smutných komiků vypráví lyrické sebeanalýzy, předělává svůj život v umění, odhaluje křehkosti a absurdnosti života. Diváci odcházejí dojatí, kritici opěvují každé nové představení. Prostota jeho představení je opakem efektnosti, kterou se snaží zaujmout jiní. Sám sebe nejraději nazývá poetickým žurnalistou či kolážistou vzpomínek. Svou nejoblíbenější sebedefinici převzal od desetileté holčičky, která přišla na jeho představení, protože: *„Tatínek mi řekl, že mám jít na toho mluvícího muže."* Jak se Spalding Gray stal „mluvícím mužem" Ameriky?

Narodil se 5. června 1941 v Barringtonu ve státě Rhode Island. Dětství měl normální, až na to, že jeho rodiče tvořili jednu z pouhých tří scientistických rodin ve městě. Zažil pocit vyhoštění ze zdravého jádra společnosti, tak jak jej v tuzemsku asi může zažít dítě jehovistických rodičů. Od dětství trpěl silnou dyslexií, měl problémy se čtením a byl zařazen mezi slabé žáky. Spolužáci se připravovali ke studiu na prestižních univerzitách a Gray byl přeřazen ke studentům, od nichž se očekávalo, že v šestnácti letech nastoupí do městských technických služeb. V sedmé a deváté třídě propadl a strčili ho do internátní školy pro problémové žáky. Pokoušel se hrát ve školním divadelním představení, avšak pro neschopnost přečíst text nebyl vybrán. V následujícím roce se pokoušel o totéž a tentokrát již uspěl, neboť se učitelce zdálo, že má „vynikající timing", ideální pro postavu, již měl hrát.

Okamžik jako z amerického filmu: dosud opomíjené dítě poprvé v životě od někoho uslyší, že je v něčem vynikající, *excellent*. Na jevišti zaimprovizuje skákání panáka a publikum mu zatleská. *„Byl jsem úplně omráčený, ale čím? Silou okamžité komunikace. To bylo moje první autobiografické představení, protože já jsem vyvolal ten pohyb, improvizovaný pohyb, který nebyl nazkoušený."* Gray se rozhodl, že chce být hercem.

Vystudoval hereckou školu v New Yorku, to mu bylo již 26 let, a očekával, že bude hercem nějakého oblastního divadla. V létě roku 1967 nastoupil do divadla v texaském Houstonu a *„vystřízlivěl jsem z profesionálního divadla.* [...] *Divadlo bylo velmi konzervativní, představení nebyla odvážná, diváci byli usedlí předplatitelé. Uvnitř divadla se skrývala velmi, velmi smutná homosexuální komunita."*

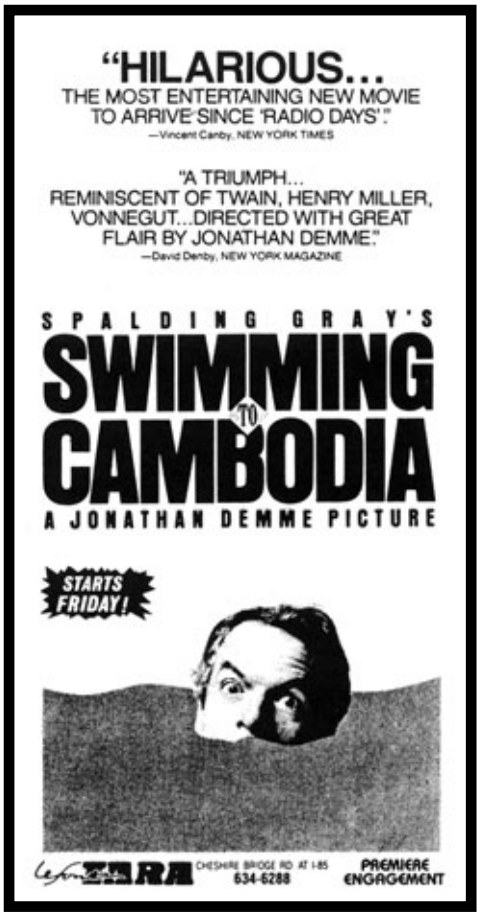
Opouští divadlo a rozhodnutý se mu již nikdy nevěnovat odjíždí do Mexika fotografovat děti. Z cesty se vrací do New Yorku a dozvídá se, že jeho matka spáchala sebevraždu. Nastartovala auto v utěsněné garáži a udusila se. Gray půl roku žije z příspěvků v nezaměstnanosti a pak přijímá práci v několika off-broadwayských představeních.

Navštíví také dvě představení, jež jej významně ovlivní – *Frankenstein* od Living Theatre a zejména *Dionysus in 69*, první a skandální představení The Performance Group Richarda Schechnera. Tímto představením, jež svou otevřenou sexualitou, nahotou a rituálním orgiasmem vstoupilo do dějin divadla, byl Gray omámen i znechucen. *„Poznal jsem, že v divadle je možné něco, o čem jsem nikdy ani nesnil."*

Společně se svou tehdejší přítelkyní Elizabeth LeCompte se představuje Schechnerovi a záhy jsou oba členy The Performance Group, jež prochází v té době velkou proměnou. Oba jsou brzy výraznými osobnostmi, excelují ve všech Schechnerových experimentálních projektech tzv. environmentálního divadla – *Makbeth* (1969), *Commune* (1972), *Matka Kuráž* (1975), *The Tooth of Crime* (1974) Sama Sheparda. Kolektivní tvorba a experimenty 60. let však již tolik nepřitahují. Také Schechner se daleko více věnuje divadelněantropologickým výzkumům a akademické činnosti. V roce 1975 má soubor dlouhé turné po Indii a Schechner tam zůstává celý rok. Ve volném čase připravují LeCompte a Gray představení *Sakonett Point* (1975).

Název představení je místem na Rhode Islandu, kde Gray v dětství trávil prázdniny. Vzpomínky jsou materiálem představení, které je velmi odlišné od dosavadní schechnerovské buřičské a revoluční linie souboru a také od většiny toho, co se v té době odehrávalo v americkém divadle: je velmi osobní, kontemplativní, impresionistické, snaží se vyvolat snovou náladu pomocí obrazů předváděných v měkkém osvětlení. Je složeno ze série obrazů a činností strukturovaných okolo vztahu Graye k prostředí, rekvizitám, třem dalším herečkám a osmiletému chlapci. Celé představení je téměř beze slov.

Záhy následují další dvě představení tohoto cyklu Grayových vzpomínek na dětství, později nazvaného *Three Places in Rhode Island*. Nejprve *Rumstick Road* (1977) a následně *Nayatt School* (1978). Obě představení mají podobu koláže. Jsou pokusem vrátit pravdivost na jeviště pomocí odkrývání vlastního nitra. Na možné obtíže tohoto odhalování narazil Gray v *Rumstick Road*, kde vyprávěl o okolnostech matčiny sebevraždy. V představení použil také autentické zvukové nahrávky rozmluv s otcem, babičkou či psychoanalytikem. Byl obviňován z citového vydírání i porušení lékařského tajemství. Toto představení však také bylo prvním, v němž Gray předstoupil před publikum a řekl: *„Jmenuji se Spalding Gray a toto je můj příběh."*



Zejména se však o těchto potemněle soukromých představeních začalo mluvit daleko více než o původní schechnerovské linii The Performance Group. V roce 1980 Schechner skupinu rozpouští a LeCompte záhy zakládá ve stejném prostoru The Wooster Group, která funguje až do současnosti.

Spalding Gray však již dříve odchází. *„Neměl jsem představu, co chci, ale věděl jsem, že chci být mimo jakoukoli skupinu."* LeCompte už dříve několikrát nahrála jeho improvizace během představení na magnetofon a řekla mu, ať se je naučí. *„Tehdy jsem si začal uvědomovat, že to, co říkám, je text a může být použitý jako text."*

Cestuje po USA, setkává se s beatnickými básníky. Do New Yorku se vrací s jasnou představou, že chce být orálním kronikářem svého života. Chce dělat umění, ale věří v blízký konec světa. Nechce psát knihy a poezii, neboť těch je svět již plný a jsou určeny pro budoucnost, v niž nevěří. Prvním monologem, který vzniká, je *Sex and Death to the Age 14* (1979): *„Nic strašného, v podstatě jen masturbace a smrt zlatého karase."* Už název naznačuje odstup od sebe, ironický pohled na vlastní dětství. Nic pozoruhodného, pouze s tou zvláštností, že publikum se směje a je uchváceno.

Gray nalézá svůj styl, pro který je příznačné intimní vyprávění ironického neurotika, snovost vzpomínek a jasnost pojmenování, citlivé vnímání reakcí publika. V tuzemsku se nabízí srovnání s jiným mistrem monologického vyprávění, s Miroslavem Horníčkem. Oba začínali v oblastním divadle, oba spolupracovali s osobnostmi avantgardního divadla a oba si našli své místo ve vypravěčství. Oproti Horníčkovi však Gray nikdy neopouští základní kostru osobní vzpomínky, autobiografického vyprávění, nikdy nesahá k fikci, vždy používá sebe jako výchozí materiál, jejž přetváří neurotickou fantazií. Také laskavost, již by šlo připsat oběma osobnostem, je u Graye mnohem ostřeji řezaná. Z jeho monologů je zřejmé, že často jsou zejména psychoterapií pro jejich tvůrce. Jeho emocionální exhibicionismus zastiňuje i Woody Allena. Zatímco Horníček se pohyboval v prostoru umění, u Graye je hranice mezi životem a uměním jádrem jeho tvorby.

Od prvního monologu se stal Gray undergroundovým hitem a kultovní osobností. Monologem, jímž dosáhl hvězdné proslulosti a za nějž dostal i cenu OBIE, byl *Swimming to Cambodia* (1987). Obecně řečeno, byl o Grayových zkušenostech herce oscarového filmu Rolanda Joffého *The Killing Fields* (1984; film vypráví o Američanovi zajatém v Kambodži během Pol Potova krvavého 'roku nula'). Bohužel pouhý popis toho, o čem Gray v monologu vypráví, je nedostatečný. Od 'historek z natáčení' přes návštěvy nočních klubů, marihuanové večírky až po masové hroby milionů obětí Rudých Khmerů a rozhovory s pozůstalými. To, co tento pouhý seznam dělalo jedinečným, byl Grayův přednes. Filmovou verzi tohoto monologu natočil režisér Jonathan Demme (*Mlčení jehňátek, Philadelphia*) a právě díky ní se Gray stal hvězdou.

Poté se rozhodl, že napíše (téměř) autobiografický román. Dříve než román však vzniká monolog *Monster in a Box* (1992). Oním monstrem je právě rukopis románu o rozsahu 1900 stran. *Gray's Anatomy* (1994) vypráví o Grayově vztahu k vlastnímu nemocnému levému oku, respektive o globálním hledání léku na tuto vzácnou chorobu. Bloudí od klasických lékařů a indiánských šamanů až k filipínskému „Elvisu Presley psychologie". Příběh je propleten úzkostmi muže ve středním věku a má v podtextu metaforu ztráty zraku, neboli *„co je to, co nechci vidět?"*

Oba tyto monology byly také zfilmovány a jsou důkazem, že i monolog jednoho herce může být pozoruhodným filmem. První natočil Nick Broomfield a druhý i u nás známý top-hollywoodský Steven Soderbergh (*Lži, sex a video; Traffic; Erin Brockovich*). Gray hrál v mnoha významných filmech, např. *Beyond Rangoon* (1995) režiséra John Boormana; *The Paper* (1994) Rona Howarda; *King of the Hill* (1993) Stevena Soderbergha; *The Killing Fields* (1984) Rolanda Joffé. Nikdy nedostal hlavní roli. Jeho typ, aristokratické vzezření a ukázkový WASP, jej předurčil k rolím lékařů. Byl-li ve filmech obvykle praktickým lékařem, pak mimo film byl zejména lékařem duše. Vedle svých monologů měl také představení *Interviewing the Audience* (prem. 1980), v němž zval hosty z publika ke svému stolu a pobízel je k vyprávění vlastních příběhů. Mnoho těchto představení uskutečnil i s nemocnými AIDS. Kromě vedení dílen a vyučování autorské tvorby na několika univerzitách vystupoval také v některých broadwayských produkcích, naposledy (2000) v *The Best Man* od Gore Vidala. Většina jeho monologů vyšla také knižně (v Česku nikoli) a je úspěšným titulem na trhu s humoristickou literaturou. Za své povolání však Gray považuje živě předváděné monology.

Reálná situace je také v základu dalšího monologu *It's A Slippery Slope* (1995), jde však o monolog předělový. Gray, jenž se vzhledem ke svým psychickým potížím rozhodl nemít děti a jenž již 14 let žije v manželství s režisérkou Renee Shafransky, se dozvídá, že jiná žena, Kathleen Russo, je s ním těhotná a že odmítá přerušit těhotenství. Neurotický padesátník stále uvažující o smrti se rozhodne být otcem. Své pocity ze zrady jednoho vztahu a z rozhodnutí vymanit se ze strachu ze smrti spojuje Gray se zkušeností jízdy ze svahu. Tentokrát je metafora kluzkého vztahu oním konkrétním obrazem, kolem nějž rozvíjí své asociativní představy.

Morning, Noon and Night (1997) odráží radikální proměnu. Šťastný otec dvou synů vypráví o jednom všedním dni v jejich venkovském domě na Long Islandu. Po předchozích monolozích plných úzkosti a úvah o smrti vstupuje Gray najednou do světla. Po téměř dvaceti letech monologů naplněných drogami, opilstvím, sexem, politikou a úzkostmi přichází nezvyklý optimismus a něžnost. Obrátil-li se původně

k monologům jako k jedinému umění, jež má smysl ve světě bez budoucnosti, pak nyní přichází s monologem plným naděje v budoucnost. Doposud žil jen pro své monology (*„Musím žít život, abych vyprávěl život“*), nyní je na stejné úrovni s nimi rodina.

Zde je vhodné se zmínit o Grayově způsobu práce. Nejprve sedí sám jen s napsanou kostrou příběhu a na magnetofon namlouvá vzpomínky. *„To, s čím začínám, je paměť. Celá paměť je tvořivý proces. Pokud máte vzpomínku, tak znovu vytváříte původní událost.“* Poté poslouchá nahrané a hledá možnosti, jak učinit vzpomínku více dramatickou či nějak jazykově ozvláštněnou. Hraje si s takto zachycenými vzpomínkami. V další fázi již předstupuje před diváky. Během patnácti představení se text usadí. *„Začínám široce otevřený a snažím se vzpomínky nějak organicky uspořádat.* [...] *Ale nikdy se neučím věty nazpaměť.* [...] *Vůbec to není naučené. Je to vizualizované.“* Zajímá jej, co se děje se vzpomínkami při představení. Nesplétá příběhy, pouze asociativně krouží okolo výchozí situace a metafory. *„Sekám paměť na kousky a dělám koláž z rodinných fotografií. Jsem kolážista.“* Po nějaké době se však představení usadí a stane se rutinním. *„Pak už mne to zajímá jen jako performera. Už v tom nejsem jako tvůrce a spisovatel. Už nic neobjevuji.“*

K šedesátým narozeninám vyrazil se svou ženou do Irska. 22. června 2001 do jejich auta narazila veterinářská dodávka. Gray seděl nepřipoutaný na zadním sedadle. Náraz jej vymrštil dopředu. Následkem nehody měl roztříštěný bok i obličej. Do lebky i do kyčle mu voperovali ocelové plátky. Později lékaři objevili také poškození čelního laloku v mozku. Po návratu z nemocnice mohl Gray dál vykonávat všechny činnosti. Vrátily se mu však deprese. Muž, jenž se proslavil zveřejňováním svých depresí a jenž si je takto i léčil, se pokusil pokračovat v této činnosti. Obnovil představení *Swimming to Cambodia*, připravoval svůj 19. monolog, nazvaný *Live Interrupted*, v němž se chystal vyprávět o své autonehodě, premiéra byla plánována na letošní jaro. Vychovával své dva syny, sedmiletého Thea a o čtyři roky staršího Foresta. Od roku 2002 se několikrát pokusil o sebevraždu, jednou jej po skoku z mostu vylovil kolemjdoucí, jindy mu jiný chodec skok z mostu rozmluvil. 9. ledna letošního roku odešel z domu bez peněženky, dokladů a léků a dosud se neozval.

P. S. 8. březen 2004, Associated Press, New York: Tělo herce a spisovatele Spaldinga Graye bylo nalezeno v East River...

Literatura

(kromě nespočtu rozhovorů a recenzí dostupných na internetu):

ARONSON, A. „Sakonnet Point“, *The Drama Review* T68, December 1975: 27–35

ARONSON, A. *American Avant-garde Theatre: A History.* London & New York, Routledge: 2000: 145–156

CARLSON, M. *Performance: A Critical Introduction*. London & New York, Routledge: 1996: 112–116

CHAMPAGNE, L. „Always Starting New: Elizabeth LeCompte“, *The Drama Review* T91, Fall 1981: 19–28

SCHECHNER, R. „My Art in Life (Interviewing Spalding Gray)“, *The Drama Review* T176, Winter 2002: 154–173

Tři naučení z jednoho příběhu

(Úvod do dramaturgie)

Přemysl Rut

Člověk nemusí být zrovna etnografem, aby věděl, že se pohádkové příběhy vypravují v mnoha variantách, jimiž pak je ovšem poznamenán i jejich smysl. Obvykle tu fabulační rozmanitost připisujeme povaze lidové slovesnosti, která – nemajíc v zádech žádný původní, kanonický či klasický text – ucpává díry v paměti novými nápady a přizpůsobuje přejaté děje vlastním zkušenostem. O tomto přirozeném bujení příběhu v pohádkách dnes existuje celá knihovna odborné literatury, která však zpravidla pomíjí bujení nepřirozené, varianty vytvořené nikoli spontánně, ale podle norem panující kulturní politiky, varianty konstruované snad i zpětně tak, aby vedly ke smyslu předem určenému.

Následující příběh o moudrém zajíci jsem poprvé četl v zapadlé dětské knížce z roku 1941: *Pohádky z druhého konce světa*. Vypravěč Antonín Zámecký jej vybral jako příklad pohádky mongolské.

Jednou se vydaly dvě ovce na pouť do kláštera Lobon-Čenbo modlit se, aby na jejich pastvinách rostla po celý rok tráva jako hedvábí. Na cestě potkaly vlka.

„Kam jdete?“ ptal se.

„Jdeme na pouť do kláštera Lobon-Čenbo modlit se, aby nám rostla po celý rok tráva jako hedvábí,“ odpověděly ovce.

„Já vás sním!“ řekl vlk.

„Ano, tatíčku vlku,“ odpověděly ovce, „ovšem, vy nás sníte. Ale my nejdřív půjdeme na pouť do Lobon-Čenbo. Až se vrátíme, pak si nás snězte!“

„Dobrá,“ řekl vlk a pustil je.

Ovce přišly do Lobon-Čenbo, pomodlily se, prohlédly si pouť a šly zpátky. Přišly na místo, kde se rozešly s vlkem a kam slíbily, že se vrátí. I rozhlížely se a hledaly někoho, kdo by jim pomohl.

Tu běžel kolem nich zajíc. Ovečky jej zastavily a řekly: „Poraď, milý zajíčku! Šly jsme na pouť do Lobon-Čenbo a vlk nám nedá pokoje. Chce nás sníst. Dobrý zajíčku, co máme dělat?“

Zajíc byl chytrý chlapík. Poručil jim, aby počkaly na cestě, sám pak odpelášil velkými skoky. Běžel k opuštěnému tábořišti, vzal tam hadr, kterým se snímá kotel z ohniště, vyhledal rudý papír z balíčku čaje a vrátil se k ovcím. Mezitím přiběhl i ten zlý vlk. Zajíc položil hadr zamazanou stranou na zem, sedl si naň jako na podušku a prohlásil, že bude číst rozkaz samého císaře. Vzal rudý papír a začal: „Hle, co se praví v císařském listě! Císař rozkázal, aby mu ušili pokrývku ze sedmdesáti dvou vlčích koží. Sedmdesát jednu kůži už lovci přinesli. Teď už chybí jen jedna. Dnes,“ dodal zajíc a obrátil se k postrašenému vlkovi, „jsem právě potkal toho posledního vlka. Až z tebe stáhnu kůži, bude císařská pokrývka hotova!“

Jak to vlk uslyšel, dal se na útěk, jako by pod ním země hořela. A ovce se šťastně vrátily domů.

Předpokladem, bez něhož ten příběh vůbec nelze pochopit, je obecně sdílené uznání, ba kult autority panovníka. Mongolská pohádka přichází z kraje, kde vlkovi stačí zahlédnout hadr vzdáleně připomínající chánovu podušku, aby prostoduchý zajícův výmysl poslouchal jako projev chánovy vůle. Čtenář, pro něhož je vyprávění o moudrém zajíci prvním setkáním s mongolskou pohádkou, si nad ní vzpomene na říši Čingischánovu a v zápletce, kterou zprvu vnímal jako nonsens, rozpozná hyperbolu hlubokého smyslu. Najednou se mu v novém světle ukáže i původně právě tak absurdní ochota oveček vrátit se při zpáteční cestě na místo, kde budou sežrány. Daly své slovo cestou do kláštera, a kdyby je porušily, jejich pouť by se minula účinkem. Kult autority je kultem řádu, který autoritu umožňuje a vyžaduje.

Pokud si čtenář bude chtít právě získanou představu o mongolské povaze doplnit či upřesnit dalšími mongolskými pohádkami, octne se mu

dřív či později v rukou kniha vydaná u nás roku 1958. V tiráži má podivnou poznámku: „Z ruského původního vydání Mongolskije skazki […] přeložila […] Maria Petrová.“ Mezi jednadvaceti příběhy nechybí ani Moudrý zajíc. Chybí v něm však pouť oveček do kláštera Lobon-Čenbo, tudíž i důležitý slib, že se dají sežrat při zpáteční cestě. Ruským (či spíše sovětským) cedníkem dostala se k nám mongolská pohádka bez kláštera, bez modlitby za hedvábnou travičku.

Jednou se jedna ovečka zaběhla od svého stáda, zabloudila a potkala vlka. Vlk měl pořádný hlad, ale pak si řekl: „Když ovci zadávím ve stepi, potáhnu ji až do svého doupěte. Raději ji zaženu do lesa a sežeru ji až tam.“

A tak vlk žene ovci do lesa. Vtom odkudsi vyskočí zajíc.

„Ach, zajíčku!“ zamečela ovce. „Vlk mne zahání do svého doupěte a tam mne chce sežrat.“

„Ovšem, že tě sežeru,“ zavyl vlk. „Můj brloh je za touhle roklí a tam tě zadávím.“

Zajíček si tlapkou pohladil dlouhé uši a pravil: „Když vlk jednou řekl, že tě sežere, tak tě sežere. Nic už ti, ovečko, nepomůže. Ale radím vám, abyste okamžik počkali, a já se doběhnu podívat za rokli, nejsou-li tam lovci.“

„Tos dobře vymyslil!“ pochvaloval si vlk. „Běž a podívej se!“

Dříve než vlk odpověděl, zajíček už zmizel. Jenže neutíkal za rokli, ale pelášil k opuštěnému tábořišti. Tam našel kus plstěné pokrývky a červenou nálepku z čaje. Rychle to pobral a utíkal zpět.

„Tak co?“ ptal se vlk. „Nejsou tam lovci?“

„Nejsou,“ ubezpečil ho zajíc. „Ale podívej se, co jsem tam našel. Je to listina podepsaná samotným naším chánem.“

A zajíček vážně usedl na plst, rozvinul před sebou červenou nálepku a dělal, jako když čte.

„Veliký chán rozkázal, aby mu byl ušit kožich ze sedmasedmdesáti vlčích koží. Kožich už je hotov, ale nedostává se jedné kůže na límec. Veliký chán přikazuje každému, kdo ví o brlohu nějakého vlka, aby mu to ihned oznámil.“

Sotva to zajíc dočetl, odhodil nálepku a pelášil pryč. Vlk si zřejmě myslel, že běží k chánovi se zprávou, kde je vlčí doupě.

„To se pleteš!“ zvolal vlk za zajícem. „Mne chánovi lovci nedostanou!“ Jen to dopověděl, utekl do sousedního lesa.

Když vlk zmizel, objevil se znova zajíc. „Teď, ovečko, jdi pěkně domů,“ řekl jí. „A pamatuj si: Není žádná chytrost žít mezi ovcemi, ale chytrost je, když zajíc zažene vlka na útěk!“

Uvědomíme-li si, že vykonavatelé sovětské moci vyvrátili do základů stovky mongolských klášterů, vyhubili jejich obyvatele a na jejich duchovní kulturu naroubovali svou kulturní politiku, pak nám klášter Lobon-Čenbo vyškrtnutý z pohádky nebude stát za zmínku. Jenomže s motivem pouti do kláštera se hroutí i pojetí autority světské, jež pohádku inspirovalo a jež pohádka v hyperbolické zkratce vyjadřuje. Jestliže mongolský zajíc mohl vlkovi přímo pohrozit (*Až z tebe stáhnu kůži, bude císařská pokrývka hotova!*) a spolehnout při tom na vlkův strach z mocného chána, sovětizovaný zajíc musí vzbudit dojem, že běží vlka udat (*Veliký chán přikazuje každému, kdo ví o brlohu nějakého vlka, aby mu to ihned oznámil*): podobenství o síle autority je nahrazeno návodem, jak využít poměrů k malým vítězstvím. K tomu také směřuje závěrečné poučení, které ve starší variantě příběhu nebylo nutné: *Není žádná chytrost žít mezi ovcemi, ale chytrost je, když zajíc zažene vlka na útěk!*

Ke svému překvapení setkal jsem se s moudrým zajícem nedávno potřetí, v jednom z tibetských lidových příběhů, vydaných roku 2001 česky v překladu Pavla Czeczotky. Zajíc se skrýval pod názvem Dobrodružství sedmi ovcí. Ano, tibetských ovcí bylo sedm a měly dobrého pána, který však jim za groteskních okolností zemřel. Osiřelé ovečky *se rozhodly dopravit tělo svého pána do Lhasy a předložit ho k požehnání Džowo Rinpočhemu* (to je socha Buddhy Šákjamuni a zároveň jméno chrámu, ve kterém socha sídlí). Cestou potkaly hladového vlka a stejně jako v mongolské pohádce podařilo se jim ho uprosit, aby je sežral, až vykonají obřady a půjdou zpátky. To už *budeme všechny mít jehňátka a bude nás tedy k snědku dvakrát tolik*, slíbily u vědomí, že oběti a modlitby *za brzký návrat duše* jejich *pána do říše lidí* si vyžádají dlouhé měsíce. Když se pak s nic netušícími jehňátky vracejí k místu, kde je má če-

kat vlk, potkají zajíce ochotného jim pomoci, pokud ho každá chvilku ponese.

Cestou našli čharu (přikrývku z jačí vlny) *a zajíc řekl, že se jim bude hodit, aby ji vzali s sebou. Potom narazili na kruh z jačích nozder, o němž zajíc také prohlásil, že může být užitečný. Nakonec našli list papíru, který také vzali s sebou. Když dorazili na místo setkání s vlkem, zajíc pokynul ovcím, aby zastavily, a hlasitě jim poručil: „Natáhněte rohož Jeho Veličenstva!" A ovce rozprostřely čharu.*

„Přineste kruhový trůn!" přikázal znovu zajíc a ovce položily kruh z jačích nozder na čharu.

Zajíc se na něj posadil a zavelel: „A nyní přineste listinu s královským výnosem." Ovce mu podaly list papíru.

Zajíc předstíral, že listinu čte, a potom hlasitě oznámil: „Toto je nařízení krále celé říše černohlavých Tibeťanů, ve kterém se praví, že kdokoli vztáhne ruku na těchto čtrnáct ovcí, vracejících se po vykonání zbožných skutků ze Lhasy, nechť si je vědom toho, že bude zkrácen o hlavu."

Vlk, který poslouchal v nedalekém úkrytu, slyšel to strašlivé prohlášení a okamžitě uháněl jak o závod pryč.

Ta varianta nutí k otázce, není-li pohádka o moudrém zajíci spíš tibetského než mongolského původu. Pokud víme, i buddhismus se dostal do Mongolska z Tibetu. Potom by ovšem motiv chánova vlčího kožichu, který vlka v první verzi pohádky zažene na útěk, byl jen aktualizací (a sekularizací) původního smyslu příběhu. Autorita božského není v tibetském vyprávění pouhým rámcem, v němž se může dobře dařit i kultu autorit světských. Je svrchovaná: i sám král *celé říše černohlavých Tibeťanů* budí respekt jen s podmínkou, že střeží nedotknutelnost vyššího řádu – včetně těch, kdo tomu řádu slouží, byť by to byly ovce s jehňaty.

Tak jednoduchý příběh – a jaká různost akcentů! Nezačíná někde tady onen druh činnosti, kterému se říká dramaturgie?

Sympozium o čínském a japonském divadle: od středověkého dramatu k revoluční opeře

Ve dnech 6. a 7. října 2004 se v malé zasedací síni pražského Carolina uskutečnilo mezinárodní sympozium nazvané Nové trendy v čínské a japonské teatrologii. Toto sympozium, u jehož zrodu stál Petr Holý, odborný asistent Divadelního a filmového ústavu Fakulty literatury na tokijské Univerzitě Waseda, kde se specializuje na divadlo kabuki, a jeho kolega Li Mo, který se kromě divadla kabuki věnuje i čínskému jevištnímu umění, bylo zpočátku plánováno jako překvapení pro významnou českou teatroložku Danu Kalvodovou – mělo být symbolickým poděkováním za její dlouholetou práci v odkrývání a mapování divadla Dálného východu. I když náhlé úmrtí Dany Kalvodové v říjnu 2003 zmařilo původní záměr, díky spolupráci Univerzity Waseda s Mezinárodním sinologickým centrem Filozofické fakulty UK, s Ústavem Dálného východu FF UK a s Náprstkovým muzeem v Praze se sympozium přesto uskutečnilo a nabídlo nevšední pohled do zákulisí výzkumu i jevištních technik čínského a japonského divadla. Odborníci z tokijské Univerzity Waseda i z pražské Karlovy univerzity vyslovili poctu dílu Dany Kalvodové a přednesli řadu zajímavých příspěvků doplněných praktickými ukázkami hereckých stylů, technik i kostýmů – vedle ilustrativních videozáznamů jsme měli možnost shlédnout i živou performanci pláče, hněvu a smíchu ve stylu *tokiwazu* v podání Eiičiho Suzukiho, člena hudebního doprovodu divadla Kabukiza, a postup oblékání honosného kostýmu postavy hodnostáře v tradiční pekingské opeře, který předvedli Li Mo a Norikazu Hirabajaši z Univerzity Waseda.

Sympozium srozumitelným způsobem přiblížilo ojedinělé herecké techniky stylizovaného jevištního projevu a objasnilo vliv některých aspektů moderní doby na vývoj divadelních žánrů – o to větší je škoda, že nemělo propagaci mezi divadelně zaměřenou odbornou veřejností.

Současné směry výzkumu tradičního japonského divadla *nó* nastínil Mikio Takemoto, který je ředitelem Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa v Tokiu[1] a zároveň profesorem japonské literatury na Univerzitě Waseda. První krok k novému způsobu literárního zkoumání divadla nó, které kombinuje podrobné studium historických pramenů s vyhledáváním, systematickým tříděním a evidencí materiálů vztahujících se k tomuto žánru, byl učiněn v 50. letech 20. století, kdy vznikl Ústav pro výzkum divadla nó. Důsledné bádání prokázalo například Zeamiho vztah k zenovému buddhismu (patřil ke škole Sótó) a umožnilo také rozluštit Zeamiho traktáty, na nichž byla postavena středověká vzdělanost.[2] Současný směr výzkumu

1 Muzeum patří k Univerzitě Waseda – informace v angličtině viz http://www.waseda.jp/enpaku-e.html.

2 Fúšikaden (Učení o Stylu a Květu) – viz *Disk* 5 (září 2003): 49.

zásadně ovlivnila i *Sbírka her divadla nó*, kterou vydalo nakladatelství Iwanami (první díl vyšel v roce 1960) – ta dala základ systematickému zkoumání divadla nó jako umění celku, tedy nejen textů, ale i jevištních technik. V současnosti se výzkum umění nó orientuje na historii vývoje jednotlivých her – zkoumají se zejména specifické herecké techniky používané v jednotlivých obdobích a jejich postupné proměny. Oblíbené jsou samozřejmě inscenace restaurovaných děl – v poslední době se hraje například nová verze představení *Stúpa a paní Komači*.[3] Kan'ami[4] napsal tuto hru ve druhé polovině 14. století a v hlavní postavě básnířky Komači ztvárnil fenomén stáří s veškerými negativy, které s sebou toto životní období přináší. Naproti tomu Zeami tvrdil, že čím je člověk starší, tím je 'krásnější', proto i postava stařeny Komači působí v jeho pojetí přívětivěji než ve verzi jeho otce. Zeamiho chápání postavy stařeny přetrvalo až do dnešních dnů, i když po roce 1600 dochází k určitým změnám režie[5] – výraz staroby se stává těžkopádnějším. To s sebou přineslo i změnu délky představení – v nové podobě, která pochází ze 17. století, se hra Stúpa a paní Komači hraje v pomalejším tempu a trvá skoro 90 minut (v Zeamiho době se hrálo přibližně 30 minut).[6]

V příspěvku nazvaném „Čikamacu a vypravěči džóruri" přiblížila Mizuki Takusagawa život a dílo autora divadelních her ze 17. století Čikamacua Monzaemona a poukázala na souvislost loutkového divadla džóruri[7] s divadlem nó, jemuž se Čikamacu na začátku své dráhy věnoval. Divadlo džóruri často přejímalo repertoár divadla nó, zejména nepříliš známé či neobvyklé hry, avšak deklamace (přiřazení intonace k textu) byla zpočátku přizpůsobována jinému typu divadla. V pozdějším období se v džóruri objevily i hudební úryvky divadla nó.

