

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

11 březen 2005

Obsah

ÚVODEM | 3

KULTIVOVANOST, TRADICE, HODNOTY (O PŮSOBIVOSTI TVARU, PROVEDENÍ A TEXTU HRY NÓ)
ZDENKA ŠVARCOVÁ | 7

OD MODERNOSTI K MODERNOSTI PO MODERNOSTI JAN CÍSAŘ | 22

SCÉNIČNOST A MÚZIČNOST (OD E. F. BURIANOVA GESAMTKUNSTWERKU K DNEŠKU)
JAROSLAV VOSTRÝ | 46

DRAMATICKÉ HERECTVÍ V DIVADLE K. H. HILARA JAN HYVNAR | 70

OD STRUKTURALISMU KE SCÉNOLOGII JÚLIUS GAJDOŠ | 93

DRAMA-MUZIKÁL MICHAELA KUNZEHO (NĚKOLIK POZNÁMEK K NOVÉMU EVROPSKÉMU ŽÁNRU)
MONIKA BÁRTOVÁ | 108

SCÉNA: HALDA (SCÉNOLOGIE OSTRAVY 4) RADOVAN LIPUS | 116

OTAZNÍKY UVĚZŇENÉHO OKA A STANDARDŮ ZOBRAZOVÁNÍ MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 133

INSTALOVANÉ JEDNÁNÍ JAN CÍSAŘ | 149

PRCHAVÝ SVĚT JAPONSKÉ MĚŠŤANSKÉ SPOLEČNOSTI DENISA VOSTRÁ | 155

DVĚ BALETNÍ PREMIÉRY IVANA ĐUKIĆ | 159

RUSKÉ DIVADLO V PRAZE ALENA MORÁVKOVÁ | 164

TÉMA: SYMBOLISMUS 2 AM | 166

ZÁZRAK V ČERNÉM DOMĚ (HRA) MILAN UHDE | 168

SUMMARY | 187 – RÉSUMÉ | 189

Autoři fotografií M. Hák (s. 25), K. Drbohlav (s. 27, 29), J. Svoboda (s. 35, 37, 39), M. Tůma (s. 40, 41), L. Dítřich (s. 55), T. Karas (s. 58, 59), P. Svoboda (s. 62, 63), M. Franck (s. 67-69), F. Řezníček (s. 117, 127, 129, 131), B. Holomíček (s. 151), P. Brenkus (s. 160, 161), R. Sejkot (s. 162). Děkujeme Archivu Národního divadla a Divadlu ABC.

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU, Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 221 111 027. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hyvňar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Typografie & sazba Martin Radimecký. Vydává Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU. V roce 2005 vycházejí 4 čísla (11.–14.), cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) + poštovné. Objednávky přijímá www.casopisdisk.amu.cz; Nakladatelství AMU, Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1, www.amu.cz, tel. 257 530 529, fax 257 530 405.

Realizováno za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím Grantové agentury České republiky, číslo projektu 408/05/H507.

ISSN 1213-8665

© Akademie múzických umění v Praze, 2005

Studie Zdenky Švarcové „Kultivovanost, tradice, hodnoty (O působivosti tvaru, provedení a textu hry nó)“ je věnována interpretaci vymezené pasáže jedné hry Zeamiho, tedy tématu velmi speciálnímu. Přesto ji umísťujeme na první místo mezi všemi příspěvky zařazenými do tohoto čísla, protože se zabývá těmi vlastnostmi zajišťujícími stálou působivost tradičního japonského divadla, kterých se současnému českému divadlu spíše nedostává. Švarcová ukazuje, jak se Zeamiho hra samou svou motivickou strukturou stává prostředkem citově zušlechtěného a smyslově zjemnělého prožívání skutečnosti spojeného s vnímáním uměleckého díla. Interpretace motivické struktury zvolené pasáže vychází z použití „pojmosloví, jež má japonský historik, teoretik i kritik umění k dispozici, aby popsal jak nuance procesů vznikání metareálných obrazů vytvářeného světa, tak i procesů působení těchto obrazů na příjemce“. Interpretace se tu chápe jako způsob rozvíjení motivů díla spjatého s jistým způsobem prožívání skutečnosti a jako reflexe od tohoto prožívání neoddělitelná, kterou na rozdíl od pouhého racionálního posuzování živí imaginativní myšlení. Sama interpretace tak spočívá na podobném spojení techniky (představované zde terminologickým uchopením) a imaginace, na kterém je založeno samo interpretované dílo: jde o to nepřerušitelné spojení *techné* a *poiésis*, na kterém je založený jak proces vzniku každého působivého uměleckého produktu, tak proces jeho bezprostředního vnímání.

V případě japonského tradičního divadla nó můžeme mluvit o lyrickém divadle. Velkým představitelem lyrického divadla byl v nedávných dějinách českého divadla E. F. Burian. U příležitosti stého výročí jeho narození a devadesátého výročí narození Alfréda Radoka konala se na Divadelní fakultě AMU 10. a 11. prosince minulého roku konference o jejich díle, kterou připravila Katedra teorie a kritiky ve spolupráci s Výzkumným ústavem dramatické a scénické tvorby. Studie Jana Císaře „Od modernosti k modernosti po modernosti“ vychází z jeho referátu předneseného na konferenci. Jak E. F. Burian, tak Alfréd Radok představují podle Císaře v českém divadle jedinečnou podobu obrazného metaforického divadla. Burianem a jeho inscenacemi z let 1935–1938 se završuje celé údobí vývoje českého moderního avantgardního divadla po první světové válce. V rovině amplifikovaného, syntetického a lyrického divadelního jazyka, který je beze zbytku výrazem vidění a citění režiséra jako autorského subjektu komunikujícího přímo s obecnstvem, představuje tvorba E. F. Buriana i v kontextu evropské avantgardy zcela ojedinělou podobu moderního meziválečného divadla. Alfréd Radok navázal na toto Burianovo pojetí modernosti po druhé světové válce, tj. v době, kdy celé moderní umění je považováno širokou odbornou veřejností za překonané a také diváci už o ně neprojevují příliš velký zájem. Radok neopouští základní principy tohoto divadla,

ale rozšiřuje jeho jazyk tím, že součástí metaforické struktury svých inscenací činí bezprostředně zobrazovanou a působící realitu. Tak se mu daří proměnit moderní divadlo i v údobí, které mu z mnoha důvodů bylo nepříznivé až nepřátelské, v živý, akcentovaně divadelní a divácky přitažlivý fenomén, aby v 60. letech tento vývoj dovedl po vlastních osobitých cestách až k principům, jež v evropském divadle otevíraly prostor k divadlu po moderně – tedy k divadlu postmodernímu.

Studie Jaroslava Vostrého „Scéničnost a múzičnost (Od E. F. Burianova gesamtkunstwerku k dnešku)“ vychází z diskusního příspěvku předneseného na zmíněné konferenci. Analyzuje Burianovo lyrické divadlo v kontextu evropského modernismu z hlediska vztahu muzikálnosti a obrazivosti, příp. obraznosti a podívané (jak se konfrontovaly i v díle Alfréda Radoka) i muzikálnosti a múzičnosti, jejíž koncentrovaná přítomnost odlišuje umění ve smyslu *poiesis* od umění ve smyslu *techné*. Ukazuje přitom na příznačné spojení zvukových a optických fenoménů jak v poezii K. H. Máchy, jíž se E. F. Burian inspiroval, tak v jeho scénickém díle, které potvrzovalo, proč oči, příp. zrak a paprsky, příp. světlo byly v antických jazycích synonyma a proč znít i svítit (vyzařovat) může znamenat totéž. Konfrontuje Burianovo dílo i s těmi tendencemi, které na rozdíl od jeho režisérské sebestřednosti spatřovaly a spatřují jádro scénického umění v (režírovaném) herectví, a ukazuje, proč se někteří příslušníci generace spjaté s 60. léty orientovali spíše na brechtovskou 'epickou' (na komediálním odstupu postavenou) než na burianovskou 'lyrickou' tradici. Představuje také mladé současné režiséry Viliama Dočolomanského a Jiřího Heřmana: jejich příklon k lyrickému, resp. múziickému divadlu souvisí s novým hledáním přesahů scénického umění přes meze, které vytyčilo nejenom moderní umění, ale i postmoderní produkce.