Eiiči Suzuki je členem hudebního doprovodu v divadle Kabukiza[8] – coby

▲ ▶ Kostým postavy hodnostáře v tradiční čínské opeře

3 Sotoba Komači – viz *Disk* 9 (září 2004), str. 107. Zdenka Švarcová ve svém překladu vychází z verze vzniklé kolem roku 1630.

4 Kan'ami Saburó Kijocugu (1333–1384), otec Zeamiho.

5 Pojem 'režie' je v případě divadla nó pouze orientační – ve skutečnosti je inscenace hry vázána režijními poznámkami, které jsou nedílnou součástí scénáře, takže pro režii v západním slova smyslu mnoho prostoru nezbývá.

6 O délce inscenací získáváme informace z poznámek významných mužů, kteří si zapisovali čas začátku i konce zhlédnutého představení. Pomalejší tempo v období Edo souvisí zřejmě do jisté míry i s tím, že se o třicet procent zvětšila plocha jeviště.

7 V současné době je loutkové divadlo známější pod názvem *bunraku*, který vznikl v 19. století. Termínu *džóruri* se dnes používá pro označení dramatického textu tohoto žánru.

8 Populární divadlo na tokijské Ginze, kde se hraje výhradně kabuki. Otevřeno bylo roku 1889. Informace v angličtině viz http://www.shochiku.co.jp/play/kabukiza/theater/.

představitel stylu *tokiwazu*[9] má umělecké jméno Tokiwazu Waeidajú. Hovořil o systému herecké promluvy v divadle kabuki a o její provázanosti s hudebním doprovodem[10] – repliky v divadle kabuki jsou 'zpívané', i když rozhodně nejde o nějakou formu operního zpěvu, nýbrž o vysoce stylizovanou deklamaci v rytmu tradiční básně *tanka* (5-7-5-7-7) s doprovodem třístrunného šamisenu či bubínku cuzumi.[11] K základním představovacím technikám stylu tokiwazu patří i pláč, hněv a smích, který může nabývat mnoha různých podob.[12]

Pokud bychom rozdělili divadlo obecně na realistické[13] a stylizované, lze snad říci, že kabuki využívá těch nejpřepjatějších divadelních technik na světě. Diváci nechodí na představení pro děj hry (ten znají), ale aby si vychutnali zážitek z výkonu herce. A právě k síle zážitku výrazně přispívá i specifický rys divadla kabuki, uplatňovaný ve stylu tokiwazu: repliku, kterou by v evropském divadle celou přednesl sám herec, přebere v určité chvíli člen hudebního doprovodu. Toho se hojně využívá zejména v situacích, v nichž se představovaná postava nějakým způsobem 'mění' – například když se opije, a stane se tak jakoby někým jiným.[14]

9 Vypravěčský styl divadla kabuki vzniklý v první polovině 18. století. Poprvé jej v Edu (dnešní Tokio) použil Tokiwazu Modžitajú (1709–1781) – odtud jeho název. Ve srovnání se starším stylem *gidajú*, který využívá i divadlo džóruri, je *tokiwazu* lyričtější, neboť vypravěč nedeklamuje celý text, ale přebírá za herce jen určité repliky.

10 Herecká i hudební složka se v divadle kabuki provozuje na jediném jevišti, neexistuje tu orchestřiště, jaké známe z evropského baletu či opery.

11 Některé specifické repliky mohou být ovšem pronášeny i bez doprovodu.

12 Například způsob smíchu, který se liší nejen podle toho, o jaké jde historické období, ale i podle místa (Tokio, Ósaka, venkov), je ve scénáři přesně zapsaný – pouze na konci promluvy končící smíchem je určitý prostor pro hereckou improvizaci.

13 Zde Eiiči Suzuki vyslovil řečnickou otázku, zda vůbec realistické divadlo existuje a jak je definovat.

14 V divadle kabuki existuje mnoho her, kde je ústředním motivem pití alkoholu a stavy s tím spojené.

Členové doprovodu pronášejí své repliky vsedě na nízké stoličce, scénář mají před sebou na stojanu. Tím, že sedí, je naznačeno, že jde 'jen' o doprovod, jeho jednotliví deklamátoři se však přesto musejí po přebrání hercova partu stát postavou na jevišti a prožívat to, co představuje herec, za něhož mluví: výsledný charakter postavy tak vytvářejí společně oba dva. K tomu navíc přistupuje ještě hudební složka, neboť hráč na šamisen musí podobně jako v evropské opeře svou hru přizpůsobovat vypravěči. Velkolepý výsledný dojem je tak vyvolaný dokonalou souhrou všech tří aktérů.[15]

Kabuki je divadlem mnoha žánrů, v jeho hrách se odkrývá svět strašidel, krvavých vražd i krásných dívek, avšak veškeré role v něm – stejně jako v tradičním nó – ztvárňují výhradně muži.[16] Specifika ženských rolí v divadle kabuki, tzv. *onnagata*, přiblížil Hideo Furuido, který na příkladu taneční dvojrole[17] poukázal na důležitost techniky tohoto způsobu herectví. K tomu, aby herec-muž skutečně pravdivě vyjádřil postavu ženy, musí použít určitých postojů, které mu umožní získat 'ženský pocit' – musí dát například lopatky k sobě a stlačit široká ramena co nejníž, kolena by měl držet těsně u sebe, zatímco nohy od kolen dolů musejí naopak směřovat ven. Tím, že takovýto postoj není japonským mužům přirozený, vzniká určité napětí, které přispívá ke kvalitě hereckého výkonu.

Svět démonů divadla kabuki představil Petr Holý – na příkladu paní Oiwy ze

15 Význam hudební složky v divadle kabuki osvětlil následně Hideo Furuido na příkladu slova 'láska', které lze do japonštiny přeložit dvěma způsoby: *ai* je láska k někomu, kdo je nablízku, zatímco *koi* vyjadřuje lásku k někomu, kdo je daleko a po kom toužíme. Tyto dvě podoby lásky mají přitom v divadle kabuki své specifické vyjádření – *ai* je drama, *koi* je tanec a hudba.

16 Nezáleží přitom příliš na věku – i mladou dívku může díky stylizovanému líčení představovat starší herec.

17 Šlo o hereckou akci, během níž se hrdý muž na jevišti pouhým otočením kolem své osy transformuje v ženu, která nechce, aby odešel.

Eiiči Suzuki předvádí smích ve stylu tokiwazu

hry *Podivný příběh z Jocuji na Tókaidó* (*Tókaidó Jocuja kaidan*) vysvětlil herec-kou techniku proměny ženy, která po požití jedu přichází o jeden z nejvýznamnějších ženských rysů ve slavné scéně „Padání vlasů".[18]

Téma pekingské opery na sympoziu zaznělo několikrát, poprvé z úst Li Moa, který na příkladu hry *Generálova zbytečná oběť* vysvětlil znakovou povahu jejího herectví, kostýmů i rekvizit: každé gesto herce, barva a tvar kostýmu či použitá rekvizita má totiž symbolický význam – ukazuje na společenské postavení, národnost, povahu i schopnosti ztvárňované postavy.

Katarína Feriančíková se ve svém referátu věnovala milostné tematice: rozebrala jednotlivé druhy lásky ve hře zasazené do období dynastie Tchang (618–907) a zdůraznila neoddělitelnost milostného vztahu mezi jednajícími postavami od neokonfuciánské morálky.

Dana Kalvodová se během svých cest po Číně v 50. letech věnovala studiu regionálního divadla, zejména divadla provincie S'-čchuan, a podařilo se jí shromáždit bohatý obrazový materiál. Ten se měl stát základem nedokončeného projektu, který ve svém příspěvku nazvaném „Čínský deník '57–'58" představila Olga Lomová. Cílem zamýšleného CD-ROMu s pracovním názvem „Performing Art in Chuanju – Annotated Collection of Photographs Taken in 1957–1958" bylo podat průřez s'čchuanským divadlem na jaře 1958.

O čínské opeře ve 20. století hovořil i Norikazu Hirabajaši, který působí na Univerzitě Waseda jako profesor literatury se zaměřením na čínské divadlo. Jeho příspěvek (otištěný na následujících

18 Herecky mimořádně zajímavý je obraz, kdy musí hlavní hrdinka (onnagata) při pohledu do zrcadla vyjádřit zároveň zármutek ze ztráty ženství i zášť vůči tomu, kdo jí způsobil utrpení.

stránkách) ukazuje specifický přístup ke Stanislavského systému herectví a vliv propagandy na jevištní umění v komunistické Číně. Mao Ce-tung byl přesvědčený, že jediným prostředkem k proniknutí politické ideologie do všech společenských tříd je propojení politiky s uměním. Během Velké proletářské kulturní revoluce, která začala v roce 1966 jako součást boje za komunistickou společnost a proti revizionistickým živlům, byly z divadelních her eliminovány postavy králů, císařů či generálů, které do té doby na čínském jevišti dominovaly. Maova tehdejší manželka Ťiang Čching, která spolu s radikálními šanghajskými intelektuály vytvořila kulturní základnu režimu, přišla s návrhem, jak připravit divadelní publikum na politickou masáž. Jejím cílem bylo zbavit čínské divadlo všech feudálních prvků a vytvořit postavu velkého a dokonalého proletářského hrdiny. Kombinací 'revolučního realismu' s 'revolučním romantismem' pak vznikla čínská revoluční opera – forma divadla, která představuje vítězné komunisty vyhrávající každou bitvu. Do popředí se dostaly hyperrealisticky ztvárněné postavy dělníků, rolníků a vojáků a jejich heroické činy či úspěchy v zemědělství a průmyslu. Tak měla opera upevnit moc komunistické vlády nad čínským lidem a podpořit vlastenectví i připravenost k vojenským akcím.

Pro čínskou operu se v té době staly zcela zásadními role kladných hrdinů a v souvislosti s tím vzniká i tzv. „teorie trojí prominence":

1. Prominence kladných postav mezi ostatními postavami
2. Prominence hrdinů mezi kladnými postavami
3. Prominence hlavního hrdiny mezi ostatními hrdiny

Kladné postavy byly na jevišti ztvárňovány specifickým způsobem – objevovaly se vždy v centru dění, v plném světle, měly 'kladná' jména, hovořily a zpívaly mnohem víc než záporné postavy, a bylo zřejmé, že se přátelí s masami. Protože měly obrážet kult Mao Ce-tunga (byly statečné, silné, moudré), byla postupně 'dovedena k dokonalosti' i gesta tradičních hrdinů, která si vypůjčily – v nich už ovšem vlivem toho nezbylo žádné napětí a hrdinové sami se na jevišti proměnili jen v prázdné obrysy skutečných lidí.

V letech 1966–1976 zakázala Ťiang Čching veškerá představení tradiční opery i ostatních divadelních žánrů a do povolených oper vkomponovala 'neničitelnou propagandu'. Tak vznikly tzv. modelové opery, které reflektovaly celý obraz revoluční historie, jak jej vytvořila komunistická strana, a tím představovaly jakési koncepční dogma, které se stalo symbolem čínského moderního jevištního umění.[19]

Denisa Vostrá

19 Pokud jde o literaturu, sborník *International Symposium New Trends in Chinese and Japanese Theatre Studies* (sborník), Prague 2004, obsahuje tyto příspěvky: Feriančíková, Katarína. „The Theme of Love in Liang Shi Yin Yuan by the Yuan dramatist Qiao Ji"; Furuido, Hideo. „Onnagata Style Female Actors of Kabuki Theatre, Aesthetic of Onnagata"; Hirabayashi, Norikazu. „Shape of Persona in Revolutionary Modern Chinese Opera; Holý, Petr. „Today's World of Ghosts in Kabuki Theatre"; Lomová, Olga. „Dana Kalvodová: Čínský deník '57–'58"; Mo, Li. „Acting Promises Cheng Shi of Classical Chinese Opera – Case Study of the Play 'Tiao Hua Che'"; Takemoto, Mikio. „Present and Future of Nohgaku studies"; Takusagawa, Mizuki. Chikamatsu and Joruri Storytellers (Joruri Tayu). Viz též: Landsberger, Stefan. *The Mao Cult*, in http://www.iisg.nl/~landsberger/cult.html; Novák, Miroslav. *Japonská literatura I*. SPN, Praha 1989; Ryor, Kathleen M. „Transformations". In: *Chinese Art at the Crossroads: between past and future, between East and West.* New Media Arts, Wanchai, Hong Kong in collaboration with the Institute of International Visual Arts, London, 2001; Švarcová, Zdenka. „Vzkříšení básně, básnířky a legendy v divadle nó", in: *Disk* 9 (září 2004).

Heroické postavy v revoluční pekingské opeře

V *Dějinách moderní čínské opery*, jejímiž redaktory byli Kao Ji-lung a Li-Siao, se moderní čínská opera definuje jako dramatické dílo, které „pod přímým vedením komunistické strany Číny, vyzbrojeno revoluční teorií, formou tradiční opery reflektuje nové postavy a nový svět." Z moderních čínských oper vytvořených po roce 1949 je to takzvaná revoluční pekingská opera, totiž „vzorová opera", jež patrně nejlépe odpovídá Kaoově a Liově definici. Mao Ce-tung často zdůrazňoval, že dělníci, rolníci a vojáci musejí ovládnout operní scénu, a z toho důvodu moderní čínská opera neustále hledá způsob ztvárnění jevištních obrazů dělníků, rolníků a vojáků, zejména pak heroických proletářských postav. Tento referát analyzuje obrazy heroických postav v tzv. revoluční moderní pekingské opeře [dále jen revoluční pekingská opera] a pojednává o tom, na základě jaké 'teorie herectví' nebo pomocí jakých uměleckých postupů byly tyto obrazy ztvárňovány.

Jako příklad nám může posloužit opera *Geniální přepadení roty Bílý tygr*, po obsahové stránce inspirovaná epizodou z období korejské války, „Jak Jang Jü-cchai v čele průzkumného oddílu zlikvidoval rotu Bílý tygr". Popisuje, jak čínská lidová dobrovolnická armáda s podporou korejského lidu zlikvidovala nepřátelskou rotu Bílý tygr a zabezpečila tak vítězný průběh protiofenzívy na celé frontě. Velitel průzkumné čety Jen Wej-cchai, kterého hrál Sung Jü-čching, herec mužských rolí civilního i vojenského typu Šantungského souboru pekingské opery, byl tím nejtypičtějším představitelem „vznešeného a oslňujícího proletářského hrdiny".

Otázka, jak ztvárňovat jevištní obrazy takových hrdinů, se začala klást již od roku 1942, kdy Mao Ce-tung v Jen-anu přednesl svůj projev o umění. Po založení nové Číny, zejména v období od 60. let až do ukončení kulturní revoluce, se postupně objevovaly různé teorie umění, vycházející z postulátu „trojí prominence".[1] Tyto teorie se staly přísným zákonem definujícím tvorbu a interpretaci revoluční pekingské opery. Z druhé strany moderní teorie umění byly jako „teorie prostředních postav" nebo „teorie realistického popisu" v období kolem kulturní revoluce jednoznačně odmítány, což dále přispělo k formalizaci a zafixování revoluční pekingské opery.

Tato situace se v prvé řadě obráží v jejích scénářích. Japonští badatelé Tamó Jošida a Hiroši Seki prozkoumali scénáře a evoluci ztvárnění postav v operách *Rudá lucerna* a *Dívka s bílými vlasy*. Z jejich výzkumu vyplývá, že v procesu četných korektur byly „prostřední postavy" (tzn. postavy ani kladné, ani záporné) postupně eliminovány. Naopak, vznešení a oslniví proletářští hrdinové zaujímali stále důležitější místo. Například v *Dívce s bílými vlasy* bylo původně několik postav statkářů, kteří byli osvícenými příslušníky džentry, inklinujícími ke komunistické straně Číny. Ti se dali považovat za „prostřední postavy", a takové byly později všechny ze scénáře odstraněny. Z druhé strany, postava Wang Ta-čchuna, která nebyla původně tak důležitá, se postupně stávala stále výraznější, až se nakonec změnila v hrdinu reprezentujícího komunistickou stranu Číny.

1 Viz předcházející příspěvek D. Vostré, str. 128 (pozn. red.).

Výsledky připomenutých studií jednoznačně ukazují, že úsilí o „vznešené, veliké a dokonalé“ obrazy postav v dramatické tvorbě bylo stále silnější. V roce 1968 Chuej Jung vytyčil teorii trojí prominence, která byla určitým zevšeobecněním těchto tendencí. O této teorii a její aplikaci v konkrétních scénářích již existují odborné studie, a tak se jí zde nebudu zabývat. Místo toho bych chtěl ze dvou aspektů ukázat, pomocí jakých hereckých principů ztvárňovali tehdejší herci na jevišti obrazy heroických proletářských postav. První aspekt tvoří kritika systému Stanislavského zahájená roku 1969, druhý reprezentuje princip pohybů na scéně v revoluční pekingské opeře, nazývaný „pekingská opera, balet a akrobacie“.

O Stanislavském se v Číně vědělo již v roce 1916, tedy krátce po založení Čínské republiky. V roce 1937 začal dramatik Čeng Wan-li Stanislavského překládat a současně s tím začala část divadelních škol na základě systému Stanislavského vychovávat činoherní a filmové herce. Po založení ČLR byla systému Stanislavského coby představiteli socialistické divadelní kultury věnována značná pozornost. V roce 1954 byla ze SSSR pozvána řada odborníků na systém Stanislavského, aby vychovávala čínské umělecké kádry. Díky tomuto masivnímu procesu implementace a studia se systém Stanislavského stal pro divadelníky jakousi ‘biblí’.

Avšak po zahájení kulturní revoluce byl Stanislavskij coby „autorita buržoazního reakčního umění“ podroben zásadní kritice. Současně s tím byly odmítnuty i všechny herecké principy vytyčované Stanislavského systémem. Kritika Stanislavského byla zahájena v „Záznamech ze sympózia o umělecké práci v armádě, které uspořádala soudružka Ťiang Čching z pověření Lin Piaoa“ v roce 1967. V této stati bylo jméno Stanislavského zmíněno ovšem pouze jednou mezi carskoruskými buržoazními demokraty bez konkrétní odborné charakteristiky. Důkladnější kritiku Stanislavského obsahovala stať „Kritika systému Stanislavského“ otištěná v 6. a 7. čísle časopisu *Chung-čchi* z roku 1969.

Po otištění této stati se postupně v poměrně hojném počtu objevovaly články odsuzující Stanislavského systém. Zde pouze shrneme nejdůležitější obsah výše zmíněné stati vypracované šanghajskou „revoluční skupinou pro odsuzující kritiku literárních děl“. Kritika se soustřeďovala zejména na tři reprezentativní Stanislavského teoretická východiska: „vycházet ze sebe“, „teorie zrn“ a „podvědomí“. Zdůrazňovalo se zde rovněž, že vzorové opery jsou nejúčinnější a nejnázornější kritikou právě těchto teorémů. Většina statí z období kulturní revoluce byla plná jednostranných výpadů a ironie, stať „Kritika systému Stanislavského“ nebyla výjimkou a obsahuje také celou řadu nesmyslů. Avšak to, že stať považovala za základ systému Stanislavského vzorec „vycházet ze sebe“ – „kultivace a rozvíjení dvojího zrna“ [tj. toho zrna či semene, které je obsaženo v roli, a toho, které obsahuje hercova duše] – „dosažení podvědomé kreativity“ a podrobila jej kompletní kritice, mělo, dá se říci, vnitřní logiku.

Podle systému Stanislavského je subjekt herce výchozím bodem divadelního herectví. Herec vyhledává zrna, která sdílí nitro jím ztvárňované postavy s jeho vlastním subjektem. Na základě kultivace a rozvíjení takových zrn pak s pomocí podvědomé kreativity ztvárňuje umělecký obraz dané role. Tento proces je bezpochyby páteří systému Stanislavského, avšak za kulturní revoluce se absolutním principem stala marxisticko-leninská teorie tříd: každý člověk byl pevně determinovaný svou příslušností k té či oné třídní kategorii. Tento princip je v příkrém protikladu se Stanislavského systémem. Proto podle logiky, z níž vycházela kritika systému Stanislavského, se individuální myšlení, pocity a pod-

vědomí herce vzhledem k tomu, že jsou třídně irelevantní, nesmějí v žádném případě promítat do jeho výkonu na scéně. Třídnost proletářských dělníků, rolníků a vojáků naopak dominuje každému scénickému obrazu.

Jelikož kritika systému Stanislavského omezila individuální psychologické pochody herců, ovlivnila obrazy proletářských heroických postav na scéně. Sloučení tří prvků, totiž pekingské opery, baletu a akrobacie, bylo dalším principem, kterým se řídily hercovy fyzické pohyby a jeho tělesný výraz. Podle tohoto principu musel herec kromě fyzických pohybů, které jsou pekingské opeře vlastní, navíc ovládat balet a akrobatickou gymnastiku. Na základě syntézy těchto tří umění ztvárňoval pak herec jevištní obrazy heroických proletářských postav. Doklady uplatnění všech prvků tohoto principu můžeme sledovat na filmových záznamech revoluční pekingské opery.

O tom, kdy přesně začal princip „pekingská opera, balet, akrobacie“ fungovat, nebyly dodnes nalezeny jednoznačné písemné materiály. Podle vzpomínek bývalého ředitele pekingské Akademie pekingské opery pana Š'Chung-tchua byl princip „pekingská opera, balet, akrobacie“ vytyčený současně s kritikou systému Stanislavského, tedy v roce 1969. Avšak 'vzorové soubory', které se speciálně zabývaly tvorbou v rámci revoluční pekingské opery, byly v té době příliš zaneprázdněny přípravou scénářů, režií a inscenováním, takže nebyly schopné směr definovaný principem „pekingská opera, balet, akrobacie“ důsledně realizovat. V té době to byly různé divadelní akademie, které tento princip nejsystematičtěji uplatňovaly a v jeho duchu vychovaly následující herecké generace.

Po zahájení kulturní revoluce byla výchova herců na čas přerušena, až v roce 1972 se opět začaly školit nové herecké talenty. Tehdejší studijní programy byly přirozeně přizpůsobené pro inscenace

vzorových oper. Podle absolventa Čínské divadelní akademie (tehdy se jmenovala Divadelní škola Ústřední umělecké univerzity 7. května) pana Čang Šao-čchenga, musel se jako její posluchač poté, co se v roce 1973 imatrikuloval, učit kromě základních technik tradiční opery také balet u baletních mistrů pozvaných z baletní školy a rovněž se musel učit gymnastice u lektorů Tiencinské tělovýchovné školy. Pan Čang Čchun-chua, který se v roce 1972 dostal na Pekingskou divadelní školu (tehdy se jmenovala Pekingská umělecká škola) tuto situaci popisuje obdobně.

Podíváme-li se na konkrétní příklad uplatnění principu „pekingská opera, balet, akrobacie“, kterému se tenkrát ve škole učili [byl promítnut z videozáznamu], můžeme vypozorovat, že kromě toho, že taneční pohyby vstřebaly celou řadu baletních prvků, původní figury pekingské opery též doznaly jisté změny. Například když dotyčný hraje figuru „vrškem v nebesích, nohama na ze-

mi“, staví se ještě výš a je ještě vzpřímenější, než by odpovídalo tradici. Činí to dojem připomínající balet a lze říci, že tato póza opravdu lépe odpovídá obrazu heroické proletářské postavy. Díky takovému tréninku se sice tělesné schopnosti herců poněkud obohatily, ale západní balet a akrobatická gymnastika jsou silně expresivní, a tak tradiční specifikum pekingské opery, spočívající v tzv. osmdesátiprocentní naplněnosti, bylo porušeno. V důsledku toho vznikl herecký výraz postrádající rezervovanost a vnitřní emoce. Takový byl specifický účinek principu „pekingská opera, balet, akrobacie“ na moderní pekingskou operu.

Obrazy heroických postav v revoluční pekingské opeře se zformovaly pod vlivem různých teorií umění. Pod vlivem kritiky systému Stanislavského a vzhledem k aplikaci principu „pekingská opera, balet, akrobacie“ došlo k další typizaci a formalizaci ztvárňování postav na jevišti, ale i interpretačního umění vůbec. Kritika systému Stanislavského odstranila z herecké interpretace individuální myšlení, subjektivní emoce a podvědomé jednání herců, a tak se z heroických postav staly dokonalé modely (vzory) v pravém smyslu toho slova. Princip „pekingská opera, balet, akrobacie“ přispěl k zformování obrazů „vznešených, velikých a dokonalých“ heroických postav, čímž původní princip osmdesátiprocentní naplněnosti, pro pekingskou operu určující, téměř vymizel. Z výrazu a fyziognomie heroických postav pohybujících se po jevišti již nevyčteme žádnou vnitřní psychologickou rezervovanost. Obrazy postav „vznešených a oslňujících proletářských hrdinů“ byly, dá se říci, pokusným produktem vytvořeným především na základě výše uvedených principů.

Norikazu Hirabajaši
(přeložil David Sehnal)

Korejský sen v Polsku

V minulosti jsem si občas představovala, jak by asi vypadal japonský *Hamlet* nebo čínská *Nora*. Podobnými otázkami by bylo možné se zabývat i na festivalu v Poznani[1] před představením Shakespearova *Snu noci svatojánské*, na které se právě chystal korejský soubor Yohangza[2], kdyby to vlastně nebylo zbytečné – i vzhledem k mým vlastním zkušenostem, protože jsem sama účinkovala v čínské hře *Letní sníh*[3] v karlovarském divadle. Během zkoušení jsem totiž vůbec nepřemýšlela nad tím, bude-li český divák rozumět čínské hře. Tenkrát se přede mnou vynořovaly jiné, mnohem podstatnější otázky.

1 Již třináctým rokem mění *Mezinárodní divadelní festival MALTA* ulice polského města Poznaň v jednu velkou scénu, na níž se v rámci letošního ročníku (29. 6. – 3. 7.) odehrálo přes třicet představení denně. Na březích jezera Malta (odtud název festivalu), na náměstích, v ulicích, v divadelních i jiných budovách se představily soubory z celého světa. Farma v jeskyni zde hostovala s inscenací *Sonety temné lásky*.

2 Divadelní společnost *Yohangza* založil v roce 1997 korejský spisovatel a režisér Jung Ung Yang, který v roce 2003 získal hlavní cenu na káhirském festivalu *International Experimental Theater* a ve stejném roce byl korejským ministerstvem kultury oceněn jako nejlepší dramatik roku. Práci Yoghanzy a jeho souboru charakterizuje jeho manažer Pae jako střetávání minulosti s přítomností.

3 Českou premiéru Kuan Chan-čchingovy hry *Letní sníh neboli Hra o nesmírné křivdě spáchané na Tou O* (překlad Dana Kalvodová) uvedlo v dubnu 2002 Městské divadlo v Karlových Varech v režii Jana Mikuláška.

A stejně tomu bylo i v případě korejské inscenace *Snu noci svatojánské*. Režisér Jung Ung Yang se svým souborem se Shakespeara doslova zmocnil a adaptoval ho v duchu tradičních korejských her. Herci předvedli vynikající inscenaci navazující na staré umění asijského divadla, u kterého hudební, pěvecké a taneční prvky zůstávají harmonicky skloubeny.

Představení proběhlo v městském parku, na jednom z prostranství, kde si herci před vysokým temným palácem sami postavili jednoduchou dřevěnou konstrukci. Na pozadí obrovského paláce se zdálo jeviště ze dřeva být malým světem, který jako by si existoval sám pro sebe, a tento kontrast pak jen umocnil celkový dojem z inscenace. Polygonální jeviště ve tvaru přibližného půlkruhu se otevíralo směrem k divákovi. Sloupy na jeho vnějším obvodu, spojené nahoře trámy, členily zadní stěny na čtyři zhruba stejné části. Uprostřed dva vchody zakryté závěsy, po stranách co nejblíž divákovi místnosti připomínající altánky, na jejichž střechy vylézali po žebříčcích (pouze) představitelé Oberona a Titánie, aby tu odehráli své monology. V 'altáncích' seděli hudebníci a herci, kteří celé představení doprovázeli hrou na nástroje (dominovaly bicí) či zpěvem. Střed jeviště byl prázdný, bez dekorací a rekvizit. Zepředu bylo jeviště osvětlené několika ohni, jejichž záři na začátku představení podporovalo klasické divadelní nasvícení. Světelný design bez zbytečných efektů působil účelně a nenásilně.

Úvodní scénou inscenace herci roztočili symbolické kolo osudu, jako bytosti Tokebi, ovládané všemi živly.[4] V tradičních korejských úborech za doprovodu muzikantů zpívali a tančili v kruhu, aby se vždy v charakteristické póze zastavili, co nejblíž první řadě. Tento princip, kdy kolo osudu se náhle zastavilo a divák byl zasažen energií nejbližšího herce, který strnul v jisté pozici, byl velmi působi-

4 Tyto nadpřirozené bytosti, přinášející smůlu nebo štěstí, zná každý Korejec. Tokebi mají rádi jídlo, pití, ženy a vůbec zábavu všeho druhu, občas jsou zlomyslní a nezkrotní; zjevují se pouze v noci. – V souhlasu s tímto posunem se změnila i jména pohádkových postav: Oberon = Tot, Titánie = Kabi a Puk = Tudoori. Původní jména milenců byla zaměněna za tradiční korejské názvy pro hvězdy.

vý. Postupně se tak představili všichni účinkující, ale ještě nám nedali znát, kdo představuje kterou postavu.

Až strojový pohyb kola dával tušit, že máme před sebou dokonale sehraný ansámbl, jehož herectví bylo vystavěno na přesných gestech a znacích, na detailu a rytmu. Žádný z herců ani na okamžik nezaváhal, jejich těla se pohybovala prostorem s lehkostí mistrů asijského bojového umění. Všechny akce do sebe přesně zapadaly, měly své přesně dané místo v čase a prostoru. Některé scény však jako by v nadsázce parodovaly samotný herecký styl. Pocit lehké parodie vyvolávalo především střídání evropského hereckého projevu s asijskou stylizací, které se nejčastěji uplatňovalo ve výstupech milenců: Helena vběhla na scénu, natažen ými pažemi v dlouhých rukávech naznačovala kolem ní ubíhající krajinu a zároveň odmítala, bránila se Demetriovi. Demetrius, který běžel za ní stejným způsobem jako ona, totiž drobnými krůčky a mírně pokrčený v kolenou, už krajinu nenaznačoval. Vypadalo to, že oba běží rychle, a přitom stáli skoro na místě. Helena vbíhá do lesa, který svými těly vytváří ostatní herci: rukama napodobují větve stromů, kterými Heleně ukazují cestu, a Demetriovi ji naopak znesnadňují. Když se po chvíli putování milenci octli u sebe, sedli si na zem a začali vést dialog bez jakékoli stylizace. Situace přesto působila jako mírná parodie, jako by ji herci hráli s nadsázkou, s lehkým úsměvem.[5]

Už od prologu mě nejvíc přitahovala postava Puka, ztvárněná netradičně dvěma herci. Mimořádného účinku dosáhli kontrastem mezi civilním projevem a tradičním kostýmem a líčením. Herci četli prolog z listu jako dva bezbranní chlapci, které náhodou oslovil někdo na ulici, aby si přišli zahrát divadlo, a poskytl jim přitom dokonalé kostýmy a líčení, v nichž se ztratili. Navíc jim z úst občas vypadlo polské slovo, které nehledě na jeho význam znělo v korejské výslovnosti komicky. Kontrastem civilu a tradiční stylizace vznikala zajímavě rozporná situace, v níž jsem herce vnímala v jeho vlastní, 'civilní' podobě, a přitom jako by to už nebyl on, jako by jen vykukoval zpod pláště, malý a pokorný před svými divadelními předky.[6] Rozdělení Puka na dvě osoby dokázali herci (patrně jim byly připsány i texty dalších elfů) využít k nápaditému řešení situací, s nimiž si hráli jako s pingpongovým míčkem, který nikdy nespadl na zem.

Vedle výborně využitého zdvojení postavy Puka se proměnily i další postavy: Theseus, Hipolyta a Egeus zmizeli, Oberon a Titánie si vyměnili 'role', z řemeslníků zůstal jen Klubko v podobě bláznivé tulačky: její drsný úvodní song zněl chraplákem staré rockerky, která neztratila svou sílu. Kouzelný kvítek chudou tulačku proměnil ve svini, která milovala víc blahobyt a žrádlo než samotného krále elfů. Když se probudila ze svého snu, odcházela s pocitem, že je lepší zůstat chudá než 'žít si jako prase v žitě'...

V závěru herci ještě jednou roztočili kolo osudu a celý divadelní prostor se odpoutal od země a zářil temnou nocí. To představení mě uchvátilo, probudilo ve mně touhu, nutkání vyskočit ze sedadla mezi herce na jeviště, abych mohla být s nimi, podílet se na té alchymii okamžiku, kdy herec na jevišti přestává existovat jenom sám za sebe, ale stává se součástí nedefinovatelného proudu, který ho unáší. Pocit, že potřebuji být s herci na jevišti, je pro mě vždy tím nejlepším znamením...