„Dramatické herectví v divadle K. H. Hilara“ od Jana Hyvnara pojednává ve třech částech o divadle velkého Burianova předchůdce: první se věnuje Hilarově filosofii herectví, druhá Hilarově ideji ansámblovosti a náplň třetí napovídá její název Tvorba možných světů. Hilar hned na začátku své dráhy odmítl realistické herectví a spojil svou vizi herce 'lyrického vznětu' s bezprostředním zapojením osobnostních vlastností do hry postav. Velmi náročné úsilí o nesenou dosažitelnou ansámblovost vyznačovalo Hilarovu práci s herci jak při jeho působení v Městském divadle na Vinohradech, tak v Národním divadle. V období tvorby inscenací jako možných světů ustavoval Hilar se svými herci vždy novou ontologii postav a prostředí. Hilarovo expresionistické období při práci s herci chápe Hyvnař jako způsob „vnější transgrese“, zatímco v civilistickém období šlo o „vnitřní transgresi“. Zvláštní pozornost věnuje i vztahu umělecké a etické stránky herectví u Hilara.

Studie Júlia Gajdoše „Od strukturalismu ke scénologii“ má dvě části. V první z nich se autor věnuje vývoji a proměně dramatického textu v pojetí českého strukturalismu v 1. polovině 20. století. Poukazuje na důležité postavení Otakara Zicha v přímé linii pozitivisticko-atomistické větve uvažování, která v jeho případě předjímá pojetí struktury postavené na dynamice vztahů. Z tohoto kořene vyrůstá pojetí Jana

Mukařovského. V dalším vývoji dochází u Jiřího Veltruského k návratu k holistickému pojetí struktury, a to ve snaze po zrovnoprávnění dramatického textu jako samostatné struktury vedle struktury divadla. Právě toto pojetí vyvolalo otázky po postavení textu v obou strukturách, literární i divadelní, a upřednostňování té první u mnoha teoretiků 2. poloviny 20. století. V druhé části se Gajdoš věnuje koncepci Jaroslava Vostrého, vyrůstající z kořenů české teorie: poukazuje na strukturalistické vlivy překonávané soustředěním na scénické možnosti textu související se situací a jejím scénickým rozehráváním; to nakonec vedlo Vostrého k celkové scénologické koncepci. Tato Vostrého scénologie, jistě inspirativní i v širším mezinárodním kontextu, je sice originální, ale vzhledem ke svým kořenům a vývoji české teorie divadla a dramatu přirozená: viz různé tendence této teorie, v níž se vedle linie, kterou zastával Ivo Osolobě, výrazně uplatnila i linie rozvíjená na Divadelní fakultě AMU osobitě také Janem Císařem.

Gajdošův příspěvek tvoří součást cyklu článků věnovaných teorii dramatu, který by mohl mít název 'Od metafyziky k technice a od dramatické situace ke scénologii'. Scénologie tu vychází z přirozené tendence dramatu k předvedení, ale neignoruje vazbu tohoto předvádění s vyprávěním, ani spojení rozvíjení v čase a rozvření v prostoru, ani přesahy od předmětu či faktu k imaginativnímu symbolu a od jednání ke smyslu, který není (aspoň nikoli beze zbytku) přetlumočitelný slovy. Cyklus začal v 7. čísle statí věnovanou Poltiho 36 dramatickým situacím, které s proslulým Freytagovým pojednáním nejradikálněji demonstrovaly obrat od poetické (ať tragické či komické) inspirace k 'technice'. Nakolik tato freytagovská 'technika' dramatu může být inspirací nejenom filmovým scénářům přizpůsobovaným předem existujícím 'modelům úspěchu', ale i pro vznik nového muzikálového žánru, svědčí informace obsažené v článku Moniky Bártové „Dramamuzikál Michaela Kunzeho“.

Autorem jiného cyklu článků, věnovaného v tomto případě 'scénologii Ostravy', je Radovan Lipus. Zde tiskneme jeho stať „Scéna: halda“, pojednávající o fenoménu ostravských struskových a uhelných hald, které vznikly v důsledku dlouhodobé intenzivní hutní a báňské činnosti a staly se ve 20. století výraznou inspirací literární (A. M. Tilschová) i výtvarnou (Jan Zrzavý, Viktor Kolář). Lipusova stať se zabývá historicky doloženou schopností těchto odvalů hlušiny stát se místem pro rituály svérázného společenství bídy: jde zejména o zkoumání fenoménu tzv. Svobodného státu Halda, tak jak se objevuje v beletristickém zpracování Věnceslava Juřiny či J. O. Bora. V článku nechybí zmínka o absolventské práci *Ostrá tráva* architektky Petry Kandusové, která ukončila své studium scénografie na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU projektem jednorázového 'urbánního divadla' založeného na konfrontaci dvou míst (konkrétně prostoru před Domem umění a ještě doutnajícího vrcholu kuželové haldy Ema), k jehož realizaci pozvala autora citovaného článku.

Autor statí „Otzápníky uvězněného oka a standardů zobrazování“ Miroslav Vojtěchovský reaguje v rámci svých studií vizuálnosti, tak

důležitých z hlediska scénologie i širěji vztahu techniky a umění, tentokrát na známé práce Pierra Francastela a Ervina Panofského. Do jisté míry s nimi polemizuje, když ukazuje, že postupné prosazování lineární perspektivy jako nejuvěrnějšího způsobu transformace třídimenzionálního prostoru do plochy obrazu v italském quattrocentu bylo nikoliv metafyzickým, ale logickým vývojovým postupem, vycházejícím z dobových znalostí optiky i fyziologie vidění a spíše tušených než prokázaných spojitostí mezi konstrukcí jednoduchých optických přístrojů pro perspektivní zobrazování a lidského oka. Logiku tohoto renesančního rozhodnutí posléze roku 1839 potvrdil vynález fotografického mechanického zobrazení reality na principu lineární perspektivy. Vojtěchovský v závěru ukazuje, jak se tyto 'nehnutelné' postuláty zobrazovacích principů západní civilizace začaly rozpouštět v žáru vědeckých výzkumů 20. století.

Ústředním pojmem úvahy Jana Císaře nazvané „Instalované jednání“ je instalace jako pojem naznačující možné vyústění performance, která soustřeďuje pozornost tvůrců i vnímatelů na určité fenomény v jejich konkrétní i obecné (symbolické) podobě. Možnosti, které instalace poskytuje, analyzuje Císař na materiálu výstavy „Skála v Rudolfinu“ a na Langově režii Crommelynckova textu *Vášeň jako led* v pražském Švandově divadle. V případě výstavy Františka Skály jde o instalaci utvářející komplexně jednotlivé výstavní sály jako celistvý prostor k předvedení obyčejných reálných jevů v novém kontextu, ve kterém se obnažuje jejich 'substance'. Představení ve Švandově divadle režírované Michalem Langem se koncentruje na jednání jako předváděný výkon, úkon, čin, do něhož se vtěluje podstata a smysl bytí postavy na jevišti. V tomto smyslu se jak Skálova výstava, tak tato inscenace stávají ukázkou předvádění, v jehož rámci se instalace jeví jako osobitý případ scénování.

Několik let po svém návratu z politiky uveřejňuje Milan Uhde text původní komedie *Zázrak v černém domě*. Nezdá se, že by mu jako dramatikovi ubyla síla, naopak. Můžeme být zvědaví, jak této nové hry, mezi jeho ostatními díly jistě v mnoha ohledech mimořádné, využije české divadlo.

red.

Kultivovanost, tradice, hodnoty

(O působivosti tvaru, provedení a textu hry nó)

Zdenka Švarcová

Bohatá japonská literární produkce z období od začátku 8. do poloviny 19. století nikdy nepřestala v zemi svého původu vzbuzovat pozornost odborné i laické veřejnosti, a co je hlavní, stará japonská literatura, včetně divadelních textů, i v dnešním novém Japonsku stále žije a nejméně sto let už proniká i za jeho hranice do zemí Západu. Týkalo se jí i téma 28. mezinárodní konference pořádané v loňském roce Ústavem pro japonskou literaturu:¹ *Starojaponské texty ve výchově a vzdělávání – minulost, současnost, budoucnost*.

Zatímco klasická, středověká a předmoderní próza je překládána do moderní japonštiny, verše staré i více než tisíc let si lidé pamatují v jejich původním znění, a také texty her nó – *jókjoku* – jsou na jevišti deklamovány a zpívány v původní středověké japonštině. Název *jókjoku* znamená doslova ‘zpevné modulace’ a současně je to i termín odkazující v odborné literatuře k asi dvě stě padesáti divadelním předlohám napsaným pro divadlo nó. ‘Nó’ (‘dovednost’, ‘houževnatá práce’) je moderní název divadelní formy, jíž se ve středověku² říkalo *sarugaku nó*. Objevila se během druhé poloviny 14. století jako jeden ze čtyř hlavních žánrů tradičního japonského divadla.³ Od počátku se jednalo o komplexní jevištní formu vytvářenou skloubením hudby, tance, zpěvu, recitace, mluveného slova a výrazného hereckého gesta. Jevištní provedení textu *jókjoku* je tudíž vokální interpretací (převážně recitací a zpíváním) psané předlohy a předpokládá zvláštní dikci, vlastní textu *jókjoku* už v jeho písemné podobě. Je to text, který se vyznačuje lyričností, zvukomalebností a rytmickým členěním nezbytným pro souznění s hudebními složkami dramatu nó.