Eliška Vavříková

5 Zajímavé pro mě bylo, že některé milenecké scény byly z hlediska pohybového rozehrání situace řešené stejně jako ve *Snu noci svatojánské*, který nazkoušel s mými spolužáky ve druhém ročníku na DAMU Boris Rösner.

6 „Orient nám s naivní bezprostředností připomíná, že to ne my jsme stvořili divadlo a jeho kulturu, ale pouze jsme ji zdědili po předcích, ať už se nazývají Kálidása nebo Josef Kajetán Tyl", říká Jan Hyvnar v *Úvodu a vstupu do skrytého světa hercovy tvorby*.

Postmoderní Othello

Na titulní straně programu Shakespearovy tragédie *Othello*, kterou uvedla britská divadelní společnost Cheek by Jowl 18. a 19. září v Mahenově divadle v Brně, je fotografie mužské ruky, která svírá šátek. Může to být ruka Jaga, ale také ruka kohokoliv. Mohou to být všechny ruce, kterými šátek ve hře projde. Může to představovat dokonce i diváka, kterému v rukou po představení začne reálný předmět ztrácet svoji reálnost a proměňovat se. Jaques Lacan v této souvislosti mluví o povaze předmětu, který má vlastnost nebýt tam, kde ho hledají, a bývá nalezen tam, kde být nemá. Šátek se skutečně ocitá ve hře na různých místech, až je přinesen do manželského lože již jako důkaz nevěry. Je ale také tím, co má hojit bolesti hlavy, je důkazem lásky, vyvolává žárlivost, nedůvěru, podezření, je prostředkem pletich a spouštěčem vraždy. Svým způsobem šátek uniká ze své identity, a to navzdory tomu, že je tak konkrétní, nebo snad právě proto. Jeho vlastností je probíhat všemi vrstvami hry jako spirálou a dotýkat se všech postav. Snad jenom Desdemona, která ho považuje jenom za šátek, protože o jeho ne-reálných proměnách nic netuší, zapomene na jeho existenci, aby se před ní nakonec objevil jako důkaz nevěry – ale tím přece vůbec není! Právě v tom je jeho obludnost. Obíhá prostorem, pozbývá svoji reálnost a proměňuje se od imaginárního až v symbolický předmět. Pouhý šátek pro hru nic neznamená – a přece tu musí být nejdřív tento reálný předmět, aby se mohl stát také něčím jiným. Jaký je potom rozdíl mezi metaforou a metonymií, když v Shakespearově tragédii *Othello* v podání divadelní společnosti Cheek by Jowl je šátek obojí?

Nechci redukovat představení na jeden interpretační klíč. Zdůrazňuji to jen

pro své potěšení, se kterým jsem mohl sledovat, jak se šátek proměňuje, jak je považován vždycky za něco jiného, jak přede síť vztahů, do kterých pak jako pavouk zamotává své oběti. Zdánlivě jsou všichni jeho oběti, jsou to však spíše oběti jiných, ale především sebe samých ve své nejistotě, nenávisti, lásce, žárlivosti nebo touze. Šátek jenom otevírá prostor pro rozehrávání vnitřních světů postav a postavy věří, že toto rozehrávání vztahů-světů jim přinese lepší postavení.

Zmiňovat se o jednotlivých herecких výkonech mi připadá jako interpretovat sen ve snu. To uchvacující si vždycky ponechá svoji sílu – neinterpretovatelnou identitu. Ale také proto, že síla byla ve všech a v každém: byla to skutečná síť vztahů, které se protínají ve vzájemném porozumění a ne-po-

William Shakespeare: Othello. Cheek by Jowl 2004. Režie Declan Donnellan, výprava Nick Ormerod. Othello: Nonso Anozie

rozumění, lásce a nenávisti. Když Jago na konci třetího dějství a třetího výstupu (III. 3) říká Othellovi „Jsem navždy váš!“, uvěřil jsem mu. Přesvědčivost jeho slov byla ukrytá v nenávisti a právě skrze svou nenávist byl schopný pokořit se až na samý dotek s upřímností. Tato slova umožnila Othellovi odejít s důvěrou v Jaga, a to Othellovi-herci i Othellovi-postavě, protože došlo k jejich prolnutí, a tak mohl Othello-herec poukazovat k Othellovi-postavě. Bez tohoto prolnutí nelze skutečně zahrát postavu. Declan Donnellan, režisér inscenace, nám představil síť vztahů, ve kterých každý poukazuje k tomu druhému, nikoliv jenom sám k sobě. Právě v tomto představení bylo zřejmé, jak málo je na jevišti místa pro nadměrné herecké ego a jak skutečné herectví odmítá sebestřednost. Síla těchto hereckých individualit (Phillipse, Hobbse, Anozieho, Kiggela, Martinové, Griffithsové, ale troufám si říct, že všech zúčastněných) byla v poukazu k jiným. Jenom tak mohli ztělesňovat i sami sebe a umožnit divákům porozumět Othellovi přes Jaga a Desdemonu, jejího otce, politické pikle dožete, porozumět Cassiovi a všem dohromady, ale také pocítit rasismus ras, uvědomit si prostor-svět, ve kterém se splétají sítě, váhu přítomnosti i absence herců na scéně. Desdemona a Othello – něco tak něžného, ‘drobného’ vedle skály, ze které se tak snadno může stát troska: stál nad mrtvou Desdemonou a všechna ta síla, všechna ta převaha byla tatam. Když říkám ‘snadno’, mám na mysli psychickou proměnu člověka, jeho snadnou zranitelnost, vlivy okolností a situace, které i tu nejsilnější osobnost promění v pouhý stín. To ‘snadno’ ovšem neplatí pro

herce Nonso Anozieho, který vytvořil postavu Othella. Právě proto, že se to jevilo tak přirozené, a to nikoli vzhledem k tomu, že se nemusel líčit načerno, jak je to dodnes v našich divadlech u Othella zvykem. Jistě, vztah Desdemony a Othella byl v tomto představení výrazně kontrastní, ale barva pleti by k tomu nestačila: kontrast se rozehrával v každém okamžiku střetnutí.

Pohyb na scéně byl pohybem v dramatickém prostoru spojeném s místy, které postavy získávají i opouštějí, byl to pohyb vytvářející síť, který se nakonec proměnil v pohyb v síti. Scénograf Nick Ormerod vytvořil hercům v této síti opěrné body nebo odrazové můstky – dřevěné bedny. Do *takových* se dnes ukládají výbušniny. Na *takovém* nebezpečném podkladu stojí každé společenské postavení. Z *takového* nebezpečného materiálu byla složená i manželská postel. V jistém smyslu to byl podminovaný prostor. Namísto nášlapných min tu však vybuchovaly a zabíjely se lidské vztahy. O přestávce jsem slyšel diváka, který byl zvědavý, co se ukrývá v bednách. Měl jsem chuť mu říct, že ve všech bednách, krabicích, třináctých komnatách je ukryté tajemství, které se vyjevuje trpělivým. V bednách bylo nakonec jenom to, co bylo v daný okamžik třeba, a současně nic, protože bedny s výbušninami jsou metaforou lidských vztahů. Je to podstavec, který umožňuje povýšení i pokoření, je to skrýš, je to manželská postel, síť vztahů proměňující se v nebezpečnou hru. Najednou je nebezpečné i jenom tak si sednout a odpočívat nebo přemýšlet. Ten vnitřní klid je klam, je to pouze nevědomost toho, na čem je založený tento prostor.

Domnívám se, že toto představení opakovaně nastolovalo našemu divadelnictví několik otázek, ale i odpovědí – zvlášť pokud jde o důvody k inscenování klasických her a opomíjení současných. Nepamatuji se, kdy jsem naposled viděl tak současné představení, s využitím minima prostředků a maxima kreativity. Všem zastáncům i odpůrcům postmoderny dokonce tvrdím, že v tom, jak se v představení pracovalo s významy, jakým nadbytkem významů se vyznačovala každá inscenovaná situace, jak bylo představení polytematické a jak se současně s každým výstupem prodíralo do popředí jednotné téma, jak se zmnožovalo v lidských vztazích, ale jak je současně přesahovalo a poukazovalo někam ke kosmu, to bylo postmoderní představení. Zdůrazňuji, že téma se 'prodíralo', protože se nám nevnucovalo. Režisér nám neimplantoval své čtení tragédie, nenutil herce ilustrovat svou ideologii. Bylo to výsostně postmoderní představení, pokud považujeme postmodernu také za jakousi hodnotu a pokud ji neztotožňujeme s postupy režisérů, kteří pod tímto ochranným štítem nejčastěji demonstrují svou zpychlost, svévoli inscenovat cokoliv, a to jenom ve snaze rozrušovat ucelenost tvarů svým narcismem a pocitem polobožství. V tomto představení režisér nemusel napomínat herce jako *deus ex machina* a nemusel na scénu přivádět *colpo di scena*, aby nás zaujal a mohl být považovaný za postmoderního. V představení jsem totiž viděl skutečnou režii: citlivě rozvíjené vztahy uvnitř scény a stimulaci k výkonům.

Citát z Times v programovém bulletinu představení uvádí, že Cheek by Jowl je jedno z deseti nejlepších divadelních společností světa. Přiznávám svou nevědomost o světové Top Ten divadelních společností, takže nevím, jestli je to jenom pokus o reklamu, která zabírá, nebo Times o těch zbývajících devíti společnostech skutečně něco vědí. Rád bych ale dopřál všem, kteří toto představení ocenili, devět dalších podobných zážitků.

Július Gajdoš

R.U.R. jako opera aneb Krátká spojení

Svou knihu s příznačným názvem *Ubavit se k smrti (Veřejná komunikace ve věku zábavy)* vydal Neil Postman rok po té, co se nenaplnila temná vize Georga Orwella z románu *1984*. Postman přitom varuje před předčasným optimismem, neboť nám nehrozí pouze vnější nebezpečí totalitního systému terorizujícího individuum, ale mnohem nebezpečnější je, když 'chléb a hry' ubaví člověka až k jeho duševnímu a intelektuálnímu umrtvení, jak nám to barvitě popisuje Aldoux Huxley ve svém románu *Konec civilizace* (*Brave New World*). Postman se zaměřuje na televizní kulturu a v souvislosti s ní upozorňuje na všudypřítomný diktát zábavy, projevující se zejména v tendenci k dekontextualizaci, fragmentaci a bezobsažnosti komunikace.

Domnívám se, že právě zde můžeme hledat inspirační zdroj tvůrců inscenace světové premiéry opery *R.U.R., Rossum's Universal Robots*, která se uskutečnila 30. září 2004 v Národním divadle v Brně. Opera vznikla již v roce 1977 (publikována 1988), kdy stejnojmennou hru Karla Čapka z roku 1921 zhudebnil Zdeněk Blažek, kterému se však nepodařilo získat svolení dědiců autorských práv Olgy Scheinpflugové a Karla Scheinpfluga k jejímu uvedení na jevišti.[1] Blažko-

1 „Škoda, že nebyla uvedena jeho druhá opera R.U.R. podle dramatu Karla Čapka jako libreta k opeře. Olga Scheinpflugová tehdy mně odpověděla: *'Víme, jak se Karel Čapek*

va opera obsahuje tři dějství původního dramatu bez předehry. Tuto 'vstupní komedii', jak je charakterizována v podtitulu dramatu, dodali k Blažkově opeře inscenátoři premiéry jako činoherní výstup a bylo to rozhodně k prospěchu věci. Přechod z mluveného slova do operního zpěvu byl motivovaný příchodem robotů, kteří 'mluví' operním zpěvem a rozumí pouze stejnému způsobu komunikace s nimi.

Blažkovu hudební partituru revidoval pro potřeby tohoto realizačního týmu Jan Jirásek v roce 2004. Blažkova melodická hudba doplněná elektronickou instrumentací získala tak nenásilně moderní charakter. Škoda že se inscenátorům nepodařilo realizovat původní vizi – živý orchestr: takto hudba zněla celým večerem spíše jako doprovod než významná složka operního tvaru, a to i navzdory skutečnosti, že dirigent (bez orchestru) byl přítomný přímo na scéně.

Zmínku o odmítavém postoji dědiců autorských práv Karla Čapka k inscenování opery *R.U.R.*, který byl motivovaný Čapkovým preferováním činoherní podoby jeho dramat, musíme doplnit odkazem na Mukařovského analýzu Čapkova dialogu, podpořenou právě ukázkami z *R.U.R.*, ve které poukazuje na Čapkovu přirozenou muzikálnost, lyričnost, která místy připomíná hudební kompozici motivické fugy: *„Věta je tu druhou oso-*

trápil, že povolil zhudebnění Makropulos, protože je to filozofie, a ta se nemá zpívat, říkal. [...] *Proto si říkáme, že je to ještě markantnější věc u R.U.R...Věřte, Mistře, že tento slavný kus, který hrál celý svět, potřebuje slovo, je to také filozofie.* [...] *Rozhodně se R.U.R. nemůže objevit na scéně u nás jako opera dřív, než bude hráno jako činohra. Potkal by toto drama osud Věci Makropulos, jejíž hudební zpracování potlačilo činoherní provedení. A K.Č. byl přece dramatik!'* " (Šlapanská, *Samotínský vánek*)

bou přebírána [...] *proto, aby lyrický part byl po způsobu litanie rozdělen mezi osoby různé výšky hlasu a různého hlasového zabarvení. Grafický znak pomlky objevuje se zde jako nositel čisté intonace bez zvláštní funkce významové nebo charakterizační,* [...] *tato snaha odstranit nebo aspoň oslabit ostrou hranici mezi jednotlivými promluvami osob: dialog takto stavěný chce působit zvukově i významově, jako jediné nepřetržité zvukové i významové pásmo, proměnlivé jako měňavá stuha"* (*Kapitoly z české poetiky 2*, Praha 1948: 361). Čapkův dramatický text se tak ukazuje jako vynikající podklad k hudební kompozici, která staví na muzikálnosti Čapkova dialogu a pojí se s ním velmi přirozeně.

Realizaci inscenace opery *R.U.R.* inicioval pražský Media Archiv a podpořil program Evropské unie v rámci programu CULTURE 2000 a další instituce. Na opeře spolupracovala řada významných osobností – skladatel Jan Jirásek, legenda videoartu a brněnský rodák Woody Vasulka, s experimentální scénou spojený výtvarnický tandem Jana Preková a Martina Lukešová a další. Tým operních pěvců a činoherců angažovaný přímo pro tuto inscenaci předvedl kvalitní výkony. Jak se však ukazuje, ani finanční zajištění, ani konstelace známých osobností ze světa hudby, video-artu a divadla nezaručí vznik hodnotné inscenace. Tato kritika padá na hlavu 'mladého a nadějného' režiséra Tomáše Svobody, který se v hledáčku teatrologie stává tím, koho chápeme jako autora odpovědného za scénický tvar.

Nechme nejdřív samotné inscenátory, aby prezentovali svou koncepci, která, jak uvádějí, hru „vykládá. Nedopisuje" (viz Projekt R.U.R. Koncepce, s. 5,).

„Na ostrově, kde se vyrábějí Roboti, žije malá skupina vědců. (Harry Domin, Dr. Gall, Hallemeier, Busman, Fabry, Alquist, – 6 osob). Žijí zde umělým životem. Transformovali si pohlaví.

Tento rajský ostrov má vlastní nový řád, který je o krok před okolním světem.

Ostrov je laboratoř.

Ostrov je ideál.

Ostrov je umělý a plyšový.

Ostrov je plný technologií, které splní všechna přání.

A ostrov je celý divný.

Vědci zde vytvořili cosi umělého – ROBOTIKU –, ale protože to myslí velmi poctivě, vše co dávají do biomasy[2] nejprve zkouší na sobě.

[...]

Divák se s jejich denním režimem setkává ráno.

Je šest hodin ráno. Skupina má svých pět minut utrpení. (Aby si vážila zbytku dne.) Následuje rozkoš – (Orgasmus) a krátká meditace – nuda apod.

Potom se skupina rozchází za denní prací.

Tento přesný režim dne narušila svým příjezdem Helena.

Helena je cosi mezi mužem a ženou. Něco nestvořeného, ale vzniklého.

Je to již jedině právě ona, kdo vzruší celou tuto skupinu. Roboti se již dávno nevyrábějí pro práci, ale především pro uspokojení rozkoše. A tito vědci jsou již přesyceni jak dokonalostmi krásy, tak i svou vlastní zvráceností."

Ve shodě s Huxleyeho vizí nám Svoboda prezentuje lidskou civilizaci ovládnutou technologiemi ne jako nástroji moci a kontroly, ale jako prostředky slasti. Za tyto technologicky podpořené instantní požitky pak platíme ztrátou autonomie, zralosti, historie lidstva. V inscenaci se tak setkáme s paralelně proudícími vizuálními informacemi (video, TV obrazovky, opera a současně činoherní akce). Pod jejich záplavou mizí jevištní tvar proměňující se v příval trivialit a připomínající pocitové kino.

2 Při citaci se v interpunkci řídíme originálem (pozn. J. H.).

Domnívám se, že interpretační klíč inscenací *R.U.R.* lze najít vždy ve vizualizaci postav robotů. Pražskou premiéru hry z roku 1921, ve které vystoupily roboti jako dělníci, tak můžeme interpretovat spíše jako společenskou (než politickou) satiru. Proměna robotů v anglosaském prostředí v 'živé stroje' a mechanismy potom odkazuje k novému kulturnímu kontextu, ve kterém se roboti stávají spíše potomky frankensteinovského monstra. Skrze tento posun lze rovněž vysvětlit zjednodušení myšlenkového potenciálu Čapkovy hry a její přiřazení k žánru science-fiction, kterého jsme svědky a od kterého se odvíjejí všechny další podoby robotů, jak je známe třeba z povídek Isaaca Asimova a hollywoodských filmů.

Jeden z producentů Petr Vrána v programu k premiéře opery *R.U.R.* píše: *„Všechny slušné roboty i lidi, s nimiž jsem v průběhu realizace opery jednal, iritují hloupé hollywoodské karikatury skutečných Rossumových Univerzálních Robotů Karla Čapka. Proto rádi realizujeme světovou premiéru opery R.U.R. v Čechách, spirituálním rodišti Robotů. Je to naše právo i povinnost"...* Doufám, že nejen mě přepadne zvědavost, jací tedy ti 'praví čeští' roboti jsou. Podle inscenátorů je robot MYSLIVEC.

Dětsky geniální slovní hříčka pojmenovávající dnešního robota jako 'myslící věc' však ve své scénické realizaci začíná i končí jako nepříliš povedený vtip – navíc omezený na českou jazykovou oblast a tedy jen obtížně naplňující představy producentů o mezinárodní prezentaci tohoto jevištního tvaru. Robot, který se z metafory zmechanizovaného člověka proměnil v živou '(mysli)věc', je právě produktem vědeckofantastické imaginace, ze které vycházejí oni hollywoodští roboti, proti kterým se chtěli inscenátoři vymezit. Svobodův 'první Myslivecký pár', u kterého se probouzejí lidské emoce lásky, v závěru hry však všechny,

jak to charakterizuje Vrána *„hloupé hollywoodské karikatury skutečných* [...] *robotů“,* překonává jejich prezentací v situacích připomínajících rakouské filmy o ‘kožených kalhotách’ nebo dětské námluvy idiotů (obávám se však, že nikoliv v tom smyslu, jak si to producenti předsevzali).

Ve výčtu příkladů ilustrujících inscenační princip ‘krátkých spojení’ vedoucí k degradaci a zesměšnění všeho, by bylo možné dále pokračovat. Uveďme alespoň příklad postavy Alquista – nositele ideálů humanity, který jako jediný z mužské posádky ostrova má na sobě modrou košili (ostatní jsou v růžovém) a neodkládá vrták, aby nikoho nenechal na pochybách, že se jedná o ‘skutečného muže’.

Výsměch jako dominantní postoj se projevuje nejen v souvislosti s interpretačním dialogem Svobody s Čapkovým textem, ale i v celkovém přístupu k inscenování opery. Opera se odehrává na pěnovém ostrůvku obklopeném paralelně probíhajícími triviálními večerními rituály nevšímavých diváků-vědců a Heleny, pro kterou bylo toto představení připraveno. Stejně tak je zesměšněna i praxe kamenných divadel, když přestávka ‘usvědčí’ obecenstvo ze stejné lhostejnosti k (stále ‘jako’ pokračujícímu) dění na jevišti: jednou z dominant scénického tvaru se tu stávají vstupy nápovědy či uvaděčky (vzpomeňme na týž postup užitý režisérem – ve vztahu k uváděnému textu zcela neadekvátně – v rámci inscenace hry Heinera Müllera *Hamlet stroj* v tzv. Boudě činohry ND roku 2003); tato tendence vrcholí v posledním jednání, kdy jsou diváci pozváni přímo na jeviště. Všechny tyto nápady jakoby odhalující a popírající praxi kamenných divadel však postrádají jakoukoli sílu destruovat divadelní iluzi, na kterou dnes už nikdo nevěří, zvlášť ne diváci věrní tzv. tradičním divadelním formám...

Jsem přesvědčená, že švejkovskou imaginaci, která vytvořila robota MYSLIVCE, opravdu žádný Hollywood nepřekoná. V souvislosti s takovými roboty se mi vybaví jeden z exponátů výstavy „Zátiší s robotem“, která se uskutečnila na Invexu jako jedna z akcí v rámci tzv. Nocí robotů (Nights of Robots), doplňujících událost světové premiéry opery R.U.R. – jeho autor Jakub Špaňhel jej nazval *Robot-pivní sklenice* (v. 55 cm, š. 60 cm, plátno acryl 2004): na žlutém skicovém papíru autor jakoby neuměle křídou namaloval pivní džbánek s končetinami a hlavou robota. Jeden z příštích ‘pravých českých’ robotů?

Domnívám se, že nemalý podíl na celkovém vyznění inscenace měli i diváci, kteří – zřejmě z piety k Čapkovi, kterého (zcela příznačně) jinak skoro nikdo nehraje – vydrželi (většinou) až do konce a (což je také typicky české) nakonec i vděčně zatleskali. Ten večer se měl totiž v Mahenově divadle odehrát skandál v duchu dadaistických a futuristických či surrealistických provokací ze začátku století, jejichž iniciátoři a aktéři tak chtěli negovat všechny hodnoty a vše, co zavání tradicí a hlubším smyslem... Snadno by se toho chytil i režisér, a my bychom se nakonec ještě dozvěděli, že přesně tak to (v rámci provokace, která počítá s tím, že bude považována za postmoderní experiment, kde je ‘prej’ všechno dovoleno) přece myslel.

Skutečnou premiéru opery nebo (aspoň?) činohry *R.U.R.*, která by aktuálně interpretovala problémy moderní technické civilizace, jsme Čapkovi stále dlužní. Historické prvenství si však tento tým rozhodně přivlastnil, i když přívlastek světová premiéra ještě inscenátory nezbavil provinciálního strachu z velkých témat, kterým se vysmáli.

Jana Horáková

Psychoanalýza a divadlo: prolínání dvou galaxií?

Sborník *Psychoanalysis and Performance*,[1] o jehož možných podnětech tu chci uvažovat, reprezentuje 242 stran hutného textu se čtrnácti příspěvky prominentních autorů (např. A. Kubiak, H. Blau, E. Fischer, D. Taylorová a další). Čtení je to poměrně nesnadné. Čtenář si hned zpočátku začne uvědomovat rozsáhlost obou oblastí. Ani jednu nelze obsáhnout beze zbytku. Jejich průnik vskutku může připomínat tak nepřehledný proces, jako je již předeslané pronikání dvou vesmírných gigantů. Jedním z praktických důsledků pro probíraný sborník je fakt, že některé příspěvky jsou k divadelnímu představení jen ve značně volném vztahu. To se na jedné straně může čtenáři jevit jako zatěžující nevýhoda. Na druhou stranu se tím ale otevírá velká plocha pro vlastní domýšlení vazeb a doslova pro tvůrčí dotváření zvolených témat.

Psychoanalytičtí praktici občas zdůrazňují, že psychoanalýza je terapeutickou metodou. Realita je však složitější. Obrovské množství teoretických koncepcí, které se v lůně psychoanalýzy zrodilo, nepotřebuje žádný další zdroj a podle vtipných parkinsonovských zákonů si stačí samo na svůj vnitřní život. Navíc se od samého počátku psychoana-

1 Campbell, P. a Kear, A. (ed.) *Psychoanalysis and Performance*, London/New York: Roudledge 2001 (ISBN 0415212057).

lýza doslova přenesla na společenské struktury. Lákání vysvětlovat společenské dění za pomoci Freudových teorií bylo neodolatelné. Freud sám tomu nijak nebránil. Vyjadřoval se ke kultuře, promítal do ní své představy neurotických obranných mechanismů. Jedním z hmatatelných důsledků je i zmíněný sborník. Psychoanalýza je dnes široká rodina myšlenkových proudů zahrnující jak původní, řekněme ortodoxní postupy a názory, tak novější proudy, které zahrnují tvarující vlivy interpersonálního okolí i dospělého člověka.

Ve svých kořenech je psychoanalýza biologizující pohled na člověka a potažmo na svět. Dokonce i C. G. Jung, který učinil výrazný krok do oblasti duchovna, jaksi předpokládá, že archetypy mají nějakou svoji biochemickou podobu v našich mozcích. Přísnost Freudova myšlení navozuje představu péče o genotyp. Další vývoj psychoanalýzy, někdy označovaný jako neoanalýza, začíná zdůrazňovat vliv sociálního prostředí a varietu výsledného fenotypu každého člověka.

Freudův model psychiky – superego, ego, id – a vzniklá a stále vznikající dynamika: už zde můžeme vnímat souvislost s hrou, resp. dramatizací. Erik Berne vytvořil koncept transakční analýzy s instancemi rodič, dospělý a dítě. To jsou roviny, kterými procházíme ve svém vývoji a které také určují naše reagování v jednotlivých etapách a dokonce i situacích našeho běžného života. Vznikající dynamiku lze také rozebírat jako hru. Však se známá a stále citovaná Berneho kniha jmenuje *Games people play* (v českém překladu *Jak si lidé hrají*).

Freud sám napsal jedinou studii přímo se týkající divadla. Byly to „Psychopatické charaktery na jevišti". Divák musí být do té míry neurotik, aby se podílel na hře potlačovaných impulsů na jevišti. Divadelní představení potom přispívá k tišení neuspokojených a neuspokojitelných tužeb. Podle Freuda je divadlo hrou, která nemá poškozovat divákovu osobní bezpečnost. Je zajímavé, že později si Freud povzdechl nad tím, že moderní autoři tuto roli neplní – neumí prý už neubližovat divákům, ani už neumí kompenzovat.

Ve sborníku se také zajímavým způsobem ukazuje zrod psychoanalýzy z původní performance v podobě hypnotických seancí. Těm se Freud učil v Paříži u Charcota. Byly to hromadné akce, patrně plné patosu, které Axel Munthe označoval jako „úterní galapředstavení" a připodobňoval je k masové sugesci. Profesor Charcot ho za to údajně vyhodil...

Když pak Freud opouští hypnotismus, přestává také svoji metodu nazývat katarzí a zavádí dnešní výraz psychoanalýza. Vnější 'představení' se mění v terapii řečí a přesouvá se do ticha a klidu psychoanalytikovy ordinace, vybavené gaučem a křeslem. Alan Read ve své sborníkové stati cituje zajímavou glosu Freudova kolegy Bernheima, že totiž úspěchy sugestivní léčby byly výrazné při skupinových sesích v nemocnici, resp. před publikem, a už mnohem menší v soukromí ordinace. A neméně zajímavé je i to, že ve Freudově ordinaci visela na zdi litografie Eugena Pirodona *Une leçon du docteur Charcot à la Salpétrière*. Obraz ukazuje hypnotizovanou ženu v typickém prohnutí a změněném stavu vědomí před četným odborným publikem. Read štiplavě poznamenává, jaká že je to pěkná ukázka opakování tématu, stále se vynořujícího. Freud přece sám říká, že pacient už neví o tom, co zapomněl nebo potlačil, ale opakuje to, přehrává to, aniž o tom ví. V terapii (teď máme na mysli tu novější, terapii přes řeč) se ordinace stává divadlem, kde je pacientovi dána možnost revidovat minulé konflikty a přenést potlačené pocity na analytika. A analytik má roli přijmout, ale hrát ji špatně (!), aby byl pacient osvobozený od nutkání opakovat skript z dětství. Psychoanalýza povstala

z představení a představení v jiné podobě pokračuje.

Nad paralelami hry v životě a v divadle se vedly nesčetně diskuse. Hrajeme si jako děti i jako dospělí, učíme se role potřebné pro zvládání životních úloh, a na divadle ztvárňujeme, představujeme tyto role v jakési metarovině a dosvědčujeme vrstevnatost hry v našem životě. Snad bychom s mírnou nadsázkou mohli říci, že divadlo je jakýmsi rozšířeným nástrojem našeho vědomí. Dokumentuje a oživuje naši minulost, aktuální rozhodování a předpoklady do budoucna. Nové teorie lidského vědomí zdůrazňují právě takový narativní charakter: vědomí stále ke každému reflektovanému okamžiku přidává 'před' a 'po'. Příběhovost, narativita našeho vědomí a divadla není patrně náhodná. Jde o stejný (inherentní) způsob, jak uchopujeme svět a sami sebe v něm. Julian Jaynes ve své pozoruhodné knize *O vzniku vědomí rozpadem bikamerální mysli* popisuje vědomí se schopností narace a metareflektování. Můžeme totiž vyprávět, ale také vyprávět o tom, jak vyprávíme atd. Podobně je tomu v divadle: můžeme hrát, reflektovat běžný život a současně přímo na jevišti předvádět divadlo. Vzpomeňme např. na Hamleta. Jaynes tvrdí, že tomu tak nebylo vždy, ale že jde o vývojový skok datovaný zhruba do 15. až 20. století před naším letopočtem. Společné kořeny vědomí a divadelních představení sahají patrně až někam tam.

Souvislostí divadelního fenoménu se vším jiným v lidském životě, ale i se vším jiným zobrazováním/zpracováváním života, jako je model psychiky a psychoterapie (tedy i psychoanalýza), je mnoho. Souvislost s modelem psychiky je vcelku srozumitelná. Již jsme se zmínili o kořenech našeho vědomí. Ale proč se také objevuje souvislost s psychoterapií?

Srozumitelným důvodem může být to, že psychoterapie je také jakousi zkouškou na život, zkoušejí se nové emoce, připravuje se nová identita. Psychoanalýza má sice některá svá specifika, ale není důvod si myslet, že by nevznikla podobná, stejně zajímavá studie o vztahu divadla a tzv. na osobu zaměřeného přístupu C. Rogerse. A to ani nemluvím o směru Fritze Perlse nazvaném Gestalt, kde se běžně používají psychodramatické a psychogymnastické prvky. Ať už jde o jakýkoliv druh práce s psychikou, její léčení a formování, vždy jde o více či méně bolestné vynořování něčeho do světla dne, do běžného života. Jde o 'rození' něčeho nového, byť to byl jen náhled, o tvorbu. Proces divadelní (a ostatně jakékoliv jiné umělecké) práce je popsatelný stejnými slovy. Je zkouška, příprava divadelního představení také/již hrou? Můžeme už v této fázi hovořit o hře? Anebo příprava na hru ještě hrou není? Je příprava na život (např. v psychoterapii) už životem samým? Příprava bývá spojována s výraznou námahou, se zaměřeným úsilím. Hra je v našich očích spojována s radostí, schopností odstupu, reflexe, dobře provedeným rituálem, symbolickou reflexí.

Náhle máme ve hře množství rovin přímé zkušenosti, jazykových reflexí a her od raného věku až po dospělost, na rovině běžného života i divadelního podání.

Psychoanalýza vystupuje ve sborníku v komponovaně složité podobě připomínající spíše postmoderní varietu. Připomíná nám to i mnoho citací Derridy, Lacana a dalších autorů. Lacan je připomínán se svými úvahami o paralelách struktury jazyka a struktury nevědomí. V téměř básnických formulacích hovoří Derrida o kořenech jazyka v absenci smyslových fenoménů. Symbol se manifestuje nejdříve jako „vražda" věcí a tato „smrt" ustavuje v subjektu zvěčnění touhy. V roce 1919 publikoval Freud stať o fenoménu podivnosti (v němčině *unheimlich*, v angličtině *uncanny*). Na lingvistické rovině Freud poukazu-

je na dva jakoby protichůdné významy německého *heimlich* – jedním je 'domovské', 'domácí', druhým naopak 'tajemné', 'skryté'. Čím je něco intimnějšího, tím je to také skrytější před ostatním světem, má to 'záhadnější', 'tajemnější' hloubku. Freud dále fenomén rozebírá s odvoláním na prožitky děsu, strachu z vlastního zániku v díle E. A. Poea a E. T. A. Hoffmanna. Několik autorů sborníku se na uvedené Freudovy úvahy odvolává. Fischer cituje Peggy Phelanovou s jejím téměř básnickým obrazem o vznikání skutečnosti skrze mizení.

Nikdo z autorů se neopírá o názory C. G. Junga. Přesto právě Jungovo učení o stínu by bylo v těchto souvislostech zcela relevantní. Vše, co nějak existuje, každý fenomén, který má nějakou podobu, nějaký tvar, zjev, expresi, nutně tvoří *stín* tím, co onen jev *není*. Vše odkazuje současně na to, co není. To je v souladu s obvyklým názorem, že jevištní produkce odkazuje za sebe sama, že vše, co je umístěno na jevišti, nabývá potence symbolu. Také další autor jedné sborníkové stati Anthony Kubiak (viz i dále) poukazuje na „existenci" a vliv toho, co na jevišti není.

Divadlo v nás může rozechvívat všechnu tu touhu po světě, který v sobě 'zabíjíme', a také nám může připomenout nevědomé dluhy a touhy. Tak nás rozechvívá Oidipův osud proto, že ho nacházíme i sami v sobě. Divadlo vytváří a udržuje jakousi rovinu přechodných objektů (což je v psychoanalýze označení vztahů pro druhé osoby), které pomáhají zobecňovat naši nabytou zkušenost, nacházet mezi nimi podobnosti s významnými osobami našeho života a ujasňovat si k nim naše postoje.

Divadlo napomáhá tranzitornosti objektů v duchu Winnicottově, jak připomínají ve sborníku Lisa Baraitserová a Simon Bayly. Tyto objekty se tak „stávají difúznějšími a rozvíjejí se přes celé kulturní pole". I to je tedy další ukázka mnohosti vazeb psychoanalýzy a divadelních, performančních aktivit.

Původně český psychiatr Ferdinand Knobloch ukazuje, že si po celý život v sobě neseme naučené vztahování se k autoritám, osobám nám podřízeným (o které se např. staráme), osobám nám souřadným (přátelům, vrstevníkům) a osobám v intimním vztahu. I divadlo nám tento náš vnitřní interpersonální 'vesmír' stále rozechvívá a nabízí nám možnost vědomějšího zpracování.

Divadelní představení nás jako diváky na dobu hry, produkce atp. 'potlačuje' v naší soukromé existenci a tím více nás vtahuje do sebe. Následně, když se opět vracíme 'sami do sebe', jsme obohaceni o přídatný efekt všeho toho, co na nás při představení doléhalo. Jsme vtahováni, 'vyklánění' nějakým způsobem, 'na nějakou stranu', a pak nás 'pustí', abychom se vyrovnávali se svou existencí, snad obohaceni a pevnější, jistější v sobě.

I Franklovy názory poukazují na to, že smysl naší existence nacházíme tehdy, když ze sebe, z nás samých jakoby paradoxně vyjdeme směrem k ostatním a, dodejme, skrze ně ještě dál k přesahujícím hodnotám. To je logoterapie, nikoliv psychoanalýza, ale přes úvahy o divadle nacházíme vcelku snadno podobnosti.

Divadelní představení do sebe vstřebává více vyjadřovacích prostředků. Běžné jsou úvahy, co je vlastně materiál divadelního umění (ve srovnání např. s literaturou, hudbou apod.). Ernst Fischer se ve sborníku mimo jiné zmiňuje i o architektuře a hledá specifickou souvislost s psychoanalýzou. Architektura, píše také Fischer, dodává *dům* jako další fenomén k *prostoru* a *domovu*.

Pokusme se tyto úvahy ještě dotáhnout dále vlastními asociacemi. Prostor je spojený s něčím, co se děje a rozvíjí. Sám o sobě nezůstává otevřený, nýbrž stále se člení na lokality, místa s dějem probíhajícím také v čase. Tak je tomu i s divadelním prostorem (jevištěm), kte-

rý se v každém představení mění v množinu míst, které se vzájemně pronikají a definují. Domov si pracovně přeložme jako atmosféru, dynamiku, dění vztahující se k naší identitě, kterou pomáhá udržovat a definovat. Dům reprezentuje strukturaci, 'kulisy', 'překážky', které se stavějí do cesty onomu dění, oné dynamice v prostoru a stanovují meze a směry, obvyklý způsob rozvíjení.

Fischera zajímá zvláštní fenomén domácího divadla, které se děje v některém soukromém bytě. Fischer používá termín *trialektická prostorovost*, resp. trialektika prostorovosti. Jde o to, že takové domácí představení má trojí rovinu. Současně existuje obývací pokoj, divadelní představení a divadlo v onom pokoji. Pozornost diváka tak nemusí pouze oscilovat mezi rovinou divadla a pokojem, ale může vstřebávat obojí současně v nové kvalitě. Tady můžeme vzpomenout na diskuse o vnímání herce, herecké postavy a dramatické osoby, jak o nich píše např. Jan Císař v knížce *Člověk v situaci*. Jevu *trialektického bytí* jsme se dotkli už výše, když jsme uvažovali o vlivu divadelního představení na diváka. Ve chvíli vnímání produkce souběžně existuje jevištní produkce, divákův osobní psychický svět (včetně vnímání vlastního těla) a divadelní představení 'uvnitř' divákova psychického světa. Trialektická prostorovost vede k závěru: svět nebo divadlo (v nevylučovacím smyslu).

Jaroslav Kříž v jiné knize (*Postavy a svět*) píše, že tajemný zázrak, který nám v druhém člověku a v celé zkušenosti odhaluje jenom láska, snadno pohasne pod chladným okem odtažitého intelektu. Téma sborníku, o němž píši, se dotýká jednoho z mnoha možných uchopení světa, komunikace, determinace jevových stránek světa, rovin existence člověka.

To, co se jeví na jevišti, je jen částí toho, co se vlastně díky divadelnímu představení otevírá, říká ve sborníku Antony Kubiak. „Skutečná hra je něco jiného, než se zdá být [...]" Co to však je, ptáme se nutně. Odpověď není k nalezení. Je to něco 'pod hladinou'? Je to něco, co existuje, působí to na nás, ale nelze se na to smysluplně ptát a mluvit o tom? A je tedy v takovém případě o tom spíše nutné mlčet, jak by snad dodal Wittgenstein?

Také známý Daniel Denett, zmiňovaný na několika místech sborníku, hovoří s oblibou o multizdrojovosti podnětů, které k nám přicházejí, o kakofonii hlasů, impulsů a percepcí. Psychoanalýza to dobře zná. Od počátku pracuje se stupni vědomí a kombinací vnějších a vnitřních zdrojů. Kubiak nazval svůj sborníkový příspěvek „As if", tedy „Jakoby". Divadlo je 'jakoby', ale i naše životy jsou v mnoha směrech 'jakoby'. Psychoanalýza mluví o mnohých obranách vedoucích nezřídka k neurotickému způsobu žití bez autentičnosti. Lacan hovoří o fragmentovaném projevu postkartediánského subjektu. Denett se však domnívá, že hlavním viníkem je jazyk. Jazyk totiž vypráví, jde o narativní kreaci. To je jistě v souladu s postmoderním názorem, že svět tvoříme tím, jaký zvolíme způsob 'četby' textu světa. Každé divadelní představení je nabídkou, jak 'číst', interpretovat nějaký výsek jevů světa za pomoci struktury témat, motivů, symbolů. Brian Philips (nikoliv v tomto sborníku) podobně rozebírá Shakespearova *Hamleta*. Mezi témata řadí mystérium smrti, neexistenci jistoty, komplexitu světa; mezi motivy podle Philipse patří incest a incestní touha, misogynie, ale také uši a naslouchání, což už patrně přesahuje do symbolů; tím je např. Yorickova lebka. Jsme stále evidentně v oblasti, která je pro psychoanalýzu domovská.

Zajímavým konceptem je *hlasové tělo* (Vocalic Body) v příspěvku Stevena Connora. Hlas je tvořený tělem, ale také může tělo tvořit, resp. dotvářet. A to ve formě snu, fantazie, halucinace, sekundárního těla udržovaného autonomní-

mi operacemi hlasu. Hlas vždy předpokládá existenci těla a vždy je alespoň z části tvoří, podporuje, říká autor. Hlas je nejsilnější emanací těla a s jeho projevem je spojena slast, touha, ale také bolest. Tvoří tedy to, čemu psychoanalýza říká parciální objekt. Hlas nás zastupuje, dokonce pro nás samé. Dochází k jakési introjekci hlasu, který tak napomáhá udržovat naši identitu, posilovat naše ego. Dodejme, že všechny naše exprese se nám vracejí přes introjekce, a tak reflektujeme, přijímáme sami sebe v naší neopakovatelné identitě. Také exprese ostatních osob kolem nás (a specificky těch, které vnímáme na jevišti) jsou významné pro naši identitu. Pomocí nápodoby (rozuměj: vnitřní nápodoby, empatie) imitujeme postojové, prožitkové a tvůrčí hodnoty druhých osob, vnitřně se s nimi vyrovnáváme, vztahujeme se k nim a kontinuálně si dotváříme/upevňujeme naši identitu i jako 'pasivní' diváci. Jistě se v síle této schopnosti lišíme a v různé míře také jsme schopni těžit ze setkání s divadelním představením (a uměním vůbec). Hermann Rorschach tuto klíčovou schopnost nazval introverzivní složkou a v jeho slavném testu je zachycována množstvím pohybových interpretací (v neurčité skvrně vnímáme např. kráčející nebo napjatou postavu atp.).

Diana Taylor přispěla do sborníku velmi zajímavým textem o jedné podobě sociální paměti na jevišti. Jde o peruánské divadlo Yuyachcani oživující starou kulturu. To je jistě běžné nejen v Peru, ale Yuyachcani je cosi specifického. Představení nejsou podložená textem, resp. scénářem umožňujícím opakování. Dění na jevišti má podobu tance, pohybu, zvuků a hlasových projevů. Taylorová hovoří o tom, že je na jevišti zviditelňovaná sociální paměť se všemi hlubinnými traumaty. Yuyachcani je prostředkem znovuvzpomenutí, přenášení sociální paměti. Předvedení, představení, výjevy jsou neoddělitelné od lidí, kteří konají, jsou právě aktivní na jevišti. Autorka stati se opírá o rozlišení archivní a repertoárové paměti. Archivní paměť je digitalizovatelná, přesně kodifikovatelná v podobě záznamů, a tedy archivovatelná. Paměť repertoárová se vztahuje ke komunikaci analogové, používající náznaků, symbolů, orientuje v hodnotách. Taylorová předpokládá, že u tradic udržovaných a předávaných tancem a pohybem nejde o archivované významy, ale přesto jimi mohou být komunikovány stabilní významy. Vtělená paměť přesahuje archiv, je stále žitá. Je jistě pravda, že všechny národy potřebují mít a v nespočetných praktikách oživovat jak archivní, tak tu ztělesněnou dimenzi. Svatby, křtiny, ale i soudy, oslavy svátků atp. jsou příkladem. Yuyachcani zobrazuje geografickou, historickou, etnickou komplexnost vyjádření. To odpovídá Fischerově výše zmíněné *trialektice bytí*: prostorovosti, sociálnosti a historicitě. To jsou, mimochodem, koncepty postmoderního autora E. W. Soji.

Čtenář si v této chvíli může pomyslit, že se zbytečně složitě píše o poměrně jednoduché věci. Jakmile totiž z prostoru vydělíme místo, přidělujeme mu nějaké dimenze fyzikální (je měřitelné), sociální (vztahujeme se k němu my nebo jiní lidé) a vývojovou (událost spojená s místem má časovou dimenzi). Platí to o jevišti jako o každém jiném místě. Psychoanalytický nebo jakýkoliv jiný odborný jazyk může být výhodný při komunikaci specialistů nebo při objevování a označování neběžných souvislostí. Taylorová např. píše, že Yuyachcani je *já,* které myslí, představuje si, a současně je *ty,* jehož myšlenkou jsem *já*. Jinými slovy, jde o představení světa, jak ho vidím já, a současně i světa, který mě obsahuje.

Osobně vnímám celý sborník jako velmi bystrou myšlenkovou hru. Výsledkem je nabídka různých hledisek na di-

vadlo a veškeré dění kolem něho. Pokud to vede ke zvýšené ostrosti našeho vnímání, k širšímu výběru možností a k přihlášení se k zodpovědnosti za takový výběr, pak je vše v nejlepším pořádku.

Není vcelku podstatné, že divadlo a všechny jeho aspekty lze nějak spojovat s psychoanalytickými teoriemi. Jde spíše o to, že divadlo je spjato nesčetnými pouty s nejrůznějšími jevy našeho každodenního života. Že je můžeme vykládat z hlediska mnoha teorií – tedy i psychoanalytických –, je zjevné, nikoliv však podstatné.

Jiří Šípek

Nová kniha: Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866–2004

Rok *Česká hudba 2004* a výročí Bedřicha Smetany (1824–1884) se staly pro Národní divadlo inspirací k nové premiéře *Prodané nevěsty* režiséra Jiřího Nekvasila a scénografa Daniela Dvořáka. K této příležitosti vyšla za podpory Ministerstva kultury, Českého hudebního fondu a Českého literárního fondu i kniha, jejímiž autory jsou Jan Panenka (Muzeum Bedřicha Smetany v Praze) a Taťána Součková (Archiv Národního divadla). Bohatý obrazový materiál dokumentuje jednotlivé inscenace od premiéry v roce 1866 po dnešek. Komentář k chronologicky řazeným šesti stům obrázků sleduje vývoj scénografie, kostýmování, líčení i vývoj divadelní fotografie. Věnuje se výtvarníkům, režisérům a pěvcům; umělecký vývoj dává do souvislostí i se společenskými a politickými změnami českého prostředí.

Prodaná nevěsta má mezi českými operami výlučné postavení. Vznikla v době usilovného hledání české identity. I v oblasti umění se autoři pokoušeli – s jistým zpožděním za většími evropskými národy – hledat prvky typické pro českou kulturu. Hudba raného romantismu je objevovala v lidové písni. Po několikaletém hledání definitivní podoby stvořil Smetana dílo, které se dokázalo vyhnout citaci lidových nápěvů; jeho hudba byla na kompoziční úrovni srovnatelné s okolní Evropou a přitom ve své vlastní podstatě česká. Vznikl nový a osobitý typ komické opery, jejíž hudba žila v měšťanských i šlechtických salonech a barvotiskové pohlednice s potměšilým Kecalem nebo pitvorným Vaškem byly potěchou prostému publiku. Dodnes se mnozí čeští diváci těžko loučí s vžitou uniformitou plzeňských čepců, s Kecalem vyzbrojeným červeným deštníkem, s figurkou přihlouplého Vaška a s dalším výtvarným arzenálem minulých dob.

Vypovídací hodnota dochovaného materiálu, sledovaná v řádných souvislostech, přináší nová a mnohdy překvapující zjištění. Návrhy dekorací a kostýmů i snímky interpretů vytvářejí kontinuální linii, patrnou – jak již bylo řečeno – rovněž u divadelní fotografie. Zpočátku se kvůli nevyhovujícímu divadelnímu osvětlení a komplikovanému snímání uplatňovaly výhradně ateliérové fotografie. V 60. a 70. letech 19. století není výjimkou podobenka venkovana před monumentálním historizujícím krbem. Od konce 70. let se ateliérové pozadí už přizpůsobuje charakteru kostýmu a vytváří

iluzi divadelní kulisy: prostor obohacují trojrozměrné dekorace: venkovský plot, lavice, trsy travin či kašírované kameny. Snímky pořízené přímo na jevišti začínají být běžné zhruba od počátku 20. století; dokumentovaly buď celé scény, nebo hercův detail (momentka z jevištní akce byla ještě věcí neznámou). Kvalitnější dokumentární fotografie z jeviště máme k dispozici až od druhé poloviny 30. let 20. století. Někdy na počátku 50. let zřídilo divadlo svůj vlastní fotoateliér. Nynější trend ponechává tomuto ateliéru jen hodnotu dokumentární a reprezentativní snímky zadává uměleckým fotografům mimo divadlo.

Při shromažďování materiálu se podařilo nově určit řadu nepublikovaných a v podstatě neznámých kolorovaných snímků z období 60. a 70. let 19. století, které obohatily naše znalosti o podobě a barevnosti lidových krojů při prvních představeních *Prodané nevěsty*. Kniha rozšiřuje i povědomí o prvních scénických podobách opery. Dosud nejstarší známou scénu dodala roku 1881 vídeňská firma Brioschi-Burghart-Kautský. Prokázali jsme, že časté pochybnosti o její dochované podobě jsou nepodložené. Navíc jsme zjistili, že vesnický prospekt (v literatuře známý, ale neidentifikovaný, vyfotografovaný podle našeho zjištění roku 1883 ateliérem Maloch) byl rovněž používaný při *Prodané nevěstě* a vznikl možná již v 60. letech 19. století v souvislosti s premiérou. Kniha poprvé uveřejňuje neznámé a unikátní barevné autochromy (tehdy novinka na způsob dnešních diapozitivů) ze zákulisí *Prodané nevěsty*, hrané v přírodním divadle v Šárce v letech 1913 a 1919. Zajímavé je sledovat vývoj tanců od baletní podoby k tanečně-dramatickému výrazu. O moderní přístup k baletním scénám se zasloužil tanečník a choreograf Augustin Berger v 80. letech 19. století; nejprve prosadil, aby se tanců účastnil i muž (dosud vše tančily jen dámy!), a pak, po dvou desetiletích existence opery, oblékl tanečnicím namísto krátkých baletních sukének lidový kroj.

Text knihy postihuje i dobové prostředí, ve kterém se jednotlivé inscenace rodily: *Prodaná nevěsta* byla trvale na repertoáru, průběžně ovlivňovala kulturní, společenský i politický život a ten se zpětně odrážel v ní. Je překvapivé, že někteří intelektuálové ji pro její venkovský námět zpočátku odsuzovali jako nedůstojnou. Svoji pozici české národní opery si *Prodaná nevěsta* definitivně vybojovala až v roce 1892 při Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni. Přes obavy správního výboru divadla zde sklidila nečekaný úspěch a otevřela si cestu ke světové, ale i domácí slávě. Základy jejího vlasteneckého a národního uctívání, které později k neblahým kultovním účelům zneužil komunistický ministr kultury Zdeněk Nejedlý, spadají především právě do tohoto období. Ve válečných letech 1914–1918 dávala *Prodaná nevěsta* příležitost k protihabsburským manifestacím, zazněla i na počest vzniku Československa v roce 1918.

Základy její moderní inscenační praxe položil dirigent Otakar Ostrčil v roce 1923. Za nejbližší spolupracovníky si vybral režiséra Ferdinanda Pujmana a výtvarníka Františka Kyselu. Tato trojice iniciovala v operním ansámblu Národního divadla dodnes platnou spolupráci dirigenta, režiséra a výtvarníka, v níž všechny složky tvořivě spolupracují a jedna ovlivňuje druhou. Úsilí o hledání uměleckého tvaru díla v kontextu s dobovými událostmi lze doložit za éry dirigenta Václava Talicha. O *Prodanou nevěstu* se pokusil třikrát. Byla mu *„symfonií radosti“*, ale pokaždé jinak interpretovaná. Premiéra roku 1936 byla rozmarná a radostná. Ale už o dva roky později roku 1938 studoval dílo znova za odlišných okolností, za ohrožení republiky nacisty. I nadále pro něj opera zůstávala *„symfonií radosti“*, ovšem intonovaná za jiných

okolností: *„Nevadí, že náš smích bude tišší a v tváři nám přibude o jednu bolestnou vrásku víc. Z radosti, která prošla očistcem bolesti, rodí se krásnější, hodnotnější a bohatší život, než jaký je s to vytvořiti povrchní požitkářské veselí, jemuž jsme se až příliš oddávali plných dvacet let.“* Talichovo třetí nastudování roku 1943 se od předchozích dvou lišilo především zdůrazněním psychologického prokreslení charakterů. Ojedinělé byly okolnosti vzniku dámských kostýmů, kdy kroje nebo jejich části byly zakoupeny ze soukromých sbírek. Tento obrat k folkloru nelze chápat jen jako návrat starého žánrového realismu, ale jako snahu připomenout národu jeho lidové umělecké tradice.

Za protektorátu se návštěva *Prodané nevěsty* stala téměř manifestací občanského uvědomění. Smetanovu hudbu jako celek nemohla nacistická propaganda zakázat, a proto se ji snažila zneužít a zdiskreditovat jako *„umění vzniklé v germánském prostoru“*. Především *Prodanou nevěstu* Němci záměrně spojovali se svými kulturně politickými akcemi. Takovým případem bylo např. představení pro vojáky, kteří jako první vstoupili na území Československa. Dokonce ještě před samým koncem války 20. 4. 1945 musela být hrána k oslavě narozenin Adolfa Hitlera.

Poválečná komunistická ideologie obklopila *Prodanou nevěstu* aureolou dokonalého hudebně realistického zobrazení českého lidu. V rámci ideje tzv. socialistického realismu podle skladatele Jana Kapra měli čeští komponisté *„osvojit si Smetanovu schopnost hudební typizace našeho národního charakteru, to znamená zobrazovat tento národní charakter se všemi jeho nesmírnými perspektivami růstu a velikosti, uskutečnitelnými v epoše socialismu a komunismu.“* Stejně tak se pohlíželo i na výpravu, kde jako nedostatek realismu byla např. pociťována absence komínů na střechách chalup. Ministr kultury Zdeněk Nejedlý často ovlivňoval výtvarnou podobu scény i obsazení sólistů.

Dvacátý sjezd Komunistické strany Sovětského svazu roku 1956 přispěl k uvolnění politické situace i tvůrčí atmosféry. Pro výstavu v Bruselu 1958 vytvořil scénograf Josef Svoboda poprvé od roku 1923 opravdu moderně řešený prostor. Další premiéry se však opět pokorně svázaly do pout uměle udržované tradice. To vyvolalo koncem 80. let diskusi, má-li být Národní divadlo jen tradičním stánkem postátněné Thálie, nebo scénou s vlastním názorem, která se nebojí hledání a omylů. Obtíže zdolat tyto problémy demonstruje na jaře 1988 pokus o vypsání konkursu na novou inscenaci *Prodané nevěsty*. Zvítězila nekonvenční koncepce režiséra Jiřího Nekvasila a scénografa Daniela Dvořáka. Autoři zavrhli tradiční dělení na tři dějství: rychle se měnící sled výtvarných obrazů aktuálně reagoval na dějové proměny. Malovaná scéna tvořila půlkruhový horizont a pastelovou barevností i rozpustilostí se hlásila k Chagallově hře s prostorem. Proti koncepci se však obrátili především členové souboru. Celozávodní výbor Komunistické strany Československa opakovaně žádal, aby byl zvážen přínos nové koncepce pro inscenační tradici *Prodané nevěsty*. Výsledkem bylo ‘odložení’ premiéry, které se protáhlo na dobu neurčitou. Až uvolnění politické situace v roce 1989 dovolilo inscenátorům vyvázat se z tradice; premiéry v letech 1992 a 1999 však nečekaně narazily na odpor diváků, kterým byl v poválečných letech odepřen kontinuální vývoj především smetanovské scénografie.

Pro inscenátory je každé dědictví minula nesmírně svazující. Během let vnikla určitá inscenační řešení, která se postupně stala konstantami, brzdícími vývoj. Každé vybočení z navyklých postupů musí však být současně podepřeno jinou kvalitou. Inscenátor má v tako-

vém případě obrovskou zodpovědnost, aby tradiční vzpomínky nahradil něčím rovnocenným. S *Prodanou nevěstou* jako s mistrovským odkazem devatenáctého století se divadelníci každé generace utkávali po svém a toto právo i povinnost mají umělci i dnes. Hledání ideálního tvaru této opery na jevištích Prozatímního a Národního divadla od roku 1866 až po současné 21. století chce postihnout anoncovaná kniha, kterou vydalo Národní divadlo ve spolupráci s nakladatelstvím Gallery; je k dostání v předprodeji Národního divadla i ve většině knihkupectví.

jp-ts

Smíchovský divadelní časopis

Takřka současně s podzimní premiérou Švandova divadla (Crommelynckova *Vášeň jako led* v režii Michala Langa) objevilo se nové, čtvrté číslo časopisu *Druhý břeh*, jehož šéfredaktorkou je dramaturgyně smíchovské scény Renata Venclová.

Už název provokuje ke srovnání s jinými časopisy, které si různá divadla vydávají. Tentokrát nemá čtenář v rukou informační bulletin, propagující umělecký program PR-články ve stylu reklamních spotů a život divadla VIP-rubrikami s nezbytnými fotoseriály. *Druhý břeh* je příležitostí doplňovat, vracet se, rozšiřovat, srovnávat či upozorňovat. Mapovat pole témat, která se vynořují s tvorbou každé nové inscenace či studiového programu Švandova divadla, zabývat se otázkami, které nastolují, třeba i z trochu jiného úhlu. Uveřejňovat materiály, jejichž zařazení do běžného programu k inscenaci by přesáhlo jeho rozsah a základní zaměření. V posledním čísle tak najdeme studii britského teatrologa Kiernana Ryana „Utopická představivost“ o Shakespearově komedii *Oko za oko*, kterou má divadlo také na repertoáru: autor srovnává různé přístupy k interpretaci této hry, od nichž se pak odvíjejí často kritická hodnocení vztahu samotného Shakespeara k dobovým mocenským poměrům.

Stanovisko ke hře nazírané takříkajíc zvenčí střídá v dalším materiálu pohled ‘zevnitř’, který však dokáže zprostředkovat mnohem obecnější souvislosti: „Líbí se mi výrok – Shakespeare píše tak, jak tluče srdce – o kom ještě se to dá říct? Při každém představení se mi na jeho verše, dřív než jsem je mohla vyslovit, fyzicky i obrazně sbíhaly sliny. Kolik dramatiků dokáže probudit takový apetit?“ – Marie Málková před sedmnácti lety hrála v inscenaci této hry, kterou režíroval Jan Grossman (v tehdejším Divadle S. K. Neumanna) hlavní ženskou roli, Isabelu. Na rozdíl od hodnotícího moralizování teoretiků vnímá herečka hru a její postavy – tu svoji pochopitelně především – jako plastické předvedení rozporuplného jednání, které je základem každého velkého dramatu („Isabela je plná protikladů [...] prchá před Angelem tak vášnivě, jak vášnivě chce být polapena...“).

Rozhovor s Marií Málkovou se týká i nově uvedené hry. V Crommelynckově *Vášni jako led* (ČS Ústí nad Labem 1978) totiž hrála – rovněž v režii Jana Grossmana – Leonu. Zkušenosti z práce na obou divadelních textech sděluje herečka velmi poutavě a plasticky na konkrétních příkladech, stejně jako umí lapidárně a přesvědčivě přiblížit Grossmanovu ‘re-

žijní metodu' i atmosféru divadel, jimiž s ním prošla od 60. do konce 80. let.

Pravidelně se *Druhý břeh* vrací k historii smíchovského domu. Další rozhovor (doplněný o vzpomínání režisérky Heleny Glancové) vedla Renata Venclová s dlouholetou přední členkou ansámblu zdejší scény Věrou Kubánkovou: Při příležitosti hereččina životního jubilea zmapovaly spolu rozporuplnou dobu 'u divadla' od konce 40. do poloviny 90. let minulého století. Po krátkých angažmá v Jihlavě a tehdejším Gottwaldově strávila Věra Kubánková čtrnáct sezon na Smíchově a uprostřed 60. let odešla za Otomarem Krejčou do nově založeného Divadla za branou, aby se – po jeho zrušení – vrátila zpátky, ale na začátku 90. let znovu odešla do obnoveného Krejčova souboru. Existence ve dvou souborech tak rozdílných, jako bylo Paloušovo Realistické a Krejčovo Divadlo za branou, poskytla herečce možnost srovnání nejen různých divadelních stylů a postupů, ale přístupu k tvorbě jako takové a herectví zvlášť. Spontánně přiznává, že právě herectví původně za žádné velké umění nepovažovala, zdálo prý se jí dokonce troufalé mluvit o hercích jako o umělcích a mistrech. „Že může být herecká práce někdy uměním, na to jsem přišla až v Divadle za branou u Otomara Krejči. A přesvědčila jsem se tam také, že divadlo jako umění je možné jen ve vyhraněných hereckých souborech, kde se vědomě pěstuje a pracuje na určitém způsobu herecké práce, aby mohl vzniknout jednotný styl. Kde platí: 'Jsme stejné krve, ty a já.' Kde jsou při práci shromáždění lidé, které drží pohromadě jedna společná myšlenka, snaha, záměr, síla. Trvá velmi dlouho, než se něčeho podobného dosáhne, dnes mám pocit, že se to vlastně nikde neděje, nikdo o tom jakoby ani neví, nemluví, nesnaží se o to."

V „Poznámkách ke Scénickým rozhovorům" rekapituluje David Hrbek, který od května 2003 v intimním prostoru Studia Švandova divadla pravidelně zpovídá zajímavé osobnosti, svoje dosavadní zkušenosti s tímto 'scénickým žánrem'. Zkrácený přepis rozhovoru s operním režisérem Davidem Radokem ukazuje, v čem je jeho přitažlivost: Témata míří od osobních k profesionálním, Hrbek se umí ptát a Radokova zpověď je sympatická otevřeností a bezprostředností. Tak jako v předešlých případech je rozhovor i tentokrát svébytným obrazem konkrétního lidského osudu.

Stejnému účelu slouží i materiály přibližující z různých stran osobnost Ferdinanda Crommelyncka: Studie belgického teatrologa a profesora lovaňské univerzity Pierra Pireta analyzuje slovo a slovní jednání v uváděné Crommelynckově hře. Sám autor *Vášně jako led* se v časopise představuje svým někdejším komentářem ke kritickým výtkám, které jeho hru stíhaly po premiéře: „V dnešní době průměrnosti, kdy kritikové vydávají rozměrné inkoustové skvrny za stopy proroků, mě celkem těší být v jejich nepřízni. Krátce a prostě, tyto poznámky jsou určeny publiku. Dávám divákům klíč, který jim samým umožní soudit soudce. Nepřišel jsem totiž na jiný způsob, jak zdůvodnit, že chci mluvit sám k sobě." Jak byl Crommelynck vnímán svými současníky, napovídá projev Michela de Ghelderode, poprvé pronesený v belgickém rozhlase a poté i uveřejněný v tisku, při příležitosti udělení národní ceny za nejlepší dramatické dílo, kterou Crommelynck obdržel v roce 1931 za hru *Carine aneb Dívka posedlá svou duší*. Praktickým doplňkem Crommelynckova portrétu – a možnou inspirací pro divadelní dramaturgy – je příloha časopisu, kterou tvoří první české vydání Crommelynckovy komedie *Žena s příliš malým srdcem* v překladu Natálie Nádassy.

zs

Velký Guru

tragikomedie se zpěvy

Josef Hladký

Jakákoli podobnost příběhu této hry se skutečností je čistě náhodná.

Osoby

Čosnek Boží člověk. Dosti slaboduchý vesnický křupan, smraďoch a opilec. Milovník všech němých tváří, hlavně čuníků a krav. Postrach všech kostelních akcí, především těch, na kterých se zpívá.

Malý šéf Oduševnělý mozek celého mafiánského gangu. Muž s invencí dirigenta, duší malého chlapce a tvrdou rukou Makarenka.

Prcek Mafián. Bystřejší z dvojice míchačů nelegálního alkoholu.

Cholerik Mafián. Vzteklý prodavač nelegálního alkoholu, kterého dokáže doběla rozzuřit i ta nejmenší maličkost.

Zkušená prostitutka Starší ostřílená prostitutka.

Mladá prostitutka Její mladší kolegyně.

Policista Josef Starý policejní mazák. Gambler. Obtížná pijavice a práskač.

Redaktorka Naivní, avšak velmi aktivní (až radioaktivní) mladá dívka.

Kameraman Cynický likvidátor všech mladých nadějných redaktorů, ve své podstatě ale správný chlap.

Jestřáb Advokát. Šedá eminence. S prsty delšími a palmárem větším než Bajkalsko-amurská magistrála.

Předseda soudu Starý ctihodný pán s mírným sklonem k irské whisky. Svým charismatem dokáže některé spisy – za odpovídající cenu – uvrhnout v zapomnění.

Sekretářka Obrýlená úřednice. Zbytečně se neptá. Ví, kdy je třeba přivézt rudlu (transportní pomůcku).

Církevní tajemník Mefistofeles.

Aktivistka Zapálená agitátorka za práva zvířat. Značně naivní.

Nemravný profesor Cynický stárnoucí universitní profesor se slabostí k mladičkým studentíkům.

Manželka profesora Hašteřivá manželka se zálibou v nákupech na polské tržnici.

Svíčková bába Bedlivá strážkyně étosu a morálky.

Presbyter Církevní aktivista.

Barman Nudný patron.

Chirurg Laserový specialista.

Moderátorka Jako vystřižená z televizní upoutávky.

Katolický farář Farář.

Evangelický farář Pastor.

Varhaník Varhaník.

Postavy z panoptika: **Flašinetář** * **Řídící** * **Starosta** * **Švihák** * **Madam** * **Průvodčí** * **Studentík** * **Měšťan**

Pašerák 1 * **Pašerák 2** * **Pašerák 3** * **Pašeračka** * **Celník** * **Příslušník cizinecké policie** * **Demonstranti** * **Policejní zásahová jednotka** * **Krávy** * **Druhý v řadě** * **Třetí v řadě** * **Tlustá Romka** * **Hubený Rom** * **Manželka hubeného Roma** * **Sekretář** * **Andělé** * **Reportérka** * **Děti** * **Čekatel** * **Muž na řadě** * **Pavoučí žena**

Městečko

Ozve se hudba písně Slavné město. Před oponu vchází flašinetář.

Flašinetář *(zpívá)*

Bylo jednou slavné město,
stálo na císařské silnici.
Nahoře hrad, dole řeka
a v šantánech „líbe frau“ Mici.