I když jsou texty *jókjoku* především předlohou pro dramatické ztvárnění herci a sborem během nastudování a představení některé ze sta v současnosti

1 Ústav pro japonskou literaturu (Kokubungaku kenkjú širjókan) sídlí v Tokiu a každoročně pořádá vědeckou konferenci s mezinárodní účastí. 28. konference proběhla 11. a 12. listopadu 2004 a mimo jiné na ní zazněly dva příspěvky týkající se divadla nó (Bonaventura Rupert, Univerzita v Benátkách, *Citace poezie haiku a loutkových her džóruři v textech divadla nó* a Zdenka Švarcová, FF UK, *Podíl divadelních textů jókjoku na oživení vnímavosti moderního člověka (příklad jednoho verše ve hře Stúpa a paní Komači)*).

2 Středověkem (*čúse*) se v japonských dějinách rozumí období od konce 12. do konce 16. století.

3 Kromě nó jsou dalšími třemi tradičními divadelními žánry krátké frašky *kjógen*, loutkové hry *džóruři*, známé i pod názvem *bunraku*, a výpravné hry *kabuki*.

uváděných her nó, jsou kromě toho i ‘koníčkem’ amatérských zpěváků docházejících na hodiny k učitelům specializovaným na přednes těchto ‘zpěvných modulací’. Znamý japonský spisovatel Išikawa Džun⁴ o tom napsal: „Když jsem byl malý chlapec, učil jsem se zpívat texty her nó. Nemusím snad ani dodávat, že hodiny, které jsem si platil, nakonec k ničemu nevedly, něco se mi však vrylo do paměti – obraz učitele na začátku každé hodiny, sedící postava muže s dokonale vzpřímenými zády, jenž zvučným hlasem zpívá úryvky *jókjoku*. Své žáky přímo vybízel k přesnému napodobování. Lépe řečeno, provokoval je k zoufalému, trapnému úsilí vyrovnat se řevu tygra a vydávat přitom něco jako kočičí mňoukání. Žákovské držení těla nebylo špatné – žákovské hlasy rvaly uši. Hlas učitele zněl mocně, a byť jej žáci napodobovali z plných plic, brzy jim došel dech, a závěrečné fráze odeznívaly sotva slyšitelně do ztracena. Když se ze zoufalství uchýlili k řevu, jejich hlasy se okamžitě zlomily, melodie se zborčila a výsledný efekt byl příšerný. Ječivě vytí s patetickými gesty, zkrátka groteska“ (viz Keen 1970a: 13).