Opona se otevírá a odhalí prvorepublikové městečko. Hudba pokračuje bez zpěvu.

Řídící Buďte zdráv, pane starosto!

Starosta Jak se máte, pane řídící?

Švihák Madam, vám to dnes sluší, vy určitě šijete v tom novém módním salónu.

Madam Ale, ale, vy lichotníku!

Flašinetář *(pokračuje ve zpěvu)*

Bylo jednou slavné město,
perla na severní hranici,
tam se každý jenom těšil,
všude milí lidé v boha věřící.

Postavičky udělají tramvaj.

Průvodčí Tak, kdo ještě nemá bilet?

Studentík Jedete až k banhofu? Tak mi dejte dva lístky.

Flašinetář *(zpívá)*

Bylo jedno slavné město,
přes řeku jela tramvaj zvonící,
na vachštubě seděl četník
a financům postavili celnici.

Pohraniční město

Na jedné straně jeviště je hraniční závora a opuštěná celnice, na druhé pak obchody, jejichž vývěsní štíty jsou pomalovány reklamami na alkohol. Česnek tlačí oprýskané kolo se dvěma kbelíky, sbírá prázdné láhve od piva a prozpěvuje si. Vytáhne z kapsy rozpitou láhev a chce se napít. Zarazí se a schová flašku. Podstatnou část hry mluví pouze citoslovci.

Česnek *(vrtí hlavou, že ne)* Hmmm... hmmm...

Na scénu vtančí celé městečko. Prcek s Cholerikem sem dopravili přepravky s alkoholem a staví je do komínku: chystají se prodávat. Celníci se chystají clít. Dav se staví do řady na kořalku a vytváří nekonečného hada, který protéká celnicí a tvoří frontu zpět. Zvuk přijíždějícího auta. Všichni se rozprchnou. Zůstávají pouze Prcek a Cholerik na jedné a Celníci na druhé straně celnice. Přichází policejní hlídka. Mladý policista se nezúčastněně rozhlíží, policista Josef se hned šine k prodavačům alkoholu.

Policista Josef Tak co, hoši, jak se vede?

Prcek Ty, Josef, neblbni, dyť jsme teď přijeli, eště jsme nic neprodali!

Policista Josef Jo, to chce makat, ne se flákat. To je špatné, to si příště budete muset přivstat...

Cholerik Divej se na teho vyžirku, ja ho...

Prcek Neblbni. *(Otočí se na policistu)* Tuš počkej hodinku, fakt jsme úplně holí.

Policista Josef Zatím stačí litr. Nekecej a vytlač.

Cholerik Ty vachuj mně, bo já po nim skočim...

Policista Josef Moc si nevyskakuj, nebo si vás podám.

Cholerik Tak to prubni!

Prcek Neblbni. *(Odtlačuje Cholerika)*

Policista Josef *(schválně hlasitě)* Tak copak to tady máme? To určitě není originální balení. Ale, ale, ale... tak tady někdo prodává pančovaný alkohol. Vyrobený, nemýlím-li se, ze syntetického líhu z litvínovské chemičky.

Prcek Josef, přestaň!

Policista Josef Myslíte si, vy kokoti, že nevím, kde máte uložené ty vaše modré sudy? Garáže u pískovny! Tak blbé místo na stáčírnu si mohli najít jenom takoví pitomci, jako jste vy.

Cholerik Tuš na co čekaš, tak to zprubuj! No tak, kaj maš ty kajdanky? Nechce se ti, co? Bo bys večer neměl co těpat do teho svojeho železnika...! Ty ludráku, co?

Prcek Sklapni! *(Josefovi)* Josef, nech toho, nebo si nás kdosi všimne...

Policista Josef Tak vyklopte, co máte.

Prcek Pět kilo. Víc nemám.

Policista Josef *(nastaví brigadýrku a Prcek hodí bankovku. Obrátí se k Cholerikovi)* A ty? *(Cholerik naštvaně hodí peníze do čepice)* No tak vidíš, že to nebolelo. *(Otočí se na kolegu)* Pojď, jdeme!

Cholerik Aby ti štajger staru pojebal!

Prcek Nech toho, a poď makat. Máme co dělat.

Hodiny odbíjejí osm ráno. Pašeráci se opatrně vracejí na scénu. Had se dává znovu do pohybu, první dva nebo tři pašeráci berou flašky beze slov.

Pašerák 1 Tu dvě... a tu jednu. *(Dvě láhve zastrčí za opasek a jednu strčí do igelitky)*

Pašerák 2 Dvě.

Pašeračka Do mě dej, co do mě vleze. *(Zasměje se a vyhrne sukni plnou kapes, Prcek je plní)*

Prcek Tak drž, zkusíme, co do tebe vleze! Jeden...

Pašeračka Už...? V tym případku... au!

Pašeračka a Prcek se zachechtají a pokračují v plnění, další dva pašeráky obsluhuje Cholerik, do řady na celnici přichází Nemravný profesor se ženou.

Nemravný profesor To byl opravdu výtečný nápad, nechat auto na parkovišti! Teď se tady budeme minimálně hodinu koukat na ty milé tváře kolem!

Manželka nemravného profesora Hele, minule ti zase vadilo, hele, že jsme stáli ve frontě s autem. Tak já nevím, co se ti nelíbí?

Nemravný profesor Nejspíše jsi, miláčku, pozapomněla na to, že jsem musel jednou rukou držet... *(se zvýšením hlasu přejde do slangu)* ty pitomý stahovačky, který jsi nakoupila pro celou vaši famílii!

Pašerák 3 Dej čtery. *(Vezme od Cholerika čtyři láhve a rozhlíží se kolem, kdo by mu s tím mohl pomoct, uvidí nemravného profesora s manželkou a hned k nim vyrazí)* Veznom mi, paňstvo, po jednej butelce!

Nemravný profesor Promiňte pane, ale nerad bych se dostal do nějakého maléru.

Pašerák 1 Spokojně, spokojně, po jednej butelce možna. *(Vrazí jim každému po jedné láhvi a táhne je k hraniční závoře)*

Česnek Hmmm...*(Dává prázdné láhve Cholerikovi)*

Cholerik Ty si strč do řiti, ty jsou od piva. Bereme enem od gořalky.

Prcek Počkej, to je Česnek!

Cholerik A co má byt?

Prcek To je ten, co nám pronajal tu stodolu! – Že?

Česnek přikyvuje, že ano.

Cholerik *(vezme od něj láhve)* Á, tak to je cosi jineho. Tu motě dvacet a jednum korunke, paně domaci.

Pašerák 3 a Profesor s manželkou dorazí k celníkovi. Pašerák projde kolem celníků, ti si ho jenom změří pohledem.

Celník *(profesorovi)* Tašku.

Nemravný profesor Ehm... Ano.

Celník Máte ještě nějakou jinou láhev?

Manželka nemravného profesora Každej máme jenom jednu! To se přece může, ne?

Celník Pasy. (*Bere pasy)* Ten je propadlý! A tady ten taky! Pojď se podívat. *(Otočí se na kolegu od pasů)* Tady jsou nějaké propadnuté pasy.

Manželka nemravného profesora Hele, jak propadlý? Platěj do konce měsíce. Ještě tři tejdny platěj!

Příslušník cizinecké policie Platnost pasu musí být taková, aby bylo zaručeno, že vám během pobytu nevyprší lhůta. Minimálně tři měsíce.

Manželka nemravného profesora Co bychom tam dělali tři měsíce? Hele, my přijeli z Prahy, dem jenom na tržiště a večer jedem zpátky. No tak řekni něco, viď?

Příslušník cizinecké policie Tak znova. Platnost pasu musí být taková, aby bylo zaručeno, že vám během pobytu nevyprší lhůta. Tři měsíce.

Manželka nemravného profesora Tak znova hele. My před chvilkou přijeli z Prahy... dem na trh... a hned jedem zpátky. Tak vo co de? No tak vymáčkni se *(na manžela),* hele, co mlčíš?

Celník A ten rum jste si přivezli, aby vám u nás na východě nebyla zima, že?

Nemravný profesor To nám, prosím pěkně, strčil ten pán, co šel před námi, abychom mu to přenesli. Říkal jednom putelke možna, čemuž jsem rozuměl, že jednu láhev přenést můžeme.

Celník Tak to jsem jako neslyšel! Jistě ale uznáte, že s takovými pasy vás přes hranice nemůžeme pustit!

Manželka nemravného profesora Hele, to snad nemyslíte vážně?! Tady všichni zvoněj láhvema jak Loreta, hele, a vy se realizujete na nás. Jak to, že je pouštíte bez kontroly a nás posíláte zpátky? To je pěknej binec!

Celník Nepostávejte nám tady, paní! Tady nejste na Karlově mostě, tady na vás nikdo není zvědavý. Dejte si odchod, nebo vás nechám zadržet!

Manželka nemravného profesora To je příšernej binec! Nejdřív ti ňákej pitomec vrazí flašku do ruky, pak tě vyhoděj z hranice a ty – mlčíš!

Nemravný profesor Pojď, prosím tě. Zkusíme to autem jako loni na tom druhém přechodu... Ale co s tím? *(K Cholerikovi)* Prosím vás, pane, ten rum, pokud se nemýlím, byl koupený tady u vás, že ano? Můžu vám ho vrátit?

Cholerik Tus nic nekupoval.

Nemravný profesor Já ne, ale ten pán co šel přes hranici, já ho viděl.

Cholerik *(popadne profesora za krk)* Tys je fízl, abo co?

Nemravný profesor No dovolte! Pane, já jsem docent religionistiky na Karlově univerzitě! Chovejte se slušně, prosím!

Prcek Ticho! Podíváme se mu na papíry.

Manželka nemravného profesora Hele, co to děláte! Hele, pusťte ho! Co si to dovolujete?

Cholerik Vystřel, stará, bo tě též vymacám!

Prcek Pusť ho! Docent Těhýnko... Dobré jméno! Ale, co to tu máme?

Nemravný profesor Dovolíte, to je moje.

Prcek Ty jo!!! Aktivní Těhýnko! *(Oba si s Cholerikem prohlížejí fotografie)*

Cholerik Ta študentka ma jaksi male kozy.

Prcek Jestli to není tím, že má péro? *(Významně si profesora prohlížejí)*

Nemravný profesor Kdybyste byli tak hodní a mohli mi to vrátit, děkuji.

Cholerik Co ty tos je za docenta?

Nemravný profesor *(zašumluje)* Religionistiky. Byli by jste tak hodní a vrátili mi mé věci?

Prcek Těhýnko, Těhýnko! Dej sem flašky a vystřel!

Nemravný profesor Ještě ty fotografie, kdybyste dovolili...

Prcek Ty se nám můžou přidat, ty si necháme.

Manželka nemravného profesora Hele, co ti to sebrali?

Nemravný profesor Ale nic.

Manželka nemravného profesora Hulváti! Hele, prej stará!

Prcek Teda ty to točíš! *(Plní znovu bleskurychle Pašeračku láhvemi)*

Celník „Hele z Prahy – všecko drahý." To už je neuvěřitelné, odkud se sem ta lůza stahuje. Já už mám těch šmejdů dost. Co jsem ti říkal... Že patří k tomu skrčkovi. Myslím, že jim budeme muset dát lekci, aby si zase připomněli, komu vděčí za svůj kšeft. *(Zastaví procházející pašeračku, které si doposud nevšímal)* Tak, madam, ukažte nám, co nesete pod těmi šatičkami!

Pašeračka Co zkúšáš? Ať ti z teho oko nezbělí!

Ozve se melodie písně Těšínská colvachštube. Na scénu vycházejí další celníci a začíná šacování Pašeračky.

Celníci *(zpívají)*

Těšínská colvachštube,
to je stará tradice,

přepečlivá a vždy k službě
colvachpatrol velice.
V každé ruce grose štempel
prodejní jak cimr fraj,
když chceš projet naše šraňky,
musíš calen hundret draj.

Pašeráci *(zpívají)*
Bolest strašně
veliká
potká v pekle
celníka.
Na krku hlavu
neodnese,
až ho jednou potkám v lese.

Celníci *(zpívají)*
Colvachmajstři
jak se patří
ochraňují hranice.
Neproklouzne
ani myška,
kůň anebo slepice.
(Šeptem)
Kdo namaže,
ať si jede!
Ti, co malý bakšiš daj,
těm popřejem
gute fare
a jejich cesta je fraj.

Pašeráci *(zpívají)*
Bolest strašně
veliká
potká v pekle
celníka.
Na krku hlavu
neodnese,
až ho jednou potkám v lese.

Boží tvář

Bar s hracím automatem za závěsem. Barman čistí skleničky. Vchází policista Josef. Odloží uniformu na židli, sundá pistoli a položí ji přes uniformu. Ve vedlejší extrovně jednají církevní delegace. Bar i extrovna jsou součástí jedné scény.

Policista Josef Dej mi dvacky za pětikilo.

Církevní tajemník *(z extrovny)* Sestry a bratři, hojný počet zástupců katolíků i evangelíků dokazuje, že není ani smítko pravdy na pomluvách, které vás obviňují z nevraživosti. Všichni víme, že… Bůh… je jenom jeden! Považuji tímto naši společnou charitativní nadaci za založenou!

Policista Josef Co to tu máš dneska za akci?

Barman Ale kostelní tu mají konferenci, nebo co!

Policista zajde za závěs a pustí se do hry na automatu. Je vidět silueta a slyšíme jen zvuky stroje.

V extrovně proti sobě sedí katolíci a evangelíci.

Církevní tajemník Pokladničky na milodary budou rozmístěny ve všech větších městech. Starat se o ně budou služby z řad dobrovolníků. *(Presbyter a Svíčková bába se ukloní)* A nyní prosím pana varhaníka, aby se ujal slova.

Varhaník se ukloní jako na koncertě.

Varhaník Obě delegace se domluvily na nám blízké písni Hospodin je pánem všem. A dva… a tři…

Zazní varhany.

Všichni *(zpívají)*
Hos–poo–din je pá–nem všem,
velebme ho po našem –

Varhaník *(přeruší zpěv)* Tak to zkusíme ještě jednou a čisťoučce, prosím. A dva… a tři…

Delegace se opět pustí do zpěvu. Evidentně jim to pořád neladí.

Varhaník *(přestane hrát)* Stóóóp! Zastavte, zastavte! Tady někdo zpívá jinou písničku, to přece nejde!?

Evangelický farář My zpíváme původní verzi písně, kterou pro nás už v roce 1724 zaznamenal náš pastýř Jan Vodňanský. Vy nejspíše zpíváte některou modernější, zjednodušenou verzi.

Katolický farář Mýlíte se! Naše melodie zazněla už v roce 1620 na slavném Basilejském koncilu a je zaznamenána jako součást slavného traktátu Slovo o škodlivosti kacířských reforem.

Církevní tajemník Ale bratři a sestry, to přeci není důležité. Obě verze písně jsou pěkné a hlavně velebí našeho pána.

Varhaník Zkusme tedy Boží tvář, tu známe všichni! Kdo začne?

Ozve se hudba. Svíčková bába a Presbyter se přetahují o mikrofon a zpívají, postupně se k nim přidávají další, všichni tancují a zpívají.

Svíčková bába
Když chceš slyšet, co je pravé peklo –

Presbyter
– nebo poznat, že máš hříšnou duši vzteklou –

Všichni
Každý svátek na kázání
musíš přijít k nám.

Svíčková bába
Když chceš najít svoji pravou cestu –

Presbyter
– nepodlehnout zkaženému městu –

Všichni
Každý svátek na kázání

musíš přijít k nám.
Jenom náš pan farář
nejlíp zná boží tvář...

Policista Josef *(vykoukne v baru za závěsem od hracího automatu)* Kdyby začlo být dusno, tak mezi ně vpálim!

Barman Ne, ne, já je srovnám! *(Vytlačí Josefa ven)*

Církevní delegace pokračují ve zpěvu a tanci, atmosféra pomalu houstne.

Svíčková bába
Když chceš slyšet, čí je věčná sláva –

Presbyter
– kdo má pravdu, kdo je pomazaná hlava –

Všichni
Každý svátek na kázání
musíš přijít k nám.

Svíčková bába
Pro druhé ať oheň v pekle plane –

Presbyter
– od pokání měj proto tváře slané –

Všichni
Každý svátek na kázání
musíš přijít k nám.
Jenom náš pan farář
nejlíp zná boží tvář...

Svíčková bába *(snaží se přeřvat evangelíky)*
Jenom náš pan farář
nejlíp zná boží tvář...

Presbyter
Jenom náš pan farář
nejlíp zná boží tvář.

Obě delegace se drží pod krky. Zničeho nic se objevuje Čosnek. Radostně pokyvuje celým tělem a vesele vyje. Barman vrazí mezi obě delegace.

Barman Tak, panstvo, tady runda rumíčku, jako pozornost podniku!

Všichni zapomenou na spory a začnou se sápat po půlkách.

Čosnek *(falešně, ale zbožně zpívá melodii „Jenom náš pan farář“, kterou slyšel)* Hmmm... hmmmmhmmm!

Presbyter Mám takový dojem, že vám přišel farník!

Svíčková bába Ten neví, čí je! Estli katolík či evanjelík.

Presbyter To je pravda. Minule mi trvalo půl hodiny, než jsem ho dostal ze šatny evangelického zboru. Chtěl se vyzpovídat, jako by nemohl pochopit, že naše církev zpovědnice nemá. Tak jsem ho vyzpovídal sám! Samá máma, máma...

Svíčková bába Od té doby, co umřela, dočista zblbnul. Chlastá! *(Ťuknou si rumem, Bába se otočí na svého faráře)* S tím Čosnekem je třeba cosi zrobit. Přece není možné, aby nám všude dělal ostudu! Jak slyší kostelní písničku, cpe se dovnitř a vyje jak kuvik. A navíc, pámbůh mi to odpusť, smrdí česnekem jak cap!

Katolický farář Blahoslavení chudí duchem, neboť jejich jest království nebeské! *(Zahrozí Čosnekovi)* Čosnek, drž hubu!

Čosnek zmlkne.

Církevní tajemník Přistupme k dalšímu bodu. Bratří a sestry! Co to – aha, obsazení místa jednatele fondu. Snad vám to nebude připadat neskromné, kdybych se tohoto místa ujal sám! Mé zkušenosti s podobnou činností jsou nemalé, a tak sám fakt, že toto místo je placené, jistě...

Čosnek *(falešně, ale zbožně znovu zpívá melodii, kterou slyšel)* Hmmmmm... hmmm... hmmm...

Parkoviště

Návěsy, ze kterých vykukují kravské hlavy, a stodola Čosnekova statku. Kameraman se snaží udržet v kuželu zapnutého kamerového světla redaktorku, která živelně pobíhá sem a tam.

Redaktorka Čekací doby na tomto kamionovém hraničním přechodu se opět vyšplhaly na neuvěřitelných téměř 70 hodin. Zoufalé řidiče však nepřivádí k šílenství pouze toto dlouhé zdržení na jejich mnohdy tisícikilometrové cestě. Jsou zděšeni i faktem, že jediné dostupné sociální zařízení jsou okolní lesy a křoví, ve kterých se už pomalu nedá...

Kameraman To snad není pravda!

Redaktorka Co zas?

Kameraman Paní kolegyně, to u toho musíte pochodovat přes celé parkoviště? Kdo to má udržet?!

Redaktorka Já myslím, že není nic špatného na tom, když je ta reportáž dynamicky natočena.

Kameraman Když je to o ničem, tak aspoň dynamicky, že jo?

Redaktorka Čekací doba sedmdesát hodin je podle tebe o ničem.

Kameraman O ničem? *(Šlápne do lejna)* Já bych, myslím, našel ještě příhodnější slovo.

Redaktorka Ty kdybys chvilku neremcal, tak nežiješ, co?

Kameraman Jenom já jsem tady už pětkrát točil o tom, že řidiči chodí dělat potřebu do křoví. *(Snaží se vyšťárat klacíkem lejno z boty)* Takže... vlastně... soustavně natáčím reportáže... o ... hov...

Redaktorka (*všimne si Čosneka, který začal krmit krávy vystrkující hlavy z návěsu kamionu)* Jardo, vidíš toho chlapa? Toč to! Toč to!

Kameraman Jak je libo, madam. Kamera jede!

Redaktorka sevře mikrofon a vyrazí za Čosnekem. Kameraman ji následuje.

Redaktorka Dobrý den, my jsme z televize. Pane, proč tady krmíte ty krávy?

Čosnek překvapeně popadne kolo a utíká.

Redaktorka Haló, pane, počkejte!!

Redaktorka s kameramanem pronásledují Čosneka. Na jeviště vcházejí mafiáni. Míří k Čosnekově stodole. Srazí se s redaktorkou.

Redaktorka Promiňte, prosím!

Prcek To je ona, šéfe! Tak co, dobrá, ne?

Malý šéf *(o redaktorce)* Nevypadá špatně.

Prcek Ale ne! Myslím ta Čosnekova stodola.

Malý šéf Za kolik?

Prcek To nestojí ani za řeč...

Malý šéf Dobrá, to se mi líbí! Ale... *(Strhne plachtu přehozenou přes tabuli, na které jsou jakási čísla a grafy)* Tohle už vypadá daleko hůře! Prcku, můžeš mi říct, jak je to možné, že nám náklady na policajty a celníky tak příšerně narostly?

Prcek No jo šéfe, když oni jsou stále více nenažraní!

Cholerik To ten Josef, ta sviňa!

Prcek Fakt, šéfe, jenom dneska nás vybral třikrát. Poprvé už před osmou!

Malý šéf Ticho!!! Ode dneška budu osobně kontrolovat každý váš výdaj. Každou korunu mi budete hlásit...

Mafiáni To snad néé?!

Cholerik A co ten Jestřáb, temu by nešlo kapku přištelovat ventil? Ten si vozí řiť enem v letadle, a ne jak my.

Malý šéf A kdo tě bude tahat z bryndy, kdyby se něco... to – co? Bez Jestřába se, bohužel, v nejbližší době neobejdem. Takže přitvrdíme doma! Pokud zjistím, že jste halíř vydali zbytečně... Víte, co vás čeká? *(Malý šéf zvedne ukazovátko a mafiáni utvoří šik)* Říkám zbytečně, protože jinak samozřejmě...

Zazní hudba k písni Kdo maže a mafiáni se pustí do zpěvu.

Mafiáni
Kdo maže a maže a maže a maže,
ten jede, jede, jede, jede.

Malý šéf
Kdo má prachy, ten je pán
a kdo je nemá, jen si zoufá,
a tak přichází má maličkost,
taktně nabídne hotovost,
přiměřenou
evropskou cenou.

Mafiáni
Kdo maže a maže a maže a maže,
ten jede, jede, jede, jede.

Malý šéf
Každý svoji cenu má
a kdo ji nemá, ten jen doufá,
že příště už nabídneš víc,
jinak z kšeftíku nebude nic,
nedáš jenom jednou,
nemáš ani kam si sednout.

Malý šéf Teď ale teď vypadněte. Pozval jsem si Josefa a je vám asi jasné, že to nebude nijak jednoduché. Takže rozchod.

Vchází policista Josef.

Cholerik Divej na něho? Jak po nim skočim a dam mu po pysku...!

Prcek Neblbni! Pojď... Jdem, kašli na to!

Malý šéf se srdečně vítá s policistou. Mafiáni odcházejí. Na odchodu se znovu potkávají s redaktorkou a kameramanem.

Redaktorka Televize, dobrý den... Prosím vás, tady mám pozvánku na jednání církevních orgánů se zástupci z ministerstva životního prostředí. Čas: 15 hodin. Místo: na parkovišti. Věc: praskající stěny historické budovy kostela. Ale, pánové, nikde tu žádný kostel nevidím. Co nám k tomu můžete říct? Jardo, jeď!

Kameraman Kamera jede!

Kameraman začne točit, ale Prcek s Cholerikem prchají pryč ze scény.

Redaktorka Snad nechcete říct, že jednání už asi skončilo! Jardo, stopni to!

Redaktorka uvidí Malého šéfa s policistou Josefem.

Redaktorka Televize, dobrý den... Prosím vás, tady mám pozvánku na jednání církevních orgánů se zástupci z ministerstva životního prostředí. Čas: 15 hodin. Místo: na parkovišti. Věc: praskající stěny historické budovy kostela. Ale, pánové, nikde tu žádný kostel nevidím. Co nám k tomu můžete říct? Jardo, jeď!

Kameraman Kamera jede!

Redaktorka Zdá se, jednání už skončilo. Tedy alespoň pár všetečných otázek? Tak na čem jste se domluvili?

Malý šéf Jak – domluvili? Ale... my... jsme... o ničem... Že? *(Otočí se na policistu v košili, ten jenom poulí očima a brunátní v obličeji)*

Redaktorka Jardo, stop! Jak to, že jste nejednali, vždyť jsem vás viděla!

Malý šéf Ano, my jsme jednali, ale vlastně nejednali, my... jednáme velmi rychle a – rychle.

Redaktorka Jardo, toč to!

Kameraman Kamera jede!

Redaktorka Kterou církev zastupujete?

Malý šéf Církev? Já? Já – neznaboh?

Redaktorka Neznaboh? Tento termín se používá spíše jako pejorativní přídomek, má to snad v řeči církví zvláštní význam?

Malý šéf Mhm...

Redaktorka Tento zvláštní termín, vážení diváci, nejspíše souvisí s oním protestantským kostelem, kvůli němuž jsme tady. Kde máte ten kostel?

Malý šéf Jaký kostel?

Redaktorka Stop! No přece ten, co se rozpadá! Tady mám pozvánku, že je tu jednání kvůli kostelu. Jste přece představitel nějaké církevní organizace, ne?

Malý šéf Ne – zna – boh!

Redaktorka Tak, kde máte kostel?

Malý šéf V Olomouci.

Redaktorka Ale proč máte schůzku v Těšíně, když se vám rozpadá kostel v Olomouci? Jeď!

Malý šéf To ty kamióny! Jezdí tady odtud a kolem kostela v Olomouci, takže nám to padá.

Redaktorka Stop! Děkuji! *(Obrátí se na kameramana)* To je nějaký trotl, zkusíme toho druhého. Kamera!

Kameraman Jedu!

Redaktorka Vy jste, podle té uniformy, nejspíše z ministerstva...

Malý šéf Nezlobte se, kolega má přísný zákaz vyjadřovat se bez souhlasu tiskového mluvčího! *(Popadne policistu Josefa a tlačí ho ze scény, cestou pozdraví)*

Redaktorka Neznaboh! Neznaboh!

Kameraman Skvělá reportáž, paní kolegyně! Skvělá reportáž...

Redaktorka Ignoranti. Nechápou, že lidé potřebují znát pravdu. Nechápou, že naším posláním je chránit ty jejich rozpadající se kostely. Vždyť...

Ozve se hudba k písni Televize. Redaktorka a kameraman zpívají a tančí.

Redaktorka

Vždyť jen naše televize,
ukáže ti, jak máš žít.
Vznešený cíl, jasné vize,
zmáčkni knoflík, začni snít.

Manželský sen nebo svízel,
spravedlivá odplata.
Vše ukáže televize,
tvůj společník ze zlata.

Redaktorka a Kameraman

Te – lé – vi – zé,
jen te – lé – vi – zé.
Te – lé – vi – zé,
jen te – lé – vi – zé.

Na scénu vchází moderátorka se složkou zpráv v ruce a hands free mikrofonem na hlavě. Bodové světlo ji sleduje při chůzi. Hudba a tanec v pozadí.

Moderátorka Stali jste se svědky dopravní nehody nebo se z bytu vašeho souseda ozývají zvuky připomínající násilný trestný čin, ihned nám zavolejte, číslo naší televize je 7777 123. Naše televize je vždy s vámi 7777 123. *(Odchází)*

Redaktorka *(zpívá)*

Postihne nás ropná krize,
politická témata.
Ukrajinec v bance střílel,
Brusel zlevnil prasata.

Vysíláme čistou pravdu,
náš divák nám uvěří,
my jediní jsme zodpovědní,
jsme servis s rovnou páteří.

Redaktorka a Kameraman

Te – lé – vi – zé,
jen te – lé – vi – zé.
Te – lé – vi – zé,
jen te – lé – vi – zé.

Moderátorka opět vchází na forbínu.

Moderátorka Chystáte se porvat s nepřátelskými anarchisty, nebo skočit ze Sýkorova mostu? Ihned nám zavolejte a my vás zachytíme v přímém přenosu, číslo naší televize je 7777 123. Naše televize je vždy s vámi, nezapomeňte 7777 123. *(Odchází)*

Redaktorka a Kameraman *(zpívají)*

Te – lé – vi – zé,
jen te – lé – vi – zé.
Te – lé – vi – zé,
jen te – lé – vi – zé.

Redaktorka

Vždyť jen naše televize,
ukáže ti jak máš žít.
Vznešený cíl, jasné vize,
zmáčkni knoflík, začni snít.

Redaktorka a kameraman odcházejí.

Jestřáb přichází

Scéna se proměnila opět na bar. Malý šéf nervózně chodí kolem barových židlí, dvě prostitutky ho po očku pozorují a slámkou ucucávají drinky. Barman bez zájmu leští skleničky.

Malý šéf Děvčata, co tu tak posedáváte?

Mladší prostitutka Není do čeho píchnout, šéfe! Co otevřeli to záchytné parkoviště, tak tady před setměním chcípnul pes. Jediný chlap široko daleko je tady Andílek a ten vysává spíše nás.

Barman Aspoň neutrácíte u konkurence.

Malý šéf Kdyby mě někdo hledal, tak jsem vzadu. (*Odchází do extrovny)*

Do baru s lomozem tlačí kolo Čosnek.

Barman Haló počkejte, co to děláte, sem s tím kolem nesmíte! *(Běží vystrnadit Čosneka z lokálu)*

Čosnek Ale já tam, tam mám... *(blekotá a ukazuje dozadu směrem k extrovně)*

Barman To víš, že jo! Armáda spásy je ve vedlejším domě.

Barman expeduje Čosneka ven. Srazí se s vcházejícím Jestřábem.

Jestřáb *(rozhlíží se po prázdném baru a pak se obrátí k prostitutkám)* Dobrý den. Hledám pana...

Zkušená prostitutka Šéf je vedle – v extrovně.

Jestřáb Děkuji. *(Odchází do extrovny)*

Mladší prostitutka Ty ho znáš?

Zkušená prostitutka To je ten... Jestřáb.

Mladší prostitutka To je Jestřáb? Nechápu, proč se ho všichni tak bojí.

Zkušená prostitutka Je to advokát... z Pra–hy! Ten tě dostane do basy jedním mrknutím oka.

Mladší prostitutka Advokát neadvokát, toho bych klidně sbalila.

Zkušená prostitutka Neblázni! Nedívej se vysoko. Sbal nějakého zazobaného dědulu a vypadni. Nebo tu zkysneš navěky jako já.

Mladší prostitutka Tu tak chytnu leda rýmu. Jeden smrdí benzínem, druhý naftou. A všeci korunou.

Zkušená prostitutka Nesmíš moc vybírat! Já jsem furt čekala na lepšího, a mojeho tutovku tlouštíka mi sbalila kámoška. Vlastně on ji!

Mladší prostitutka Fakt?

Zkušená prostitutka Domek, auto, havířský důchod, vzali se a on do půl roku natáh brka.

Mladší prostitutka Smůla.

Zkušená prostitutka Blbost, ne smůla! Dneska kdybych na takového kápla, tak neuteče, i kdybych ho měla třeba...

Barman No co? Jsem jedno ucho.

Zkušená prostitutka To víš, Andílku. Aby se ti zprčil hormon...

Mladší prostitutka Aspoň by byla sranda. Vemem ti míru na trenky. Stejně dneska není do čeho píchnout. *(Mrkne na barmana)*

Barman To bych to chyt. Já se držím hesla: stará dobrá ruční práce.

Malý šéf *(vchází)* Nebyl tady Čosnek?

Barman Toho jsem zrovna vykopal.

Malý šéf Co blbneš, člověče, na toho čekáme! Přiveď ho!

Barman vyběhne ven.

Mladší prostitutka Vy na něho čekáte, šéfe? S panem doktorem? Dyť vypadal, jak by vylez z kanálu.

Malý šéf Možná vylezl, ale zdědil skoro padesát hektarů pole. Těsně u hraničního přechodu. A celkem zachovalou nemovitost.

Barman přivádí zmateného Čosneka.

Malý šéf Pojďte dál, už na vás čekáme! – Dej nám tam dvě skotské a rum, ale ne náš litvínov, nebo tě... A napiš to k vydání.

Zkušená prostitutka *(přičísne si vlasy)* Vlastně tak špatně nevypadá!

Mladší prostitutka Božka, neblbni!

Zkušená prostitutka No a co? Tys ještě neměla horší? Barák a padesát hektarů! Některá by za míň vlezla do postele i s klokanem. Pojď, jdem si poslechnout, o čem se baví.

Vstávají a míří k extrovně, Barman mezitím nalil a nese tam pití.

Barman Ať vás to ani nenapadne! Vypadněte laskavě ven, už se stejně stmívá a šoféři jsou nedočkaví.

Prostitutky odcházejí. Kulisy se otáčejí na extrovnu, do které vstupuje barman. Čosnek tam sedí za stolem, Malý šéf a Jestřáb stojí nad ním.

Barman Tady jsou ti dva skoti a jeden tuzemáček.

Malý šéf Tak, pane Čosnek, tady nám podepište ty papíry.

Čosnek Hm!