Mezi řádky citované pasáže čteme mimo jiné i zprávu o tom, co je podstatou působivosti ‘zpěvně modulovaných’ textů *jókjoku*. Je to celoživotně kultivovaný ‘zvučný hlas’ herce prostoupeného prostřednictvím psané předlohy duchem příběhu a potažmo i bohaté kulturní tradice, již tyto texty uchovávají. Išikawa Džun na jiném místě říká: „Dokonce malé dítě, které sotva začalo papouškovat melodie her nó, se může nečekaně ocitnout v sále, kde zkoušejí nějakou hru a kde bezprostředně vytuší přítomnost Zeamiho,⁵ velkého učitele z dávných dob. Takové podivuhodné spojení je mimo možnosti nějakých současných rychlých snah. Je to výsledek pečlivě udržované tradice“ (viz Keen 1970a: 13). V této souvislosti si musíme uvědomit, že už v době před šesti sty lety, kdy se texty *jókjoku* a jejich jevištní podoby rodily, mohli se tvůrci opřít o „pečlivě udržované tradice“. Vytvářeli sice ve své době novou, jedinečnou dramatickou formu, v ní však uchopili starý příběh. Vzniklo představení, v jehož tvaru spatřujeme po šesti stoletích umění pozdního japonského středověku, zatímco jeho obsah nám přináší fragmenty života a umění japonského dávnověku, starověku a raného středověku. Jinými slovy, hra nó nebyla v době svého vzniku bezprostředním obrazem žhavé skutečnosti. Přinášela divákovi starý známý příběh, v němž se objevovaly nejen postavy známé z minulosti, ale v četných odkazech a v důležité roli i umění známé z minulosti, především poezie. Jakkoli se tvůrci textů *jókjoku* nezabývali současnými tématy, výběrem starých příběhů a způsobem jejich ztvárnění reprezentovali sami sebe, své názory, myšlenky a jejich prostřednictvím svou dobu. Nemohli jinak a patrně netušili, že ještě po šesti stoletích si lidé budou nad jejich texty lámat hlavu, ani že se velkou dějinnou oklikou určitý text stane zašifrovanou zprávou o středověké autorské osobnosti, o jejím pojetí lidství a jejím umění oživit fragmenty představ, snů, prožitků, myšlenek, víry a poezie legendárních postav, zachytit signály, vytušit ducha a rozpoznat stopy dávné do-

4 Išikawa Džun (1899–1987), jap. spisovatel narozený v Tokiu, romanista, překladatel mj. Anatola France.

5 Zeami Motokijo, syn Kan’amiho, divadelního principála, herce a prvního autora textů *jókjoku*. Zeami později upravil většinu otcových textů a stal se zakladatelem japonské divadelní teorie. Napsal kolem dvaceti teoretických spisů, z nichž nejznámější je *Fúšikaden* (Teorie stylu, formy a krásy, 1400). V tomto spise shrnul zásady otcova divadelního umění. Po dokončení spisu *Fúšikaden* se jako teoretik na dlouho odmlčel, věnoval se herectví, psaní her a dramaturgii. Když se v r. 1418 opět vrátil k divadelní teorii, čerpal už z vlastní praxe a zobecňoval své bohaté zkušenosti v dílech budících velkou pozornost i v dnešní Evropě. Ze Zeamiho traktátů otiskl *Disk 5* (září 2003) „Cvičení vzhledem k věku“ a „Devět stupňů“ v překladu Petra Holého a s úvodní studií Denisy Vostré „Zeami o herectví v divadle nó“.

by utkvělé v kulturní paměti. Dnešní divák a kritik má s velkým časovým odstupem možnost podívat se na divadlo nó z mnoha různých stran. Může posoudit způsob dramaturgie starých příběhů, může zkoumat příčiny dlouhověkosti této jevištní formy a také se může ptát, v čem spočívá její trvalá hodnota.

V postavě božstva, démona, vítězného či poraženého bojovníka, urozeného vyhnance či ducha prostého rybáře středověký divák většinou nepoznával (a ani nehledal) sebe, svého souseda nebo svou ženu. Hra mu naopak dopřávala požitek úplného odpoutání od každodenní osobní zkušenosti. Uspokojovala jeho potřebu pochopit svou lidskou podstatu tím, že mu nabídla silný prožitek základních lidských emocí definovaných v japonské tradici jako 'šestero pocitů' (*rokudžó* i *rikudžó*), tj. radost a smutek, potěšení a znechucení, lásku a zlobu. V tomto smyslu bylo (a zůstává) představení dramatu nó vzrušující a význam každé konkrétní realizace textu *jókjoku* spočívá v tom, že z diváka dělá poutníka ke skrytým v lidských srdcích i v nadoblačných výšinách. Nakonec se má divák-posluchač vynořit z řeky zažitých emocí s myšlenkou, že je schopen polepšení, že se mu otevírá cesta k osvícení. Buddhistický japonský středověk předurčoval katarzi v duchu zbožného pokání a smíření se s vlastním osudem.