Jestřáb Ne tady! *(Ukazuje na papír)* Tady, tady a tady. A ještě pár kopií pro naši potřebu a pro finanční úřad. Tak, skvěle! To by bylo všechno.

Čosnek se nemá k odchodu.

Malý šéf Aha, tady máte... pět... teda tři sta korun. Není to moc, tedy málo?

Čosnek Eee... ee [*není*]... *(nemá se k odchodu)*

Malý šéf Co je? Á! Tak na naši spolupráci!

Čosnek Ehm... ehm!

Malý šéf podá Čosnekovi sklenici s alkoholem, oba vyprázdní skleničky. Malý šéf kývne na Barmana a ten mírně protestujícího Čosneka vyprovodí ven.

Jestřáb Kde jste ho sehnal? To se hned tak nevidí.

Malý šéf Ale, Prcek objevil tu jeho stodolu... Už jsme se tam přemístili! Ty dodací listy a celní deklarace si vezmu já. Napsal jste to, tak jak jsme se domluvili?

Jestřáb Samozřejmě! Kdyby na něco přišli, tak máte minimálně půl roku času. Máte nějaké bezpečné skladiště?

Malý šéf Právě v té stodole. Je to hned vedle parkoviště, takže tam denně stojí desítky kamionů a nikoho nic nenapadne.

Jestřáb Vidím, že jste čím dál dokonalejší. Nejen že

papíry budou napsané na něj, ale pokud vás vyhmátnou, tak vám nikdo nic nedokáže.

Malý šéf Vyhmátnou?! Nestrašte! Teď si nemůžeme dovolit přijít o zboží.

Jestřáb Copak? Potíže?

Malý šéf Režie se zvyšují.

Jestřáb Ode mě to dnes máte, v rámci dobrých vztahů, zadarmo.

Malý šéf Tak špatně na tom zas nejsme, abyste...

Jestřáb Jenom buďte v klidu. Pan Česnek mi právě podepsal koupi akcií za hezkých pár milionů. Až ho potkáte, tak mu vzkažte, že je majoritním vlastníkem *(pošeptá mu něco do ucha)*! Ať si to užije, než někdo tu společnost, nedej bože, položí!

Malý šéf Fakt, jo? No nazdar! Ale, nerad bych ho viděl s kulkou v bedně.

Jestřáb Ten může klidně podepsat směnku na cokoliv. Mezi těmi papíry, které jste mi poslal k ověření, byl i doklad o tom, že byl zbaven svéprávnosti. Kdyby to prasklo, tak celkem bez problémů dokáže, že je totální blb.

Malý šéf Nic takového tam... On přece nebyl zbavený –

Jestřáb Teď už je! Alespoň na papíře.

Malý šéf Ale já jsem nemluvil o soudech, já jsem mluvil o kulce v bedně!

Jestřáb Můžete být klidný, nikdo mu nezkřiví ani vlásek!

Malý šéf No jenom aby.

Šílené krávy

Vedle stojící fronty kamionů pomalu do kolečka krouží demonstranti s transparenty. Z kamionu je pozorují vyděšené krávy. Prcek s Cholerikem postávají opodál a nervózně pozorují, co se děje.

Demonstranti Svobodu pro krávy! Svobodu pro krávy!

Prcek To nám to s tím novým skladištěm pěkně začíná! Za chvilku by měl přijet kamion. To jsem zvědav, jak ho budeme skládat, aby si toho nikdo nevšimnul. Radši mu zavolej, ať hodinku počká. Třeba je to přejde.

Na scénu vchází policista Josef.

Prcek Ten tu eště chyběl!

Policista Josef Tak co, hoši, jak se vede? Ale ale, vy dneska nestojíte na oblíbeném místečku? Že by nové pracoviště? Tak copak mi povíte?

Cholerik Fakt to chceš slyšet?

Prcek Přestaň, neblbni. *(Obrátí se na Josefa)* My dnes nemakáme. Šéf chtěl něco pomoct na baráku, tak čekáme, až pro nás přijedou.

Policista Josef Ho, ho, ho. To je fór! Tak dobře jsem se už dávno nepobavil. Prý na stavbu. No jo! Hodinová mzda? Tak to musíme zdanit! Každý litr!

Cholerik Guvno! Ani floka! Ani vindru!

Prcek Josefe, neblbni, přece ti nemůžeme platit, když nemakáme. To přece můžeš pochopit.

Policista Josef Kdo chce šmelit, musí se dělit. Je těžká doba. Já se taky musím dělit, co si myslíte.

Cholerik No jasne, s tym tvojim železnikem, co do něho těpeš všechny naše prachy. Takeho lofasa – gambleru zasrany. *(Cholerik vběhne mezi demonstranty a popadne jeden z transparentů)* Pryč s nenažranyma policajtama. Kolem fizla kulka hvizdla.

Prcek Pojď, neblázni. Nebo si nás někdo všimne. *(Táhne ho pryč)*

Cholerik A-ni ň, a-ni vindru!

Policista Josef Já ti dám, ani vindru. Jenom počkej!

Na scénu vchází redaktorka s kameramanem.

Redaktorka Haló! Lidi! Máte nějakého zástupce?

Z davu se vyčlení Aktivistka.

Aktivistka To jsem já!

Redaktorka Dobře! Mohla byste mi říct na kameru, proč tady demonstrujete? Kamera!

Kameraman Kamera jede.

Redaktorka Můžete mi říct, proč tady demonstrujete?

Aktivistka Ano, my tady demonstrujeme, protože jak by lidem bylo, kdyby je někdo takhle převážel! Proto budeme v demonstracích pokračovat každý týden do té doby, než se podmínky tady nezlepší. Pro dobytek.

Redaktorka Děkuji vám za rozhovor. Stop. Teď by to chtělo nějaké emotivní záběry. Bučící krávy, skandující demonstranty a tak.

Kameraman Paní kolegyně, můžete mi poradit, jak mám natočit bučení krav, když ty krávy nebučí a demonstranti ledva stojí na nohou?

Redaktorka Proč ty krávy nebučí? A demonstranti? To bude vypadat, že jim ten transport nevadí.

Aktivistka No, když ono je teď poledne a teplo, takže jim je dobře, těm krávám. Nejvíc bučí v noci, to bučí úplně hrozně. Ony v noci... to, strádají!

Redaktorka Tak proč tu demonstraci neděláte v noci?

Aktivistka V noci bychom sem nikoho nedostali, ani z televize!

Kameraman To si piš, ty... aktivistko! Jedna!

Redaktorka pošeptá něco mluvčí, ta dá pokyn a demonstranti ožijí.

Demonstranti Svo-bo-du pro krávy!! Svo-bo-du pro krávy!!

Kameraman natáčí. Když dotočí, demonstranti zmlknou.

Redaktorka A teď detail, Jaroušku! Bučení zblízka!

Kameraman Jedu!

Redaktorka Zabuč kravičko! Zabuč krávo! Buč, ty mrcho jedna! (*Zvedne klacek a začne jednu kravku píchat do zadku)* Budeš bučet, i kdybys nechtěla, máš špatné podmínky pro transport, tak buč, ty mrcho! Buč!

Na druhé straně Čosnek nabere z jednoho z kýblů do dlaně trochu melasy a začíná si povídat s kravami.

Čosnek Můůůůůů.

Krávy Bůůůů.

Redaktorka Rychle, rychle, toč to! Toč to!

Kameraman Kamera jede.

Redaktorka Žalostné bučení týraných zvířat z našeho hraničního přechodu jen tak nezmizí. Kompetentní orgány tvrdí, že transporty splňují všechna mezinárodní kritéria a že proto proti nim oficiálně nic dělat nemohou.

Aktivistka Jé, to je skvělé! Jak se vám to povedlo, aby zabučely?

Čosnek *(radostně předvede)* Můůůůůů.

Aktivistka *(opatrně)* Můůůůůů.

Krávy *(začnou příšerně bučet přes další text)* Můůůůůů.

Aktivistka *(řve)* To je skvělé! Nechcete se k nám přidat? Tady máte naši adresu, telefon i číslo našeho konta, víte, kdyby nám někdo chtěl poslat nějaké peníze.

Čosnek *(prohlídne si časopis, všimne si obrázku bučící krávy a ukáže ho kravám, které okamžitě zmlknou. Zastrčí si časopis za košili. Zabučí na rozloučenou a odjíždí)* Bůůů…

Krávy se žalostně rozeřvou. Ozve se hudba písně Šílená kráva. Krávy zpívají a všichni tančí.

Šílené krávy *(zpívají)*

U Těšína jedna kráva
ší–le–ná
ze Štrasburku kravská práva
prý – že – má.

Obtěžuje ombudsmana,
že žok není s bramborama
a když vidí tvaroh, husí
ků–ži má.

U Těšína jedna kráva
ší–le–ná
ze Štrasburku kravská práva
prý – že – má.

Píše evropskému parlamentu,
za co bere svoji rentu,
když si trablů běžné krávy
ne – vší – má.

Udělejte, pane komisaři,
pro nás krávy cokoli
a my víckrát neřekneme,
že Brusel je jenom pro voly.

A my víckrát neřekneme,
že Brusel je jenom pro voly.

Míchači ve stodole

Na scéně je polorozbořená stodola. Prostitutky se nerozhodně rozhlížejí kolem.

Mladší prostitutka Měly jsme se sem nechat dovézt, vždyť jsem ti to říkala. Šlapem dobrých dvacet minut. *(Sundavá botu)*

Zkušená prostitutka Na šlapání jsi snad zvyklá. Dovézt! Někdo zavětří, že by se tady dalo přijít k prachům, a než se rozkoukám, zas mi ho vyfoukne nějaká kráva.

Mladší prostitutka Zatím to moc nadějně nevypadá.

Zkušená prostitutka Jak nevypadá? To je ta stodola.

Ve vratech stodoly se objeví Prcek.

Prcek Ale podívejme se, kdopak nás to přišel navštívit! Namíchej tam něco fajnovějšího, přišly se na nás podívat krasavice.

Mladší prostitutka Vy? Tak oni si tady udělali stáčírnu. Na vás jsme tak zvědavé. A na ty vaše sračky ještě víc.

Cholerik *(vykukuje ven ze stodoly)* Co se tu mocete, kerý čert vas tu dones.

Zkušená prostitutka Kolik za to dostal? Nic, co? To mě mohlo napadnout, že na toho chudáka chystáte podraz.

Prcek Tak vy jste se vydaly za našim novým panem domácím. Copak, copak? Daly jste se k Armádě spásy?

Zkušená prostitutka Náhodou, já sháním pozemek na zahrádku a dozvěděla jsem se, že pan Čosnek… Tak jsem se ho přišla zeptat, jestli by něco levně neprodal.

Cholerik Je fakt, že semeno maš z první ruky. Enem motyku nevidim.

Zkušená prostitutka Z tebe bych ho nedostala ani pumpou.

Prcek Pozor, Čosnek jede. Dobrý den! Jak se máte? Pojďte mezi nás. Tady naše kamarádky by se s vámi chtěly seznámit. Strašně se jim líbíte.

Čosnek Hmmm, hmm… *(Jako by říkal: Já? Opravdu?)*

Prcek Dones flašku. *(K ostatním)* Pojďte, uděláme si takový malý mejdan.

Cholerik Tuž, pane Čosnek, zprubujte našu specialitu. *(Mrkne na děvčata)* Aspoň spálí červa, kdybys-

te se chtěli kapku pomruskat. *(Podá Čosnekovi decovou odlivku)*

Čosnek Ee... Ee... *(Jako by říkal: Ne)*

Prcek To nemůžete odmítnout, tady Boženka má dneska narozeniny.

Čosnek *(přičichne ke skleničce a kopne ji do sebe. V příští sekundě exploduje)* Hmm... *(Ukazuje na zkušenou prostitutku. Pobíhá po dvoře a se zkřivenou hubou kývá, že je to výborné)*

Zkušená prostitutka To jste mu to nemohli trochu zředit? Vždyť mu ten špiritus propálí díru do krku.

Míchači se jenom chechtají. Čosnek tluče hlavou do dveří od stodoly a snaží se polknout obsah úst. Do rytmu jeho úderů se přidají bubny a začne hrát hudba písně Kořka. Všichni zpívají.

Prcek
Modré sudy extra zboží,
snad z Kolína na Rýně.

Všichni
Dobrou kořku, kořku, kořku
najdeš jenom v Těšíně.

Cholerik
Romo Fulnek, nerez buben,
super leasing ve Zlíně.

Všichni
Dobrou kořku, kořku, kořku
míchaj jenom v Těšíně.

Zkušená prostitutka
Když chceš opít tlustou Božku
a houpat ji na klíně.

Všichni
Dobrou kořku, kořku, kořku
najdeš jenom v Těšíně.

Hudba a tancující herci ustoupí do pozadí a bodový reflektor osvětlí telefonní budku. Stojí v ní policista Josef a telefonuje.

Policista Josef Haló. Je tam policie? Tady je spořádaný občan. Víte, mně se vůbec nelíbí, že tady kolem mě stále jezdí nějaké kamiony naložené modrýma sudama. A ke všemu vždycky v noci. No já nevím, co tam v té stodole s těmi sudama dělají, ale co je moc, to je moc. Teď zrovna tam zase přivezli další náklad. Pořád se tam ozývá nějaké cinkání láhví. Tady se vůbec nedá spát! Kde? No tady u nás číslo popisné 25. Dělejte s tím konečně něco! *(Zaklapne telefon)* Já jim dám ani vindru, já jim dám ani hovno.

Telefonní budka pohasne, hudba zesílí a mejdan pokračuje.

Prcek
Z Litvínova čirý nápoj,
jemný likér pro tchýně.

Všichni
Dobrou kořku, kořku, kořku
najdeš jenom v Těšíně.

Cholerik
Bílá hůl je naše značka,
špatně vidíš, mrzí mě.

Všichni
Dobrou kořku, kořku, kořku
míchaj jenom v Těšíně.

Už se zdá, že je ruka v rukávě, když si mladší prostitutka, která si odskočila za roh, všimne Čosnekovy chalupy.

Mladší prostitutka Ty, Božka? (*Mávnutím ruky přeruší hudbu)*

Zkušená prostitutka No, co je!

Mladší prostitutka Ty, nechtěla by ses nejdříve podívat na ten barák?

Zkušená prostitutka Počkej, potom.

Mladší prostitutka Božka, já bych se radši podívala hned.

Prostitutky obcházejí stodolu a hledají dům.

Zkušená prostitutka Kde je ten barák? Ptám se, kde je ten dům?! To mi chcete říct, že bydlí v tom chlívku?

Prcek a Cholerik Ho, ho, ho.

Zkušená prostitutka A kde jsou pozemky?

Míchači se chechtají.

Zkušená prostitutka Vy hajzli! Jaruš, jdeme!

Prostitutky odcházejí. Čosnek stále čeká se zavřenýma očima na polibek.

Prcek Pane Čosnek, zdá se, že vám utekla nevěsta. No tak, běžte za ní.

Čosnek Ehhh! (*Překvapeně se rozhlíží, pak popadne kolo a ujíždí za svou milou)*

Prcek Přestaň se už chechtat. Do rána musíme stočit aspoň dva hektáky.

Míchači se pustí do stáčení kořalky z modrých sudů. Pustí pračku a z odpadní hadice plní na provizorní plničce láhve s vodkou. Ze všech koutů se k nim blíží policisté z policejní zásahové jednotky.

Policajt Ruce vzhůru! Toto je policejní zásah, okamžitě si lehněte na zem.

Policisté přinutí Prcka a Cholerika lehnout na zem obličejem dolů a spoutají jim ruce za zády. Ozve se hudba písně Šerifové.

Policisté *(zpívají a tančí)*
Legenda o tom slavném policejním, nočním zásahu,
letí jak šíp savanou.

A kdo ji slyší, ví, že šerifové jsou dnes na tahu
a desperáti pláčou.

Indiánům zpoza řeky vodu ohnivou
míchali jsme, nedbali, že šerifové jdou.

Legenda o tom slavném policejním, nočním zásahu,
letí jak šíp savanou.

Je špatné, když tě někdo z kumpánů střelí zezadu,
ach moje zlatá Mary Lou.

V naší skrýši dneska bys mě marně hledala,
i když na rukou mám pouta, není, proč bys plakala.

Vždyť přece náš velký šéf „Džesí Džejms" mě jistě
zachrání
před příliš těsnou oprátkou.

A když ne, tak aspoň pomstí moji kůži kumpáni.
Buď sbohem, má Mary Lou.

Indiánům zpoza řeky vodu ohnivou
míchali jsme, nedbali, že šerifové jdou.

A když ne, tak aspoň pomstí moji kůži kumpáni.
Buď sbohem, moje Mary Lou.

Kancelář předsedy soudu

Předseda soudu sedí za stolem, sekretářka vylézá zpod stolu, zapíná si halenku a odchází vedle na sekretariát.

Předseda soudu A ať mě nikdo neruší.

Sekretářka Mám ti udělat kafe?

Předseda soudu Ne díky, nějak mě bolí žaludek.

Předseda vytáhne ze spodního šuplíku hranatou láhev, ruka se mu začne třást. Udělá pár neúspěšných pokusů a pak se mu konečně podaří obsah hltavě vypít.

Sekretářka *(nakoukne dovnitř kanceláře)* Je tu…
(kývne hlavou směrem ven)

Předseda soudu *(znechuceně)* Nemám čas!

Sekretářka Pan doktor…

Předseda soudu Kdo?

Sekretářka Je-stř-á-b.

Předseda soudu Moment! *(schová láhev)* Ať vejde. Buď zdráv! *(Zdraví přicházejícího Jestřába)* Kdy jsi přijel? Jaruško dones… doneste… nám dvě kávy.

Jestřáb Ne, díky, už jsem měl dvě v letadle. Dám si jenom minerálku. Buď zdráv, jak se tady máš, co dělá Sofie? Už jsem ji neviděl… nejméně dva roky.

Předseda soudu Sofie? Dobře! Posaď se. Co tě k nám přivádí?

Jestřáb To víš, stýská se mi po vás. Vždycky mě to táhne zajet sem a zavzpomínat na staré časy. V Praze je to teď samá politika, každý si kryje záda a férového partnera abys hledal drobnohledem. A navíc ten nový ministr…

Předseda soudu Prosím tě, toho mi nepřipomínej, nebo mě zase rozbolí žaludek. Poslední dobou mám dojem, že čím větší vůl, tím rychleji udělá politickou kariéru. Tedy promiň, ty jsi samozřejmě výjimka, která potvrzuje pravidlo.

Jestřáb Ale jenom mě nešetři!

Předseda soudu Prosím tě, co říkáš na ta školení a přezkušování soudců? Představ si že nás, kteří poznají lumpa na první pohled, bude nějaký mlíčňák školit a prověřovat. To je největší zhovadilost, jakou jsem kdy zažil.

Jestřáb Dobře vám tak! Jen si vzpomeň, jak jste si stěžovali na mou soudní reformu, jak jste na mně nenechali nitku suchou.

Předseda soudu Máš pravdu. Tvoje soudní reforma sice stála taky za… nestála za nic, ale aspoň byla neškodná.

Jestřáb *(hlasitě se zasměje)* Ale k věci. Někde na stole budeš určitě mít tu včerejší noční přepadovku.

Předseda soudu Myslíš ten líh… Někde se mi tam válí návrh na vazbu.

Jestřáb No tak! To snad není na vazbu!

Předseda soudu Jenom na spotřební dani to dělá pět milionů. Nedovolené podnikání, dokonce tam byly i nějaké neprávem držené zbraně.

Jestřáb Ale to se snad ani nedá nazvat zbraněmi! To byly takové spíše… omylem nezatavené funkční repliky.

Předseda soudu Vazba je nutná.

Jestřáb vytáhne z kufříku čistý list papíru. Napíše cifru a podá papír soudci.

Předseda soudu Dobrá, že jsi to ty. Pasy jsme jim zabavili, utéct nemají kam! Ale flastr bude jako hrom. Pět milionů, to už je pěkná sumička.

Jestřáb chápavě kývá hlavou a na druhý papír napíše další číslo.

Předseda soudu Budiž, ze starého přátelství, ale ty zbraně, to jsou dva roky natvrdo, přes to vlak nejede.

Jestřáb *(napíše třetí sumu a významně prohodí)* Pozdravuj Sofii!

Předseda soudu Dík! Ale keš! Doba je zlá! *(Vezme papír a zmačká ho)* Já myslím, že na takových prkotinách, jako je zapomenutý zbrojní pas, zbytečně bazírovat nebudeme. Jaruško! Zanes jim tam zamítnutí té vazby a cestou zpátky, prosím tě *(podívá se na Jestřába)*, vezměte rudlu.

Sekretářka Tu menší, nebo tu větší?

Jestřáb předává soudci tlustý svazek bankovek.

Předseda soudu *(podívá se na svazek bankovek)* Tu větší. *(Jestřábovi)* Tahle kazeta by vás mohla zajímat. *(Předá mu kazetu)*

Jestřáb Děkuji. No, nebudu tě déle zdržovat, za

hodinku mi letí letadlo, takže se musím zvedat. A abych nezapomněl, dvacátého čtvrtého tě čekám na Loveckém zámečku. Taková malá oslava mých kulatin, čekám vás oba dva i se Sofií. Neboj! Nebude to nic velkého, jenom pár známých.

Předseda soudu Nevím, nevím. Víš, že já jsem abstinent a na takových akcích se většinou nudím.

Jestřáb Já vím, ale přece jenom, zvaž to. Tak mějte se tu pěkně, a zase někdy na shledanou. Když to nebude Sofie, taky se svět nezboří! (*V půlce cesty se ale zastaví a otočí se k divákům)* Teď už to chce jenom píseň, co říkáte?

Ozve se hudba, píseň Advokátní komora.

Jestřáb

Advokátní komora,
doktor vedle doktora,
za palmáre ušijeme
mírný verdikt na míru.

Prachům nic neodolá,
když je právník potvora,
zaplatíš a někdo jiný lepí
sáčky z papíru.

Sekretářka *(přiváží rudlu)* Kam s tím?

Všichni Dolů!

Sekretářka zapíchne rudlu pod spodní spis a celý stoh nadzvedne. Předseda krajského soudu pak na kolenou zastrčí Prckův a Cholerikův spis úplně vespod do hlubokého zapomnění. Soudci shodí taláry, pod nimi mají muklovské obleky. Popadnou Jestřába pod paží a odnášejí ho do další scény.

Palmáre

Jestřáb inkasuje od Malého šéfa peníze pro Předsedu soudu.

Jestřáb Tentokrát vám pro sebe účtuji jen náklady, ale nebylo to jednoduché. Uletělo mi nejen to večerní, ale i první ranní letadlo.

Malý šéf Vám uletělo letadlo, ale nám, jak to tak vypadá, včely! A definitivně!

Jestřáb Ale, ale! Copak? Snad vás ta malá transakce finančně nezatížila?

Malý šéf Nevím, jestli se to dá takhle nazvat, ale po vyplacení předsedy soudu mé finance vypadají takto. *(Převrátí naruby peněženku, ze které vypadne pouze jedna mince)*

Jestřáb To je, jestli se nemýlím, korunová mince?

Malý šéf Jsme na mizině. Konec. Bankrot. S tímhle kšeftem je konec. Nalepilo se na nás tolik štěnic, že všechny vydělané prachy utápíme v úplatcích.

Jestřáb Ale pánové, s takovými výdaji musíte při vašem způsobu života počítat!

Malý šéf Doktore, vy jste mi vždycky dobře poradil. Musí přece existovat nějaký kšeft, při kterém bychom konečně vydělávali prachy jenom sami pro sebe!

Jestřáb Jak vidím, chtěl byste po mně radu za tuhle jednu korunu. Dobrá tedy! Dejte se na nějakou bohulibou činnost. Třeba na charitu... Apropó, charita! Vy dva, tady máte ode mě dáreček. *(Hodí Prckovi s Cholerikem diktafon s kazetou)* Zadarmo.

Malý šéf Doktore, počkejte, to myslíte vážně s tou charitou? Počkejte!

Prcek s Cholerikem si lehnou na forbínu a pustí diktafon.

Diktafon Haló. Je tam policie? Tady je spořádaný občan. Víte, mně se vůbec nelíbí, že tady kolem mě stále jezdí nějaké kamiony naložené modrýma sudama. A ke všemu vždycky v noci. No já nevím, co tam v té stodole s těmi sudama dělají, ale co je moc, to je moc. Teď zrovna tam zase přivezli další náklad. Pořád se tam ozývá nějaké cinkání láhví. Tady se vůbec nedá spát! Kde? No tady u nás číslo popisné 25. Dělejte s tím konečně něco.

Prcek Slyšíš to? Vždyť tam není žádný soused a byla to první dodávka. Tak to byl nějaký bonzák.

Cholerik Počkej, počkej! Ja teho hajzla znam. Pust to eště raz.

Diktafon Haló. Je tam policie? Tady je spořádaný občan. Víte, mně se vůbec nelíbí, že tady kolem mě stále jezdí nějaké kamiony naložené modrýma sudama. A ke všemu vždycky v noci. No já nevím co tam v té stodole s těmi sudama dělají, ale co je moc, to je moc. Teď zrovna tam zase přivezli...

Cholerik vyskočí a odběhne pryč.

Prcek Počkej, kdo to je? Kam běžíš? *(Utíká za Cholerikem)*

Gambler

Barman stojí za barem, na jeviště přichází policista Josef.

Policista Josef Dej mi drobné za pět kilo. Včera jsem do něho vrazil dva litry, ale dneska cítím v kostech, že konečně pustí šťávu.

Barman postaví na pult několik komínků mincí. Zpod pultu vykoukne Prckova a Cholerikova hlava.

Prcek Kolik procent jsi mu tam nastavil?

Barman Absolutní maximum. 99,99 procent.

Cholerik Co to znamená?

Prcek Znamená to, že automat vyplatí všechny prachy, které tam včera zoufalci nasypali.

Cholerik Enem aby se chytil, praskač jeden zasrany.

Automat se rozezpívá melodií znamenající výhru.

Policista Josef Jo! Jo! Já jsem to věděl. Tak dávej, dávej, potvoro. No tak pouštěj šťávu. *(Sundá si brigadýrku, rozepne uniformu a otočí se na barmana)* Dones mi pivo.

Prcek Už to začíná. Slyšíš, jak se rozplývá. Ještě chvilku a máme ho na háčku.

Cholerik Sviňa jedna policajtská, udavačská. Nejradši bych mu bodnul do pysku!

Automat znovu hraje melodii výhry.

Prcek Ticho, ticho, už to zase hraje.

Policista Josef Jo! Tři, zas všecky tři. *(Pověsí uniformu a řemen s pistolí na opěradlo židle)* No tak dávej, dávej, mrcho jedna!

Cholerik *(barmanovi)* Iď pro to! A nezapomeň flintu!

Barman počká, až automat zahraje další výhru, nenápadně se přitočí a sebere policistovi židli se svršky a pistoli.

Cholerik Davej to sem.

Oba míchači popadnou policistovy věci a utíkají z baru.

Policista Josef Dones mi dalšího zrzka, dneska je můj šťastný den. Dívej, za dvacku a už mám pět tisíc! Já to tušil, dneska je můj šťastný den!

Falešní policajti

Cholerik si před barem obléká uniformu. Prcek se rozhlíží kolem.

Cholerik Ty bido, teraz konečně kohosi podusim ja. Zatím se dycky fízli vozili po mně.

Na scénu vcházejí svíčková bába a Presbyter.

Cholerik Stůjte! Předložte mi občanky.

Svíčková bába Co, jaké občanky?

Presbyter Ale já s sebou občanský průkaz nenosím, to se přece už nemusí, už máme demokracii.

Cholerik Tak ty si ze mě robiš srandu, co?

Svíčková bába Pane, co si to dovolujete? Víte, kdo my zme? My zme výbor ekumenické charity, a když na to přide, tak si promluvíme s vaším velitelem!

Cholerik Já jsem velitel, babičko, ty rašplo stara. *(Vytahuje pistoli z pouzdra)* Na zem a lehnut! *(Vystřelí do vzduchu)* Ty též, ty kreaturo!

Presbyter Panebože! *(Křižuje se a kleká na zem)*

Svíčková bába Jezusmarja... Co se robi, co se robi?

Cholerik Já ti dám charitu! *(Střílí do vzduchu)* Na mě byste měli vybírat.

Prcek *(chytí ho za rameno)* Pojď, to stačí!

Oba odbíhají.

Presbyter Panebože, co to bylo?

Svíčková bába Pomoc, policie! Chyťte ho! Pomoc, policie...

Dopadený gambler

Do baru vchází Prcek s Cholerikem. Ten sundává uniformu a vrací opasek s pistolí.

Prcek Zanes mu to tam zpátky a vynuluj mu to.

Barman opatrně přinese židli zpět za záda policisty.

Barman Člověče, slyšel jsi to? Venku se snad střílelo.

Policista Josef Co? Kde? *(Vykoukne ven)*

Barman mezitím zmáčkne tajný knoflík na automatu.

Policista Josef Mně je to jedno, já mám po službě, ať si tam střílí, kdo chce. *(Vrátí se zpátky ke hraní. Jakmile však stiskne tlačítko, automat zahraje melodii prohry a na displeji začne blikat Bankrot)* Co to je? Viděls to? Mně se to vynulovalo! Co to je? To je podvod, já někoho zabiju! *(Vytáhne pistoli z pouzdra a začne střílet do automatu)* Dej mi mojich třicet tisíc! Já asi někoho zabiju!

Na scénu vchází Svíčková bába a Presbyter v doprovodu policistů.

Svíčková bába Tam... s tou pistolí... to je určitě on. Chtěl nám ukrást výtěžek z naší charitativní sbírky. Nevím, kde se to dozvěděl, že u sebe máme šek na padesát tisíc, ale já jsem ho měla schovaný, dívejte se, kde. *(Zvedne sukni, policisté se odvrátí)*

Presbyter Zatkněte ho, já sice špatně vidím, ale ten zvuk poznávám!

Policista Tady policie. Položte tu pistol a lehněte si na zem!

Policista Josef Ale kluci, to jsem přece já, Josef. Co je s vámi! To je přece jenom automat. Já to klukům zaplatím. *(Roztáhne ruce s pistolí)*

Policista Pozor! Kryjte se! Zdá se, že se chce bránit.

Policista Josef Ale no tak kluci, co blbnete? Ale kluci! Co blbnete! Pusťte mě!

Policisté odvážejí celý automat i s Josefem.

Cholerik A jakýs byl...

Prcek Nalej něco pořádného, ať to oslavíme!

Barman Třikrát litvínovská skotská!

Církev

Do baru přicházejí všichni mafiáni a prostitutky. Ozve se hudba písně Kdo maže. Malý šéf s mafiány zpívá novou verzi písně.

Mafiáni

Kdo maže a maže a maže a maže,
ten jede, jede, jede, jede.

Malý šéf

Hledá se pomazaný král,
jehož sláva bude stoupat,
který slovem zástupy nakrmí

a moje kapsy naplní
požehnanou
evropskou měnou.

Mafiáni

Tak tohle, tak tohle, tak tohle, tak tohle,
mě bere, bere, bere, bere.

Malý šéf

Klanět bude se mu celý sál
a kdekdo v zázrak bude doufat,
až vodu ve víno promění,
pak každý mě rád odmění
přemrštěnou
nekřesťanskou cenou.

Malý šéf Bratři a sestry!

Všichni spustí strašný řehot.

Malý šéf Kliíídek! Bratři a sestry! Ode dneška jsme naprosto spořádaní občané. A to platí pro všechny! Zakládáme církev! Rozuměli jste! Až do odvolání spořádaní občané… Žádné kšefty, žádný chlast a žádné děvky. Tedy, samozřejmě, mimo ty z nás, kteří výše zmíněnou činnost mají přímo v popisu práce, že? A teď dobře poslouchejte! Podle doktora Jestřába potřebujeme pro registraci naší nové církve tisíc podpisů. Všechny podpisové archy musí být řádně nadepsané a každý podepsaný věřící musí správně vyplnit kolonky s rodným číslem a adresou. Dejte si pozor, aby se vám někdo nepodepsal dvakrát, protože to by podle doktora mohlo znamenat, že naši žádost odmítnou. Za každý řádný podpis obyčejných lidí dostanete dvě stovky. Je na vás, kolik zaplatíte jim! Ale pozor! Za každého prominenta deset tisíc a za obzvlášť velkou rybu padesát litrů! Samozřejmě splatnost, až budeme mít! Pro začátek nás založil pan doktor Jestřáb! Tak jedem na to! Ať nám stojí ve dne v noci…

Všichni Velký Guru… ku pomoci!

Všichni se rozcházejí splnit úkol.

Romská čtvrť

Před poštovním úřadem zpívají a tancují Romové.

Všichni

Z Ostravy, Bohumína,
nemáš, gadžo, na cigána,
bo Romáci jsou rychlí jak ptáci,
nečekaj, až padne rána,
bo Romáci jsou rychlí jak ptáci,
nečekaj, až padne rána.

Když dotančí, postaví se do fronty před cedulí „Nová církev. spol. s.r.o.“ První z nich se sklání nad malým stolečkem. Když dopíše poslední kolonku, Prcek stojící vedle stolečku porovná správnost údajů s jeho občankou. Když všechno souhlasí, kývne hlavou a Cholerik dá signatáři padesátikorunu z tlustého svazku. Další v řadě se skloní nad podpisovými archy.

Druhý v řadě Proč tu musím vyplňovat i rodné číslo? To se teď prý nesmí kvůli ochraně osobních údajů.

Prcek Nechceš, nepodpisuj. Ale hlavně nezacláněj ostatním.

Třetí v řadě Ukaž, co chceš podepsat. *(Bleskově podepíše všechny kolonky a natáhne ruku po nachystané padesátikoruně)*

Cholerik Enem ti, kdo maji občanky a osmunact roků.

Tlustá Romka A keď mám, pánko, viacej preukazou, možem sa aj viacej razy podpísať?

Cholerik Jedna občanka – jeden podpis – padesát korun. Deset občanek – deset podpisů – deset razi padesát korun.

Hubený Rom Ale ja jsem slyšel, že v podchodu na nádraží davají za jeden podpis osmdesát korun.

Cholerik Tu ale nejsi na nadraži. Podpiš a vyhul.

Manželka hubeného Roma Ticho buď, tam si též zajdeme.

Cholerik Gdo se na jednu občanku podepiše vice razy, navali prachy zpatky. A všichni, co sou s nim podepsani, též!

Tlustá Romka Počul si to. To si nevieš najsť viacej občianek, somár jeden. Gadžo neboj sa, šak ja by som ho dobila, keby som musela vracať peňaze!

Romové *(začnou znovu zpívat a tančit)*

Z Ostravy, Bohumína,
nemáš, gadžo, na cigána,
bo Romáci jsou rychlí jak ptáci,
nečekaj, až padne rána,
bo Romáci jsou rychlí jak ptáci,
nečekají na četníka.

Když máš, gadžo, chorú ženu,
dám ti recept na migrenu,
bo Romáci jí střelí dvě facky
a hned je doma po problému,
bo Romáci jí střelí dvě facky,
hned domácnost má více členů.

Bordel

Následující obrazy v bordelu a v baru se prolínají. V bordelu, v kuželu červeného světla prostitutky svlékají již napůl nahého, evidentně zkouřeného církevního tajemníka.

Zkušená prostitutka Ty jsi na nás takový zlý. Jak to, že jsi za námi tak dlouho nebyl? Už je to nejméně týden. Nemyslíš na nic jiného, jenom na tu svoji práci.

Mladší prostitutka A my tě, ty nevěrníku, máme tak rády.

Zkušená prostitutka Podívej se, abys měl důvod sem za námi přijít, tak jsme s holkami založily vlastní církevní společnost.

Církevní tajemník Ukaž? Hi, hi, hi, to není možné. Hi, hi, hi.

Mladší prostitutka Vidíš, jak my tě milujeme. A co ty? Máš nás aspoň trošku rád?

Zkušená prostitutka Dokaž, že nás taky miluješ. Podepiš se nám taky a budeš k nám moct chodit služebně.

Přiopilý tajemník se s hihňáním předkloní, vezme do ruky podávané pero a vyplní příslušné kolonky.

Církevní tajemník Holky, hi, hi, hi, co vy mi do toho šampusu dáváte, hi, hi, hi, já se z toho pořád směju jako osel. Hi, hi, hi.

Prostitutky vezmou vyplněný dotazník, šuškají si a okamžitě odcházejí vyinkasovat odměnu.

Církevní tajemník Počkejte, kam jdete? *(S hihňáním utíká za nimi)*

Hledání spasitele

Prostitutky v baru inkasují od Malého šéfa odměnu. Prcek a Cholerik přihlížejí.

Malý šéf Jóó! Budete v balíku, dámy! Padesát litrů! Ale teď potřebujeme nějakého pitomce, kterého postavíme do čela naší náboženské obce.

Prcek *(podívá se na Cholerika)* Pokud to má být někdo takový trochu jednodušší, tak o jednom bych věděl.

Cholerik Chceš po pysku?

Malý šéf No tak! Náš člověk musí být vůl, aby na to skočil, ale musí být nějak důvěryhodný. Někdo, koho všichni znají a nečekali by od něho podraz.

Prcek Šéfe, jak velký blb by to mohl být?

Cholerik Nechej teho!

Prcek Počkej! Šéfe, jak velký?

Malý šéf Čím větší, tím lepší.

Prcek V tom případě... žádný problém! Máme přece Čosneka.

Zkušená prostitutka Cože, Čosneka?

Mladší prostitutka Na toho vám tak někdo skočí!

Malý šéf Počkej! Počkej! Prcku! To je ono! Říkali jste, že je posedlý chozením do kostela?

Prcek Je to postrach farářů. Když začne výt a smrdět, končí mše.

Malý šéf Skvělé. Ale jak na něho? Prachy ho moc neberou.

Prcek City, šéfe! Čosnek je zamilovaný do naší Božky.

Zkušená prostitutka Ty, co zkúšáš? To ať vás ani nenapadne!

Malý šéf Boženko. Ber to z té lepší stránky. Prachy! Když to klapne, dostaneš... *(Zašeptá jí do ucha*) A k tomu... *(Znovu jí zašeptá do ucha)*

Zkušená prostitutka Fakt? – Tak jo! Ale *(šeptá)* ho nebudu! A *(šeptá)* taky ne!

Malý šéf To záleží na tobě! Prcku, zavolej primáře Pěnkavu, ať se mi ozve! Choleriku, ty sežeň Čosneka! A ty Božka, drž se!

Zkušená prostitutka Těžký je život lehký holky!

Ozve se hudba, melodie písně Jak těžké to má holka. Prostitutky tančí a zpívají, během hudebního čísla se ocitáme znovu v bordelu.

Sex s jistotou

Prostitutky tančí a zpívají v bordelu.

Prostitutky

Život kvapí jako polka,
víš, jak těžké to má holka,
která šlape u silnice
E sedumdesát pět.

Auto z Brna nebo z Polska,
víš, kolik stojí houska?
A ty bys chtěl extra služby
za pěkný pohled.

To víš, že jo, pásku,
když chceš naši lásku,
vytáhni prkenici
a sázej za korzet.

Je to dřina, ne práce
a naše amórtizace
je větší než u Boeingu
sedm sedm pět.

Život kvapí jako polka,
víš, jak těžké to má holka,
která šlape u silnice
E sedumdesát pět.

Prcek s Cholerikem přivádějí Čosneka, Malý šéf si bere stranou zkušenější prostitutku.

Zkušená prostitutka Ale víš, na čem jsme se domluvili! *(Šeptá něco šéfovi)*

Malý šéf Stačí, když spolkne prášek na spaní, ten rohypnol.

Zkušená prostitutka Šéfe, já to s práškama nikdy nedělám. Neumím to! Já mám strach.

Malý šéf Bože, pro jednou se snad nic nestane!

Prcek Pane Čosnek, tady slečna Boženka se vás minule zapomněla zeptat na některé důležité věci. Nechcete si s ní popovídat?

Čosnek Eh. Hmmmmmm... eh. *(Znamená to, že s Boženkou ano)*

Cholerik Božka, na co čekáš.

Zkušená prostitutka Zmizte! *(Ostatní odejdou)* No tak, pane Čosnek, odložte si, udělejte si pohodlí. Já zatím skočím pro skleničky... *(Odběhne hledat skleničku)*

Čosnek Hm... hm. [*Ano... odložím si*]

Čosnek ve svém vaťáku a špinavých gumákách nejistě přešlapuje uvnitř luxusního pokoje v bordelu. Pak se osmělí a sundá si vaťák. Vyhrne si rukávy, ale v tom si všimne svých špinavých gumáků. Místo toho, aby si je sundal, začne hledat nějaké noviny na podložení nohou. Objeví tři drátěné košíky. Sáhne do prvního, na kterém je napsáno MINI, a vyndá z něj malou krabičku. Zakroutí hlavou a vhodí ji zpátky. Sáhne do druhého, označeného MAXI, a vyndá krabičku větší. Na posledním košíku je napsáno SUPERMAXI. Čosnek z něj vytáhne velkou krabičku, otočí se zády k divákům a předkloněný něco dělá. Konečně se spokojeně otočí, na gumácích má pečlivě natažené supermaxi prezervativy a ze špiček mu trčí velké latexové čudlíky. Prostitutka vejde na jeviště, v jedné ruce má skleničku a v druhé láhev vína.

Zkušená prostitutka No nazdar! Dvouplášťová ochrana. Sex najisto. No tak, pojď sem, ty můj broučku, pojď, dej si se mnou skleničku. *(Nalévá)*

Prcek a Cholerik nakukují dovnitř a šklebí se.

Cholerik No tak, na co čekaš, nevidíš, že chce pocelovat.

Zkušená prostitutka Na něho to asi nezabírá. Co mám dělat?

Prcek Počkej, dám ti něco osvědčenějšího. Tu máš, to ho složí do pěti minut.

Zkušená prostitutka *(čichne k láhvi, kterou jí podal Prcek)* Fuj... *(Podá láhev Čosnekovi)* Nebo máš snad chuť na něco říznějšího?

Čosnek *(nic netuše přijme láhev a zhluboka se napije)* Uáááááá!

Zkušená prostitutka Tak co, chutnalo?

Čosnek *(souhlasí)* Áaáá ááá!

Zkušená prostitutka No tak vidíš, dej si ještě jednou.

Čosnek *(protestuje)* Hmmm... hmmmm!

Zkušená prostitutka Tady tě mama neuvidí a navíc, víš, že mám zrovna dneska svátek? To se se mnou musíš napít.

Čosnek začne statečně polykat obsah láhve. Po chvilce odpadne.

Zkušená prostitutka Doprčic, to není na moje nervy! Pojďte, už je grogy.

Mafiáni přivážejí „operační stůl". Objeví se chirurg v operačním oděvu. Prcek s Cholerikem roztáhnou prostěradlo tak, aby operace probíhala za ním. Stínohra. V ní vidíme laser. Dialog probíhá za plentou a před ní.

Chirurg Nemůže se probudit? Možná jsme přece jenom měli použít anestézii.

Prcek Bez obav! Jestli nezabral rohypnol, zabral náš litvínovhypnol.

Prostitutka nedůvěřivě naslouchá.

Malý šéf Kolik toho žahnul? Aby nám nenatáhl brka!

Prcek Ten má trénink!

Malý šéf Jenom aby...

Zkušená prostitutka Co s ním chcete dělat?

Prcek Nezacláněj! Máš po šichtě.

Zkušená prostitutka Jestli mu ublížíte, tak to prásknu!

Prcek Tyjo! To je síla, že by vztahy?

Zkušená prostitutka Vy mu chcete něco sebrat? Co? Ledvinu?

Prcek Jasně! A prodáme ji do Holčovic, aby s ní strašili alkoholiky. Běž si radši po svém. Neblbni, tu se chystá zázrak! Zázrak! Rozumíš! *(Vytlačí prostitutku ze scény)*

Chirurg Hotovo!

Malý šéf Nedá se poznat, že je po operaci?

Chirurg Záleží na tom, kde ho budou prohlížet.

Malý šéf Nejspíš tady na pohotovosti.

Chirurg Tam nepoznají ani zaražené prdy! Takže klid!

Malý šéf Ale jak zajistíme, aby mu to neteklo už před zázrakem?

Chirurg (*vysvětluje mu to)* Já jsem mu na místech stigmat vypálil laserem několik stovek pouhou setinu milimetru širokých otvorů přes kůži až do malé cévky. Ty jsem zacelil speciální hmotou, která je při podchlazení tuhá. Když teplota kůže stoupne, hmota se rozpustí a krev začne naplno téct. Po pár vteřinách se ale mikroskopické otvory téměř bez jakékoliv známky zacelí. Vy se proto musíte starat o to, aby měl operovaná místa do poslední chvíle podchlazená. Rozumíte mi? *(Šoupne šéfovi do ruky lahvičku s tekutým dusíkem)*

Malý šéf Slyšeli jste! *(Stříkne tekutý dusík do vzduchu a předá lahvičku Prckovi)* Musí mít ta místa stále podchlazená a ve správný moment ho šoupněte do kostela! Tu pozvánku má v kapse! Tak dělejte!

Prcek s Cholerikem popadnou Čosneka a odnášejí ho pryč.

Zázrak

Prcek s Cholerikem přinášejí Čosneka do kostela a posadí ho do poslední řady v čestné lóži. V kostele probíhá slavnostní ekumenická mše na počest dárců. Chrámový sbor zpívá. Kameraman a redaktorka natáčí přímý přenos. V čestné lóži Presbyter a Bába. Čosnek se usmívá a se zavřenýma očima se rozvalený na židli začne pomalu svlékat, jako by se chtěl uložit k blaženému spánku, když už mu k tomu zpívají andělé. Nejdříve si sundá beranici, pak kabát a nakonec i gumáky. Pomalu se probouzí, začíná si dirigovat a potichu pobrukovat. S pohybem rukou se automaticky pod židlí muže sedícího před ním rozkývou i nahé palce trčící z prodřených ponožek. Smrad Čosnekových ponožek zapůsobí naplno.

Presbyter Uaéééh!

Svíčková bába i okolo sedící honorace se otočí. Čosnek se pomalu začíná zvedat ze židle a se vztyčenýma rukama se přidává se svým vytím ke kostelnímu sboru. Z dlaní i čela mu prýští prameny krve.

Čosnek *(nečekaně velmi čistě zazpívá)*

Hos–poo–din je pá–nem všem,
velebme ho po našem!

Zjistí, že má na rukách a srdci krev, lekne se a vyskočí na oltář. Ozve se hudba a zazní mohutný chrámový chorál.

Všichni *(zpívají)*

A–ve Ma–ri–já...

Redaktorka *(mluví na mikrofon)* Stále nemůžeme uvěřit. Vypadá to doslova jako zázrak. Přestože jsme všichni na vlastní oči viděli, jak jednomu z čestných hostů při zpěvu písně Ave Maria doslova prýštila z dlaní a z čela krev. Přivolaná lékařská pohotovost nezjistila na jeho těle sebemenší známky poranění. Všichni návštěvníci slavnostní mše jsou doslova v šoku. Záhadný pacient bude převezen na pozorování do místní nemocnice.

Saniťáci odvádějí Čosneka pryč ze scény. Ozve se hudba písně Ave Maria. Všichni tančí a zpívají.

Všichni

Hos–poo–din je pá–nem všem,
velebme ho po našem!
Hos–poo–din je pá–nem všem
velebme ho po našem!
A–ve Ma–ri–já...

Hos–poo–din je pá–nem všem,
velebme ho po našem!
Hos–poo–din je pá–nem všem,
velebme ho po našem!

A–ve Ma–ri–já...

Před nemocnicí

Před branou nemocnice stojí dvě delegace. Katolická s novým trekingovým kolem a delegace evangelického sboru s novým, křiklavě barevným horským kolem. Obě skupinky se zaraženě pozorují.

Evangelický farář Za naší přítomnosti byl pan Čosnek prohlédnut lékaři, kteří konstatovali, že není možno určit příčinu náhlého krvácení a stejně tak i rychlého zastavení krvácení...

Katolický farář Bratři a sestry, byli jsme nepochybně svědky zázraku! Pochválen buď Pán Ježíš Kristus!

Obě delegace Až na věky.

Svíčková bába To kolo jsem vymyslela já, tak mám právo mu ho sama předat.

Zpoza dveří nemocnice vykoukne Čosnek.

Presbyter Hosana na výsostech!

Dav Hosana!

V davu to zahučí. Po chvilce něčí ruce vystrčí Čosneka ven. Ten udělá několik pomalých kroků doleva, celý dav se hýbe s ním.

Svíčková bába Tady, pane Čosnek... ehm... toto krásné kolo, to jsme vám koupili. Je to to... jak se temu říká... treninkové, či tak jaksi.

Presbyter My jsme si zase říkali, pane Čosnek, jestli byste nezkusil horské kolo, když pořád jezdíte po těch kopcích kolem. Dokonce jsme se dohodli, že bychom mohli před kostelem instaloval stojan na kola, kdyby někdo náhodou chtěl přijet na mši na kole, že?

Svíčková bába Ještě před týdnem jste se nám posmívali, že máme mezi farníky takového hňupa.

Presbyter A vy jste o něm zase rozhlašovala, že je to ožrala, který zblbnul z chlastu.

Ozve se hudba. Motiv vycházející ze staré arménské hudby. Vejdou dva mniši ve žlutých hábitech a rozmotají žlutý kobereček. Po něm vcházejí Malý šéf, Prcek a Cholerik, předvádějí jakýsi neznámý církevní obřad.

Malý šéf Bratři a sestry. Naši řádoví bratři přiletěli až z Arábie...

Prcek se přitočí k šéfovi a něco mu pošeptá.

Malý šéf *(opraví se)* Pardon, z Arménie. Včera večer totiž velekněz naší církve na smrtelné posteli vyslovil doposud neznámé jméno. Ano, bylo to jméno tohoto krásného města. Když umíral, vydechl „Těšín". Tedy Český Těšín. Radujte se! Církev Velkého Guru má opět svého Velekněze. Bratr Čosnek se stal novým Velkým Guru církve Velkého Guru. Bližší informace na zítřejší tiskové konferenci. Případně vám je může poskytnout docent katedry religionistiky University Karlovy, doktor docent profesor Těhýnko: „www.velky –guru.cz"

Mniši odvádějí Čosneka. Malý šéf, Prcek a Cholerik kvapně odcházejí. Církevní tajemník diskutuje se svým sekretářem. Opodál postávají novináři, rozhlížejí se po někom, kdo by jim mohl dát nějaké informace.

Církevní tajemník Co je to za pitomost! Copak my jsme registrovali nějakou Církev Velkého Guru? *(Obrátí se na svého sekretáře)*

Sekretář Ano, pane! Tady jsou registrační doklady.

Církevní tajemník *(nevěřícně kroutí hlavou)* A to mi vysvětlete, proč jste jim vydali povolení hned druhý den po podání žádosti? Vždyť jsme na to měli lhůtu půl roku?

Sekretář *(je evidentně překvapený)* No... My jsme si mysleli...

Církevní tajemník *(vztekle)* Co jste si mysleli?

Sekretář taktně ukáže tajemníkovi jednu z podpisových listin.

Církevní tajemník *(na pár vteřin se zarazí, pak ale ihned otočí)* Aha! No tak v tom případě je asi všechno v pořádku, že?

Redaktorka *(zamíří k církevnímu tajemníkovi)* Pane církevní tajemníku, všimli jsme si, že jste rovněž přítomen dnešní neuvěřitelné události. Mohli bychom se vás zeptat, zda víte, o jakou církev se jedná a zda je vůbec u nás registrována?

Církevní tajemník Ano, právě jsem si ověřil, že Církevní společenství Velkého Guru je v České republice řádně zaregistrováno. Právní zástupce tohoto společenství doložil všechny potřebné doklady, stanovy i podpisy deseti tisíc věřících, takže jim v souladu s našimi zákony byl vydán souhlas k činnosti v České republice.

Redaktorka A kdo je právním zástupcem této církve? Na koho bychom se mohli kontaktovat?

Církevní tajemník No coment.

Redaktorka Počkejte já zkusím zavolat... docentu Těhýnkovi, ten by mohl něco vědět... *(Vytahuje mobilní telefon a vyťukává číslo)*

U nemravného profesora

Zpocený profesor sedí za stolem ve své pracovně. Nad ním s poťouchlým úsměvem na tváři postává Cholerik. V ruce drží do vějířku rozložené fotografie. Profesor mluví do telefonu. Tváří se zhnuseně a nevraživě odpovídá na novinářské dotazy.

Nemravný profesor Ano! Řád Velkého Guru je jedním z nejstarších církevních společenství, která se hlásí ke křesťanství. Řádoví bratři této, dnes již téměř zaniklé, komunity, žijí v několika klášterech v nedostupných horách Arménie. No, co ještě?

Profesor už chce položit telefon, ale Cholerik mu pokyne, aby dál odpovídal.

Nemravný profesor Ano, je to možné. Řádoví bratři jsou přesvědčeni, že se duch jejich velekněze po smrti převtěluje a podle některých pramenů by dokonce měl mít nějaké nadpřirozené schopnosti. Rádo se stalo, nashledanou.

Profesor s odporem pověsí telefon. Cholerik se blaženě usmívá. Mazácky poplácá profesora po hlavě a hodí mu na stůl fotografie.

Cholerik No vidiš, profesurku, ani tě to neuhryzlo.

Nemravný profesor V očích odborné veřejnosti jsem naprosto vyřízený. Zničili jste mi kariéru, vy hyeny.

Cholerik Jóóó! Kdybys nebyl prasakem, nestal by ses hlupakem.

Cholerik odchází. Profesor sedí zhroucený nad svým stolem. Ozve se hudba k písni Prasák. Z nebes sestupují dva krásní chlapci s andělskými křídly na zádech. Zpívají a varovně, ale i chápavě kývou vztyčeným ukazovákem.

Andělé
Kdy–bys ne–byl pra–sá–kem,
ne–stal by ses hlu–pá–kem.
Kdy–bys ne–byl pra–sá–kem
ne–stal by ses hlu–pá–kem.

Nemravný profesor
Měl krásou tvář,
líce anděla, lehce zastřený hlas.
Jak svatozář,
vlasy do čela, chtěl jsem potkat ho zas.

Stál za školou,
chtěl, ať ho naučím tajemství lásky znát.
Nenápadnou
sítí z pavučin chtěl mě jen omotat.

Andělé
Když ďábel má
tvář andělskou,
nediv se, že vyměnil
chlapa za ženskou.

Nemravný profesor
Byl to jen lhář,
nechal za sebou žízní vyprahlou poušť.
Jak kalamář
marně vypsaný pro šestákovou show.

Žil jsem jak v snách,
noci probdělé, srdce mé svíral strach.
Že nesmím dál
z křídel andělích zametat hvězdný prach.

Když ďábel má
tvář andělskou,
nediv se, že vyměnil jsem
chlapa za ženskou.

Pouť před klášterem Velkého Guru

Redaktorka stojí před klášterem Velkého Guru a ukazuje na davy čekatelů. Kameraman ji natáčí.

Redaktorka Podle některých informací má mít duch Velkého Guru, který se před časem vtělil do místního soukromého rolníka, zvaného Čosnek, blíže nespecifikované nadpřirozené schopnosti. Na místo se sjíždějí zoufalci ze širokého okolí. Mnozí z nich doufají, že jim požehnání od samotného Velkého Guru pomůže od zlých nemocí, nebo dokonce vyřeší jejich finanční problémy. My stále zůstáváme na místě a budeme vás o všem bezprostředně informovat.

Čekatelé stojí před bankomatem, který je v jednom z pojízdných panelů a otáčí se; při otočení vidíme činnost za bankomatem. Na opačné straně jeviště je převlékárna s trezorem: při jeho otočení se ocitáme v čistírně.

Čekatel Platí se tu něco?

Prcek Veškerá naše duchovní činnost je zadarmo, pouze tady u vstupu zaplatíte malý manipulační poplatek, což je jedna trojská unce obilí. Pokud nemáte trojskou unci obilí, můžete zaplatit v arménských šekelech.

Muž na řadě Ale já žádné arménské šakaly nemám.

Prcek *(ukáže na bankomat s nápisem Arménská národní banka)* Když nemáte ani arménské šekely, můžete použít tady arménský bankomat. Máte vůbec kreditní kartu? *(Muž kýve hlavou)* Tak dobře, vyberte si 400 arménských šekelů, to odpovídá zhruba jedné trojské unci obilí a v přepočtu asi dvaceti korunám.

Muž odhodlaně přistoupí k bankomatu a strčí do štěrbiny svou kreditní kartu. V tom okamžiku se panel vytáčí a odhalí Malého šéfa a Cholerika za bankomatem. Malý šéf vytáhne kartu, kterou do automatu před chvíli strčil čekatel a podá ji Cholerikovi.

Malý šéf Tumáš! To je stříbrná VISA, klidně tam nablokuj větší částku. Ta určitě bude bez omezení.

Cholerik Zprubujeme třicet tisíc. *(Markuje na pokladně)*

Malý šéf Dobře. A teď mu napiš ať vloží svůj PIN.

Cholerik Vlo–žte svů–j PIN. *(Ťuká do klávesnice)*

Ozve se pípání charakteristické pro vkládání PIN kódu.

Malý šéf Výborně a namarkuj mu ještě jednou třicet tisíc. Peníze jsou od toho, aby se utrácely.

Cholerik Čemu ne. *(Projede kartou ještě jednou čtečkou a znovu ťuká do klávesnice)* Za–da–ný chyb–ný kó–d, vlož–te správ–ný PIN.

Malý šéf V pořádku! Dej mu šekely a vrať mu tu kartu.

Cholerik Kaj ste to vzal, také fajne peníze. Vypadá to ganz jak pravé. *(Prostrkuje peníze štěrbinou v bankomatu)*

Malý šéf To bys nevěřil, co všechno se dá sehnat v Těšínském divadle.

Cholerik Ták a tu moš tum karte, stejně ti teraz bedě na guvno! *(Vrací kartu)*

Bankomat se otáčí zpátky a odhaluje prostor před bankomatem.

Čekatel To je dost! Už jsem se bál, jestli to není nějaké pokažené? Stále se mi tu ukazovalo „zadaný chybný kód – vložte správný PIN".

Prcek *(podívá se na jeho kartu)* Buďte rád, že máte stříbrnou kartu. Ti co měli jenom obyčejné, to museli zkoušet třeba i dvacetkrát. To víte, Arménská národní banka...

Čekatel Tady! Je to tak dobré? *(Podává Prckovi šekely)*

Prcek Jo, teď pojďte! Tady se převlečete a budete tiše čekat na zázrak! Tak jdeme, jdeme!

Přecházejí do převlékárny.

Prcek Odložte si, tohle si vezměte na sebe *(podává mu mnišskou řízu)* a všechny své věci, šaty, cennosti i doklady si vložte do skříňky, aby se vám něco neztratilo. A tady podepište ten formulář!

Čekatel Mám tam napsat i rodné číslo?

Prcek Na co by nám bylo vaše rodné číslo? Máte tam jenom podepsat, že nejste na srdce a že zázrak absolvujete na vlastní nebezpečí.

Čekatel Já myslel kvůli zdravotní pojišťovně.

Prcek Tady nejste v rukách pojišťovny, tady jste v rukou božích, člověče.

Čekatel zasune své šaty a doklady do skříňky, nastaví číslo a zabouchne dvířka. Panel s trezory se vytáčí a ukáže obě prostitutky v čistírně. Zkušenější prostitutka otevírá zadní stěnu skříněk na šaty. Vyzvedne šaty a doklady, které tam před chvílí strčil jeden z čekatelů, prohledá kapsy a vytáhne doklady. Mladší prostitutka zapisuje.

Zkušená prostitutka Jméno!

Mladší prostitutka Břetislav Foltýnek.

Zkušená prostitutka Datum narození?

Mladší prostitutka 13. 8. 1957.

Zkušená prostitutka Rodné číslo!

Mladší prostitutka 5708138517. Ty, co to je to el–es–dé?

Zkušená prostitutka Takové svinstvo, co z něho dostaneš halucinace. Bydliště?

Mladší prostitutka Mělník, Bechtěrejevova 27. Už jsi to zkusila?

Zkušená prostitutka Co sem magor, já mám halucinace sama ze sebe. Klíče od bytu?

Mladší prostitutka Na. *(Sundá z klíčenky jeden z klíčů a podá jí ho)*

Zkušená prostitutka *(vezme klíč a udělá jeho otisk do krabičky s plastelínou)* Automobil? – Ty myslíš, kvůli nim? *(Pokyne hlavou směrem, kde tuší čekatele)* Na ty já kašlu! Dobře jim tak, za blbost se platí. Tak jaký má automobil?

Mladší prostitutka Ford Fokus. – Asi se půjdu podívat.

Zkušená prostitutka Státní poznávací značka?

Mladší prostitutka MEI 2756. – Ty ne?

Zkušená prostitutka Já nemusím být všude. Číslo karoserie?

Mladší prostitutka 96 AEW 561 327.

Zkušená prostitutka Číslo podvozku…

Oltář Velkého Guru

Na dvoře kláštera Cholerik přiváží na pojízdném oltáři Čosneka. Ostatní mafiáni ho překvapeně sledují. Čekatelé v řízách se zvědavě rozhlížejí kolem.

Malý šéf Co s ním je? *(Kývne na Čosneka)*

Cholerik Tuž myslel, že sem farař. Tak se mi vyzpovidal a vyplaznul ten svůj ozol. Tak sem mu dal tu hostiju, ale asi to byla zrovna ta napuštěna tym eL eS Dé. Šéfe, on v tym řaušu chvilama mluvil ganz jak normální čovek, ne jak debil!

Malý šéf No nazdar! Počkej, začnem! Prober ho!

Cholerik Tuš do teho!

Malý šéf Bratři. Za malou chvilku, po kratičké modlitbě vás čeká ta nejdůležitější část vaší cesty ke zdravějšímu a vyrovnanějšímu životu. Poté, co pozřete tělo páně, vloží na každého z vás své ruce sám Velký Guru. Jak sami uvidíte, na mnohé z vás to zapůsobí, jako by do vás uhodil blesk. Ničeho se však nelekejte, celý proces zasvěcení je naprosto bezpečný. Teď se kratičce pomodlíme… Guru… Guru… Guru… a první bratři mohou přistoupit.

Malý šéf s blaženým úsměvem sepne ruce a pozoruje, jak se první nedočkavci hrnou k přijímání. Cholerik jim s úsměvem pokyne, aby poklekli a když vypláznou jazyk, vlepí jim na něj kulatou hostii. Po každé hostii se Čosnek dotkne jejich ramen. Po pozření hostie se čekatelé okamžitě začínají klátit jako opilí.

Cholerik To je material. Divejte, ti se motaji jak haviři po oslavě eM Dé Žet! Tak co, dame jit kapku štrumu?

Ukáže Malému šéfovi praskající elektrický paralyzátor. Malý šéf souhlasně kývne hlavou. Cholerik přiloží paralyzátor k jednomu z čekatelů a scéna se zahalí do tmy, kterou probleskují pouze elektrické výboje paralyzátoru. Scéna se promění v Zahradu rajských pokušení. Příležitost pro fantazii! Neidentifikovatelné místo, něco mezi nebem a peklem. Čekatelé v mnišských řízách se dezorientovaně potácejí v barevné mlze mezi rozmazanými halucinogenními přeludy. Potkávají např. Pavoučí ženu, šplhající po síťovině, na modrých sudech tančí obrovská bílá myš, po jevišti bruslí dva andělé s bílými křídly, čekatelé narážejí do muže proměněného v obrovskou láhev Johnyho Walkera atd. Ozve se hudba k písni Jsem tvoje iluze. Pavoučí žena zpívá.

Pavoučí žena

Jsem tvoje iluze
zavřená v chorém mozku,
tekutý parafín,
duše figurín z vosku.

Jsem laciná šminka,
jak sleva v Kauflandu,
jsem kolektivní vina,
co je všem pro srandu.

Jsem tvá pokorná žena,
nohy ti umyju,
jsem virus happy birthday,
harddisk ti rozryju.

Jsem ručník plný potu,
co letí vzduchem v ringu,
jsem poslední šance,
výhra v televizním bingu.

Jsem tvoje iluze,
na kterou čekáš léta,
ano, věř, je to pravda,
stal jsi se pánem světa…

Jeden z čekatelů nevěřícně zírá na anděla, který kolem něho projíždí na bruslích. Cholerik se k němu přiblíží a chystá se mu dát další ránu paralyzátorem. Scéna opět pohasne a elektrické výboje praskají do tmy. Scéna se promění zpět na dvůr kláštera. Přeludy a čekatelé odcházejí ze scény, zůstává pouze čekatel, který nevěřícně sledoval anděla, a mafiáni.

Čekatel Uááá… Byl jsem v nebi! Viděl jsem… anděla! *(Utíká šířit zvěst)*

Malý šéf Církev Velkého Guru byl Jestřábův nejlepší nápad. Zítra jde Čosnek do banky s balíkem. Pozítří balíme, směr Bahamy!!!

Zkušená prostitutka Není to zas nějaký podraz?

Malý šéf Klídek! Pošlem prachy na konto v Honolulu a když budeš hodná, vezmeme vás sebou. Ale do té doby – do práce! Jako by nic, jasné!

Všichni se rozcházejí.

U silnice

Prostitutka stojí na krajnici a svádí projíždějící řidiče.

Zkušená prostitutka Dneska naposled a zítra... hoplá! Honolulu... Bože, to je den!!!! *(Stopuje první auto, směrem k divákům v prvních řadách)* Tak co? Dal by sis říct? Tak co? *(Odhaluje vnady)* Za kolik? To není žádný silikon! Zadarmo? Tak to běž do Mountfieldu, tam mají kolo štěstí. Možná ti tam nějaké číslo zdarma vytočí. *(Stopuje další auto)* Ma pan ochote? Jak to panu odpoviada? Ve trujke? Jak ve trujke? No o tom si nechej zdát! *(Dělá sprosté posunky za odjíždějícím autem)* Slyšeli jste ho? On tam má vedle sebe svoji starou a prý „ve trujke"!

Na scénu vchází Čosnek se svým kolem, oblečený do elegantního obleku. Uvidí svou Boženku a jde se dívat, co dělá.

Zkušená prostitutka Zastav! No konečně! Tak co, brouku, jak to máš nejraději?

Čosnek se postaví za ní a přes rameno nakukuje do auta.

Zkušená prostitutka Dnes máš šťastný den, pro tebe to bude za pět set. Co pasák? Jaký pasák? *(Ohlédne se a uvidí čumícího Čosneka)* Počkej kam jedeš, to není pasák! *(Zlostně se otočí na Čosneka)* Konečně jsem natrefila na kunčafta a ty mi ho odeženeš! Ty máš být v bance, co tady chceš?

Čosnek se usmívá.

Zkušená prostitutka Co se culíš? Ty jsi pako?

Čosnek Helmut.

Zkušená prostitutka Helmut! Ty brďo, ty máš jméno jako říšský kancléř. Jak ti doma říkali, Helmutku?

Čosnek Helmut... Helmut... *(Našpulí ústa)*

Zkušená prostitutka Ono by se to chtělo líbat! Víš vůbec, co to je kartáček na zuby?

Čosnek vytáhne sprej a střikne si do úst a do podpaží.

Zkušená prostitutka Ukaž to? *(Čichne ke spreji a podívá se na etiketu)* Vždyť to je na plesnivé nohy.

Čosnek si povytáhne kalhoty a zatváří se jako reklamní panák.

Zkušená prostitutka No co se na mě tak díváš? To bych musela být blázen, abych si s tebou něco začala! Dneska jsi celkem fešák, ale zítra zas budeš vypadat jako ta tvoje zřícenina. To si nemůžeš aspoň pořádně zazdít ta okna, aby ti tam v zimě nefučelo? To jsi nějaký chlap? Jenom chlastáš a krmíš prasata a krávy. A víš co?! Běž, už ať tě nevidím! Stejně jsem kvůli tobě přišla o všechny kunšafty.

Na scénu vchází Malý šéf.

Malý šéf *(Čosnekovi)* Co tady blbneš? Dělej, nebo nám zavřou banku! Odevzdáš lístek a o nic se nebudeš starat, rozuměls? *(Naznačí prostitutce, aby Čosneka motivovala)*

Zkušená prostitutka Tak běž a hezky to vyřiď! Počkej, tohle ti vypadlo. *(Podá mu časopis s krávou)* Na – a vypadni! *(Dá mu letmou pusu, Čosnek nadšeně naskočí na kolo a odjíždí)*

Malý šéf Já se nestačím divit!

Zkušená prostitutka Já taky ne!

Náměstí

Presbyter Tak děti, teď půjdeme za panem starostou. Ten nám přispěl na dobročinné účely částkou sedmdesát tisíc korun. Takže až se s ním setkáme, tak ty, Marečku, předneseš zdravici a až takto zvednu ruku, začnete zpívat písničku.

Reportérka Už jste to slyšeli? Velký Guru to zabalil.

Svíčková bába Cože? Kdo?

Reportérka Velký Guru! Kláštěr je zavřený. Lidé přišli o celé majetky. Všechno to byl jeden velký podvod!

Presbyter Co byl podvod?

Reportérka Celý slavný Velký Guru! *(Cvaká na mobilním telefonu)* Haló, Karle, slyšíš mě? Společenství Velkého Guru během několika hodin uzavřelo všechny kanceláře v celé republice. Řádoví bratři se doslova přes noc vypařili a s nimi i řada milionů, o jejichž existenci se v poslední době v médiích otevřeně diskutovalo. Máš to?

Kameraman Paní kolegyně, nejedná se náhodou o toho svatého muže, o kterém jsme točili téměř oslavné reportáže?

Redaktorka To je průser, Jardo! A mně za týden končí zkušební doba. Určitě mě vylejou! Co teď, co teď?

Kameraman Týden je dlouhá doba. Ono se to nějak vyvrbí! A neřvi, sakra! – Pojď, natočíme pořádnou reportáž a každý zapomene na to, že jsme v minulosti něco zkonili.

Redaktorka Tak jo! Jdeme na to! A *(dá mu pusu)* – díky! *(Odcházejí)*

Presbyter Já jsem to hned věděl, že to je nějaký podfuk.

Svíčková bába Co vy! Já jsem to hned říkala, že s tím Čosnekem nebude něco v pořádku. Že prý jim za nehtama zůstaly miliony.

Presbyter S tím vaším Čosnekem to ani jinak nemohlo dopadnout.

Svíčková bába Jak s naším? Kdo se ho snažil nalákat na to horské kolo?

Presbyter Dívejte se! To je drzost! Jede sem!

Ukáže na Čosneka, který právě vjíždí na jeviště. Děti pochopí Presbyterovo gesto jako signál a začnou zpívat. Ozve se hudba, píseň Miluj bližního svého. Dav se vrhá na Čosneka a pokouší se jej za dětského zpěvu lynčovat.

Děti

Á–áá–men, Á–áá–men!
Když tě potká děšť a slota,
jen bližní ti ruku podá,
miluj svého bližního,
jako sebe samého.

Á–áá–men, Á–áá–men!
Hospodin zas jednou spatřil,
že jsou všichni lidé bratři,
miluj svého bližního,
jako sebe samého.

Á–áá–men, Á–áá–men!
La–lá...

Presbyter Počkejte...! Tady – *(Strhne Čosnekovi ušanku z hlavy a snaží se ji roztrhnout)* – Tu má možná schované nějaké ty milióny!

Dav svléká Čosneka, stahují mu gumáky, kabát a Presbyter mu prohledává kapsy.

Svíčková bába Tady má něco! *(Vytahuje kartáček na zuby, roztrhne obal a vyndá ho ven)* Kartáček na zuby? *(Hodí ho na zem a hledá dál)*

Presbyter Počkejte, tady je něco většího. *(Vytáhne zednickou lžíci)* Dívejte se, co tu má! Nejspíš si chtěl ty prachy zazdít v té svojí barabizně.

Chumel lidí se rozpadá. Všichni odcházejí ze scény. Na zemi zůstane sedět pouze Zkušená prostitutka, v náručí jí leží nahý Čosnek. Prostitutka si všimne zednické lžíce, ušanky a kartáčku na zuby.

Zkušená prostitutka *(zvedne Čosnekovu ušanku a kartáček)* Čosnečku! Miluj svého bližního. O tom bych ti mohla, Helmutku, vyprávět!

Bar Honolulu

V baru hraje hudba píseň Konto na Honolulu. Barman leští skleničky. Prcek s Malým šéfem mají kolem krku havajské květinové věnce a v rukou velké kufry. Tancují a zpívají.

Malý šéf a Prcek

Když máš konto pět krát nulu
na Honolulu!

Bahamy, Seychely,
daleká štreka,
jen koupit letenku,
Viktor nás čeká!

Tahiti, Sao Paulo,
karibský ráj,
jen když máš hodně škváry,
aj, ja, ja, jaj!

Když máš konto pět krát nulu
na Honolulu!
Když máš konto pět krát nulu
na Honolulu!

Martini, Curacao,
šampáňo, vodka,
na modrém atolu
štěstí nás potká!

Bahamy, Seychely,
daleká štreka,
jen koupit letenku,
Viktor nás čeká!

Když máš konto pět krát nulu
na Honolulu!
Když máš konto pět krát nulu
na Honolulu!

Zkušená prostitutka *(přichází, zlostně)* Málem nás lynčovali!

Malý šéf Je to svět! Je to nespravedlnost! Ale co se dá dělat? Bude to těžké, ale my už se s těmi výčitkami svědomí nějak vyrovnáme.

Prcek Je to hnusné, ale až uvidíš výpis našeho bahamského konta, tvůj soucit tě určitě přejde.

Zkušená prostitutka Na vaše bahamské konto já zvysoka kašlu.

Cholerik *(přibíhá)* Šéfe, šéfe, puštějte televizu. Rychle puštějte televizu.

Malý šéf Co se děje?

Cholerik No tak rob, puštěj to!

Barman zapíná televizi. Světelná změna. V baru se setmí. Redaktorka s aktivistkou 'SOS krávy' se objeví v prudkém světle bodového reflektoru. Aktivistka drží pod paží obrovský šek na 100 milionů, poskakuje a vyje štěstím. Redaktorka s ní dělá interview.

Redaktorka Máte alespoň nějakou představu, kdo vám mohl poslat tolik peněz?

Aktivistka Je to pro mě šok! Já se z toho pořád nemůžu vzpamatovat. Jůůů! 100 miliónů korun! Znáte někoho, kdo by vám poslal 100 miliónů? Já ne!

Redaktorka Ano slyšeli jste to, rovných 100 milionů korun. Podle našich zdrojů podal příkazní lístek k převodu takto horentní sumy na dobročinné účely jistý muž, který byl doposud spojován s církví, která nedávno překvapivě ukončila činnost. Ano, byl to Guru, kdo vyvrátil spekulace o rozkradení církve a věren svému duchovnímu poslání zachránil životy stovkám a možná tisícům krav! Děkujeme! Díky!

Světelná změna. Jsme zpátky v baru.

Prcek A jsme v prdeli!

Malý šéf Čosnek! Ten idiot! On ty naše prachy místo na Honolulu poslal na fond ohrožených krav.

Prcek Ale vždyť jsme mu dali vyplněný příkaz k úhradě? Měl ho jenom zanést do banky.

Malý šéf Podvod! Pomoc, okradli nás! To je podvod! *(Odbíhá)*

Finále

Dav novinářů a čumilů. Za jejich zády stojí dvě církevní delegace s naleštěnými koly a kbelíky. Na jeviště přichází redaktorka s kameramanem.

Redaktorka Podívej se, Jardo, kolik je tu lidí! Já jsem věděla, že to nemůže být podvod. Těch krav, těch zachráněných krav! Jupííí! *(Radostně vlepí pusu kameramanovi)* Já jsem věděla, že nakonec pravda a láska zvítězí nad lží a nenávistí!

Kameraman *(tře si tvář)* S tou pravdou a láskou bych byl hodně opatrný.

Dveře policejní stanice se otevřou a dvoje ruce z nich vystrčí Čosneka i s jeho otřískaným kolem. Dav maloučko poodstoupí. Nikdo si není jistý, co Čosnek udělá. Čosnek se tváří, jako by je neviděl. Rozhlíží se dokola, jako by mu kolem hlavy létaly mouchy. Pak udělá několik pomalých kroků doprava. Celý dav se pohne za ním. Čosnek ještě chvilku podrží směr, ale jakmile se na levé straně vytvoří úniková cesta, prudce stočí řídítka doleva a svižně oběhne celou skupinku novinářů a čumilů. Před oběma kostelními delegacemi se zarazí a nedůvěřivě si je prohlíží.

Svíčková bába Pane Čosnek, my pro vás stále schováváme to vaše nové kolo!

Presbyter Ale na ty kopce by, myslím, bylo lepší tady s tím horským kolečkem. Co myslíte, pane Čosnek?

Čosnek *(zavrtí hlavou a čistě řekne)* Mám svoje. *(Pak pomalu se sklopenou hlavou, jako by se jich obával, mezi nimi kolo protlačí, nasedne a odjíždí středem davu pryč)*

Zkušená prostitutka Haló, Čosnečku, počkej! Helmutku! Helmute, zastav! *(Nesměle vytáhne kartáček na zuby)*

Čosnek se zastaví a pokyne své Božce, aby si nasedla. Hradba těl se za Čosnekem a Božkou uzavře. Světlo se ztlumí a ozve se hudba – motiv Městečko. Čosnek s Božkou ozáření světlem bodového reflektoru se vznesou nad hlavami do stínu ponořeného davu. Letí. Nad hlavami ostatních krásným městečkem jako z pohlednice. Dav se mění v usmívající se měšťany, kteří jim kynou.

Měšťan Zdravím vás, pane Čosnek, tak co, vyjeli jste si na výlet?

Madam *(zavěšená do Švihák)* To je dnes krásně, co říkáte?

Švihák A co čuníci? Chrochtají, chrochtají?

Čosnek s Božkou se ztrácejí v oparu.

Všichni *(zpívají)*

Tak to je to město Těšín,
stojí na Evropské dálnici.
Nahoře hrad, dole řeka
a u patníků „líbe frau“ Mici.

Tak to je to město Těšín,
nejvýchodnější gubernie.
Tam si dobře, dobře žijem,
tam každý si svou číši do dna vypije.

Za zpěvu písně vejdou z bočních dveří do hlediště Malý šéf a Prcek v dlouhých kabátech a kloboucích na hlavě. Oba si položí pod pódium na každé straně prosklenou kostku a zapíchnou vedle sebe transparent. Je na něm napsáno: „OSA – ochranný svaz autorský. Poplatek za poslech písně Slavné město – 50 Kč za diváka. Tato částka nebyla započítána do vstupného. V případě nezaplacení vám hrozí sankce 10 000 Kč!“ V případě, že se diváci přidají ve zpěvu k zpívajícím hercům, Malý šéf a Prcek pohotově otočí cedule. Je na nich napsáno: „OSA – ochranný svaz autorský. Poplatek za zpěv písně Slavné město – 100 Kč za diváka. Tato částka nebyla započítána do vstupného. V případě nezaplacení vám hrozí sankce 100 000 Kč!“

Konec

Summary

The present issue continues in the reflection on a field which, both in teaching and research activities developed at the AMU Theatre Faculty of AMU, is referred to as scenology (compare the list of articles dedicated to this theme published on the third page of the cover of the last issue, i.e. no. 9, of *Disk*). The current cultural and societal aspects of this field are discussed in *'Scenicity' and Staging (from Bernini to Present Times)*, a study by Vostrý. The author confronts the specific 'scenicity' of certain branches of art with the staged nature of life in mediaeval society and points to the basic difference between the exalted 'scenicity' of the Baroque period and the strained staging of today's world. This staging, naturally, has a significant influence on scenic art, including the art which forms its most inner core, i.e. the art of acting. This is the frame within which the author discusses the distinction between " to act" and "to do", or even "to be", which is sometimes matched with the distinction between traditional theatre and performance activities. In this connection, he draws attention to the confrontation of both these aspects in Stanislavsky's perception. It was the latter who, in spite of all the emphasis on doing (execution, conduct, i.e. on the performing aspect) at the expense of mere representation (the aspect of reference), based his work consistently on the "magical as if " without which there is no art. Art, which was to become—as a part of modernist tendencies—the common way of living one's life, seems to have dispersed, in the post-modern times, in the media; can these not be in the end, in both events, the same iconoclastic tendencies, reflecting the eternal inferiority complex of art when faced with life, stimulated by the failure of all modern utopias? The essential paradox of acting lies in the effort to overcome the critical "as if" by the creative act itself, which, however, proceeds from the same "as if"; the paradox is that it overcomes the "as if" by developing it. Hence the difference between 'scenicity' and staging; acting both in everyday life and in the context of stars and superstars – who are filling in, amongst other things, also the political scene – comprises, especially, the most effective presentation of oneself (self-staging). On the other hand, the actor specialist always surpasses himself through his creative activity. In other words, his art surpasses him.

Jan Císař's essay *Matter in Motion and Space* was inspired by the retrospective exhibition of Eva Švankmajerová and Jan Švankmajer at the Riding School of Prague Castle. Císař is intrigued by Jan Švankmajer "gesture sculpturing": he is interested in the 'scenicity' of the products which, namely due to their gesturing nature – i.e. the movement of matter in relation to space and in space—manifests itself in its essence and, so to say, at the moment of its birth. Švankmajer's tactile method of creation then brings the principle of non-intermediated communication and sharing to its final effect. This transformation and changeability of matter is, indeed, related to the magical aspect of his works: Švankmajer creates not a symbolic variant of the real world, but his own alternative world as a work of imagination. In this connection, Císař refers to his article published in *Disk* No. 4, on the possibility of classifying acting on the basis of motion of material, and supplements this earlier essay with the spatial viewpoint. He mentions also an older article, *Theory of Marionette Theatre Acting*, in which he perceives the puppet as a symbol; now, he believes—and the graphic and film works of Jan Švankmajer, so deeply inspired by puppet theatre, attests to this—that the puppet can be interpreted in more ways than just the referential view. Its 'scenicity' is due also (particularly in Švankmajer's case) to features thanks to which it does not remain a mere reference to something that can potentially really exist, i.e. usually an embodiment of a certain character. Švankmajer's entire work proves that a puppet, too, can be—similarly to other works of art—a direct manifestation of forces present in the play of imagination.

In his study *Vojan and His Royal Legacy*, Jan Hyvnar reflects on the essence and timelessness of the work of the great Czech actor of the turn of the 19th and 20th centuries. The first part deals with Vojan's individualism, which implied the purification of his acting from non-artistic functions and a fundamental departure from the restrictions of the definitions of actor specializations, and also enabled him to express the authentic dramatic aspects of the modern times. Eduard Vojan is introduced as a typical representative of the philosophy of action, endowed with non-compromising heroic sincerity and a self-centered conscientiousness. The second part shows that his ability to take up a wide range of dramatic characters was connected with patient self-improvement, a process during which he became "a personality rid of himself". The third part is a polemic with the traditional ranking of Vojan among actors of the psychological realism group and points at growing spirituality of his dramatic characters. Hyvnar calls the creative process during which Vojan seemed as if he were ridding himself of himself Vojan's actor paradox. This idea is not so distant from the concept introduced in J.Vostrý's article: it is not for nothing that the encounter with the same context of contemporary Czech acting art and, more generally, with the period staging and self-staging brings up-to-date that essence of truly creative acting when the true actor explicitly emerges from himself. Indeed, the reference to true acting art, rooted in the inseparability of "act" and "be", puts into context not only the is-

sues discussed in Hyvnar's article and those dealt with by Vostrý, but also allows a view from the angle of the real context reflected in their articles at the issue of imagination and imaginativeness dealt with by Císař.

Július Gajdoš, in his study *Dramatic Situations in Their Essence and Uniqueness*, follows in the exploration of the dramatic situation (see his articles *Thirty-six Dramatic Situations by Polti* in *Disk* No. 7 and *The Actantial Model and in Dramatic Situation* in *Disk* No. 9). Next to the already mentioned theoreticians Sarcey, Freytag, Nerval (see also study by Petr Christov *Gérard de Nerval—Romantic Theoretician of Modern Theatre* in *Disk* No. 9) and Polti, the author points out Brunetière's theory of action, drawing in its time on quite different positions. He also points to the indirect followers of this line, i.e. Jean-Paul Sartre and, especially, Karl Jaspers and his philosophical concept of borderline situation which is so close to dramatic situation. Post-modern philosophers are included as well; the author observes the focused attention they pay to space, place and placement, and motion in space against the background of evolution from "classical" structuralist thought; according to the latter, a work of art represented first of all a verbal object, and position and place in its structure was also perceived from this angle.

The discussion of the structure of Čapek's play *RUR* is interesting also from the point of view of theory of drama. Jana Horáková (see also her article *Rossum's Universal Robots: the Factory of Utopia* in *Disk* No.8) analyses its structure and typology of characters in *RUR-Comedy on Robots*, arguing with the traditional interpretation of Čapek's play which sees in it an application of the Antic tragedy model including characterization of players as heroes/half-gods. What she does emphasize are the comedy features this work, based on substitution and replaceability. The characters including robots represent, according to Horáčková, a group character in the Bergson sense of the term and have contributed to the play becoming a myth of the industrial and post-industrial period.

Jan Tošovský essay *Political Theatre Seen with Arab Eyes: Sa'dallah Wannus* is a contribution to more inclusive mapping of trends in 20th century world drama. The article discusses the work of the Syrian playwright writing from the 1960s to the 1990s, whose work was influenced by Brecht.

A journal of our specialization cannot omit such a remarkable example of actor's creativity as that represented by Boris Rösner's interpretation of three title roles in the last season 2003/04. If, after the study of Zuzana Sílová dealing with this remarkable phenomenon, we insert an article by Marek Hlavica, which recapitulates the career of recently deceased American performer Spalding Gray, we want to create a more complete idea of the differences and similarities of acting and other performance activities. It is obvious that up to an extent their relation forms a contemporary image of scenic art. Denisa Vostrá's report on recent Prague symposium devoted to Chinese and Japanese theatre spanning medieval drama to revolutionary Chinese opera is supplemented with the translation of the talk given by Norikazu Irabajasi at this symposium. This paper is also interesting for us because of a possibility to compare our own experience with the spread and use of Stanislavský's method in the Czech post-war theatre and the application of the method in China.Eliška Vavříková's report can help to complete the picture of the possible shared influences on European and non-European (and especially Asian) theatre. The author writes about the successful production of Shakespeare's *Midsummer Night's Dream*, which was presented by the Korean ensemble lead by Jung Ung Yang at Poznaň Theatre Festival. As far as other productions are concerned we pay our attention to the guest performance of the famous British company Cheek by Jowl, which presented *Othello*, and to the Brno attempt at making an opera of Čapek's play *RUR*, which proved to be a failure. Out of the publications, which deserve our attention, we report about the collection *Psychoanalysis and Performance* published by Roudledge in 2001. The author of the report is doc. PhDr.Jiří Šípek from the Department of Psychology of the Faculty of Arts of Charles University. *The Bartered Bride on the Stages of the Interim and National Theatre* publication is introduced by its authors – Jan Panenka from the Museum of Bedřich Smetana and Taťána Součková from the Archive of the National Theatre.

With his study *Three Lectures in One Story* Přemysl Rut contributed to the permanent topic of our journal, which is interpretation.

In the supplement we print an original play, as usual. This time it is *The Great Guru* – a specific original comedy from our times- the first work by Josef Hladký.

Résumé

Dans ce numéro nous continuons à considérer la problématique des activités dites de scénologie, aussi bien pédagogiques que de recherche, qui sont effectuées à la Faculté de théâtre de l'Ecole nationale supérieure des arts. (cf. la liste des articles consacrés à ce thème dans le *Disk* numéro 9 page 3 de couverture) L'étude de Jaroslav Vostrý *Scénicité et mise en scène (du Bernin à aujourd'hui)* montre l'actualité culturelle et sociale de cette problématique. L'auteur oppose la scénicité spécifique de certaines catégories d'art à la mise en scène de la vie dans la société médiatique et il montre la différence fondamentale qui existe entre la scénicité exaltée du baroque à la mise en scène exaltée du monde d'aujourd'hui. Cette mise en scène a naturellement une influence sensible sur l'art de la scène, notamment sur ce qui en constitue le coeur par excellence, à savoir l'art dramatique. Dans ce contexte, Vostrý s'applique à faire la distinction entre « jouer » et « agir », éventuellement « être », distinction qui se retrouve dans la différence entre le théâtre traditionnel et les performances dramatiques. A ce sujet, il fait remarquer que la confrontation des deux aspects se manifeste déjà chez Stanislavsky. C'est lui qui, en mettant l'accent sur l'action (réaliser, accomplir, c'est-à-dire l'aspect performance) au détriment de la simple représentation (l'aspect référenciel), est sorti systématiquement du « comme si magique », sans lequel il n'est pas d'art. L'art, qui aurait dû devenir dans le cadre des efforts modernistes une manière commune de percevoir la vie, s'est pour ainsi dire fondu dans les médias: ne s'agirait-il pas finalement dans les deux cas d'une même tendance iconoclaste reflétant l'éternel complexe d'infériorité de l'art par rapport à la vie, ravivé par l'effondrement de toutes les utopies modernes? Le paradoxe fondamental du comédien consiste dans un effort pour surmonter le « comme si » fatal par un acte de création qui n'est pourtant lui-même qu'un « comme si ». De là vient la différence entre la scénicité et la mise en scène: le fait de jouer dans la vie de tous les jours ainsi que dans le milieu des stars et des superstars, même dans le milieu politique, consiste à se mettre en scène de la façon la plus efficace (la mise en scène de soi). L'acteur véritable, par contre, va se fondre dans son activité créatrice. On pourrait dire aussi qu'il est absorbé par son art.

L'exposition rétrospective d'Eva Švankmajerová et de Jan Švankmajer, présentée dans le manège du Château de Prague, a inspiré l'article de Jan Císař intitulé *Masse en mouvement et dans l'espace*. L'attention de Císař s'est portée principalement sur la gestualité de la statuaire de Jan Švankmajer: ce qui l'intéresse c'est la scénicité de ses oeuvres, laquelle, du fait du caractère gestuel de celles-ci – à savoir du mouvement de la masse par rapport à l'espace et dans l'espace – se manifeste dans son essence et pour ainsi dire dans sa genèse. La création tactile de Švankmajer va au bout du principe de communication et de transmission. Pour ce qui est du mouvement dans l'espace mis en évidence par le geste, il est lié à la transformation des formes de la masse: pour cette transformation, d'après Císař, il aurait été plus approprié d'utiliser le therme de transmutation venu de la terminologie de l'alchimie. La transformation et le caractère changeant de la masse sont à mettre en rapport avec l'aspect magique des productions de Švankmajer: il ne crée pas une équivalence emblematique du monde existant, mais son monde alternatif propre comme une oeuvre d'imagination.

A ce propos, Císař se réfère à son article du *Disk* numéro 4 consacré à la possibilité de classer l'art dramatique sur la base des mouvements des masses, et il complète sa réflexion d'alors sur le point de vue spacial. Il fait un rappel de son ancienne étude *Théorie dramatique du théâtre de marionnettes*, dans laquelle il concevait la marionnette comme un signe, alors qu'aujourd'hui il est convaincu – et l'oeuvre plastique et filmique de Jan Švankmajer, si profondément inspiré par le théâtre de marionnettes, en est pour lui une confirmation – que la marionnette peut être interprétée autrement que d'un point de vue référenciel. Sa scénicité lui vient pour le moins de ses particularités grâce auxquelles elle n'est pas une simple référence à un existant réel potenciel, le plus souvent l'incarnation de personnages. Toute l'oeuvre de Švankmajer montre que la marionnette peut aussi être comme toute création artistique, l'expression directe de forces qui se font valoir dans le jeu de l'imagination.

L'étude de Jan Hyvnar *Vojan et son héritage royal* examine la substance et l'intemporalité du grand acteur tchèque au tournant du 20ème siècle. La première partie traite de l'individualisme de Vojan, lequel signifiait d'un côté l'épuration de toutes les fonctions non artistiques de son art et même le dépassement des limites de l'art dramatique, et de l'autre lui permettait d'appréhender la dramaticité authentique de l'époque moderne. Eduard Vojan apparaît comme le représentant typique de la philosophie de l'action avec une sincérité héroïque et sans compromis ainsi qu'avec une conscience professionnelle infinie. La deuxième partie montre que sa capacité de se confronter à un large éventail de personnages dramatiques était liée à son travail patient sur lui-même, par lequel il devenait « une personnalité à l'état pur ». La troisième partie est une polémique sur le classement traditionnel de Vojan parmi les acteurs du réalisme psychologique et souligne la spiritualité croissante de ses personnages dramatiques. Le

processus créateur par lequel Vojan se détache de lui-même, Hyvnar l'appelle le paradoxe du comédien. Ceci n'est pas très loin de la conception développée dans l'article de Jaroslav Vostrý: la confrontation entre le contexte actuel de la comédialité tchèque et de manière générale de la mise en scène actualise le besoin d'une comédialité créatrice, par laquelle l'acteur se dépasse. La référence à la vraie comédialité qui consiste dans le caractère indissociable de « jouer » et d' « être », met en relation la problématique de Hyvnar et celle de Vostrý. Ceci permet également d'examiner dans le contexte actuel qui se reflète dans leurs articles la problématique de l'imagination et du processus imaginatif dont parle Císař.

Július Gajdoš, dans son ouvrage intitulé *Les situations dramatiques dans leur essentialité et leur particularité*, poursuit l'examen des situations dramatiques (voir ses articles *Les 36 situations dramatiques de Polti* dans le numéro 7 du *Disk* et *Le modèle actantiel et la situation dans le drame*. *Disk* numéro 9). A côté des théoriciens déjà nommés tels que Sarcey, Freytag, Nerval (voir aussi l'étude de Petr Christov *Gérard de Nerval – théoricien romantique du théâtre moderne*, *Disk* numéro 9) ainsi que Polti, Gajdoš met en relief la théorie de l'action de Brunetière, qui partait à son époque de points de vue bien différents. Il s'intéresse aux continuateurs indirects de cette ligne, comme J.-P. Sartre et surtout Karl Jaspers et sa conception philosophique des situations extrêmes qui est si proche des situations dramatiques. Il n'oublie pas les philosophes postmodernes et remarque quelle attention particulière ils consacrent à l'espace, au lieu et à la posture ainsi qu'au mouvement dans l'espace sur le fond d'une réflexion structuraliste classique: dans ce cadre l'oeuvre d'art est un objet verbal et de ce point de vue le lieu et la posture se reflètent dans sa structure.

Jana Horáková présente un éclairage intéressant du point de vue de la théorie du drame sur la structure de la pièce de Čapek RUR, dont elle analyse la construction et la typologie des personnages dans son étude *Comédie sur les robots* (voir aussi son étude *RUR – l'usine de l'utopie*, *Disk* numéro 8). L'auteur polémique avec l'interprétation traditionnelle des pièces de Čapek selon laquelle il s'agit de l'application du modèle de la tragédie antique, y compris la caractérisation des personnages comme héros – demi-dieux. Elle met en relief au contraire la comédialité de l'oeuvre de Čapek basée sur la substitution et la substituabilité. Les personnages comme les robots, selon Horáková, représentent un personnage collectif dans la conception de Bergson et contribuent à faire de la pièce le mythe de l'époque industrielle et post-industrielle.

L'article de Jan Tošovský intitulé *Le théâtre politique vu par les Arabes, Sa'dalláh Wannús*, apporte une autre contribution au repérage des tendances mondiales du drame au 20ème siècle. Il traite de l'oeuvre du dramaturge syrien dont l'oeuvre créée entre les années 60 et 90 a été fortement influencée par Brecht.

Notre revue ne peut naturellement laisser dans l'ombre l'exemple remarquable de créativité artistique que représentent les trois rôles principaux de Boris Rösner dans les pièces présentées au cours de la saison 2003 – 2004. Si nous ajoutons à l'article de Zuzana Sílová consacré à ce phénomène un autre article de Marek Hlavica consacré à la carrière de Spalding Gray récemment disparu, nous le faisons pour compléter le panorama des différences et des filiations dans l'art dramatique et dans d' autres réalisations artistiques. Il est clair que leur relation modèle de façon significative l'image de l'art scénique. A l'exposé de Denisa Vostrá sur le théâtre chinois et japonais du drame moyenâgeux à l'opéra chinois révolutionnaire (lequel fut présénté lors d'un symposium à Prague) nous ajoutons la traduction de l'exposé de Norikazu Irabajaši: elle est intéressante pour nous dans la mesure où elle nous permet de comparer nos propres expériences de la propagation et de l'application de la méthode Stanislavsky dans le théâtre tchèque de l'après-guerre avec l'application de la même méthode en Chine. Pour compléter le tableau des possibilités de coopération des théâtres européens et non-européens (spécialement asiatiques), nous disposons de l'article de Eliška Vavříková qui traite du succès au festival de théâtre de Poznan (Malta) de l'ensemble coréen de Jung Ung Yang avec la mise en scène du *Songes d'une nuit d'été* de Shakespeare. Pour ce qui est des autres mises en scène, nous relevons la performance de l'ensemble britannique Cheek by Jowl avec *Othello* et l'essai peu réussi à Brno d'une version-opéra de la pièce de Čapek *RUR*. Parmi les nombreux ouvrages méritant notre attention, nous retenons le recueil *Psychanalyse et performance* publié chez Roudledge en 2001 dont l'auteur de la critique est Jiří Šípek, professeur à la faculté de psychologie de l'Université Charles ainsi que l'ouvrage *La fiancée vendue sur les scènes du Théâtre Prozatímní et du Théâtre National 1866 – 2004* présenté par Jan Panenka du Musée Bedřich Smetana et Taťána Součková des Archives du Théâtre National.

Notre thème favori, à savoir l'interprétation, a été traité par Přemysl Rut dans son essai *Les trois leçons d'une même histoire*. Dans notre supplément, nous publions la première oeuvre de Josef Hladký *Le grand Gourou*, une oeuvre particulièrement originale de notre époque.

Hry a scénáře v časopisu Disk 1–10

Michal Lang: Hadí klubko (divadelní hra), Disk 1 / červen 2002

Július Gajdoš: Z patológie ľudskej vitality (divadelní hra), Disk 2 / prosinec 2002

Martina Kinská: Dutý úplněk (divadelní hra), Disk 2 / prosinec 2002

Gabriela Pályová: Ve vězení jsem se neobrátil k bohu, ale k trojúhelníku
(„Cesta s Miroslavem Jiráskem“: rozhlasový dokument), Disk 3 / březen 2003

Věra Eliášková: Úspěšný prorok (rozhlasová hra), Disk 3 / březen 2003

Lenka Lagronová: Království (divadelní hra), Disk 4 / červen 2003

Jaroslav Vostrý: Clavijo (divadelní hra podle Goetha), Disk 4 / červen 2003

Jan Švankmajer: Přežít svůj život (literární scénář filmové komedie), Disk 5 / září 2003

Martina Kinská: Jen tak (divadelní „groteska v koupelně“), Disk 5 / září 2003

Olga Scheinpflugová: Okénko („veselohra o 4 aktech“), Disk 6 / prosinec 2004

Július Gajdoš: Ľahkí ako prach (divadelní hra), Disk 6 / prosinec 2003

Jan Švankmajer: Šílení (literární filmový scénář), Disk 7 / březen 2004

Lenka Lagronová: Miriam (divadelní hra), Disk 8 / červen 2004

Lenka Lagronová: Johanka (divadelní hra), Disk 8 / červen 2004

Radovan Lipus a Petr Hruška: Průběžná O(s)trava krve („scénická škytavka“), Disk 9 / září 2004

Kan'ami Kijocugu: Stúpa a paní Komači (hra nó), Disk 9 / září 2004

Tomáš Töpfer: Horoskop pro Rudolfa II. (divadelní hra), Disk 9 / září 2004

Josef Hladký: Velký Guru (divadelní hra), Disk 10 / prosinec 2004