Aby bylo možné odehrát představení s obsažným a přitom jen v náznacích sdělovaným citovým, duchovním i intelektuálním nábojem, musí autoři, herci, zpěváci i hudebníci vložit do přípravy a realizace každé hry soustředěnou tvůrčí sílu. Základem představení je text recitovaný a zpívaný střídavě i společně herci a sborem. Lidský hlas, jak již bylo řečeno, je dominantním prvkem představení hry nó. Jeho síla, modulace a proměny jsou tím, čím se zachvívá celé hercovo tělo a co rozehvívá posluchačovo nitro. V případě hlavní postavy *šite*⁶ vychází hlas většinou zpoza masky *nómen* a dostává tím zvláštní, jakoby odhmotněnou dutost. Pro diváka-posluchače není nejdůležitější rozumět každému slovu známého příběhu. Důležité je nechat hlas herce, sboru i zvuk hudebního doprovodu rezonovat ve vlastním těle. Soustředěný aktér i soustředěný příjemce představení nó zřejmě nejlépe chápe, že jen lidský hlas může oživit duši slova *kotodama*⁷ a pomoci tak opakovaně navazovat spojení s tradicí. Navíc i barvou, tónem, vyhláskou atd. sděluje lidský hlas skryté významy a mění smysl. Obojí, ožívování duše slova i sdělování skrytých významů, jež k nám v kultivované podobě přichází z úst herců a zpěváků recitujících a zpívajících *jókjoku*, lze považovat za nejtrvalejší hodnotu divadla nó a za jednu z hlavních příčin jeho dlouhověkosti. Ta jako by byla umocněna starobylým symbolem – obrazem pinie – neměnné ozdoby namalované na zadní stěně jeviště divadla nó.

Původní tvůrci nó zaručili svým hrám dlouhověkost také tím, že se chopili motivů již prověřených časem, soustředili se na klíčové, osudové okamžiky společné všem lidským příběhům a našli pro ně naléhavý způsob vyjádření v poetické zkratce. Skloubením všech múzických výrazových prostředků pak

⁶ Šite se jako hlavní postava objevuje na jevišti až poté, co vedlejší postava waki uvede příběh ve vypravěčské pasáži. Popíše místo děje a vzpomene si na něco zvláštního, co s místem nějak souvisí a co se odehrálo v dávné minulosti. V některých hrách dojde na uvedeném místě k dramatickému setkání ať už živých postav, nebo nadpřirozených božstev, záhrobních přízraků apod.

⁷ *Kotodama* – staré slovo skládající se z komponentů 'koto' ('věc', 'slovo') a 'tama' ('duše', 'drahokam'). Staří Japonci věřili, že vyslovením názvu věci vzniká mezi slovem a denotátem duchovní spojení, jež může mít jak kladný, tak záporný náboj; proto byla preventivně tabuizovaná osobní jména, lidem s výjimkou šamanů nebylo dovoleno přímo oslovovat božstvo apod.

v konečném účinu mohlo dojít a stále může docházet k očistné katarzi. Diváka k ní přivádí polozapomenutá báje, legenda či víceméně historicky ověřitelná pověst podaná náznakově ve stylizované zkratce. Polozapomenutý příběh plující kdesi v povědomí je ztvárněn a přesunut – i díky výtvarně čistě provedené masce a krásnému kostýmu – z všední reality do říše snu. Ve vypjatých okamžicích zpívá s postavou celý sbor,⁸ který jakoby nadnášel tíhu jejího osudu, slávy i zatracení. V přísném prováděcím rituálu hry, kdy se aktéři staví jen na určené značky, se dávat znát síla promyšleného řádu inscenace čelící síle iracionálních emocí vyjádřených gestem i chůzí, hlasem i tancem, hudbou i slovy. Poučený divák dovede i dnes číst významotvorná gesta herců, kteří řečí těla (předepsanými pohyby rukou, hlavy, trupu apod.) naznačují jednak duševní rozpoložení postavy, jednak přesuny v čase a prostoru (úsporné krokové variace). V nejvypjatějších fázích dramatu přechází hercovy pohyby plynule do tanečního výstupu. Děj spěje k vrcholu a dějství, případně hra, k závěru s rychlým spádem.⁹ Zasvěcený divák, jenž si významy stylizovaných gest a všech jevištních zkratek dávno osvojil, si během představení bez zábran užívá duševní rozpoložení podobné tomu, jaké na něj dýchá z jeviště.

Třebaže je stylizované jevištní ztvárnění reality zcela vzdálené a děj hry nás často zavádí do světa duchů a přízraků, v konečném vyznění uspokojuje představení hry nó divákovu reálnou potřebu pohroužit se do snu, vychází vstříc jeho zálibě v toužebných představách a osvědčuje jeho umění vyložit si osobitě a dynamicky tradičně pojatý jevištní obraz. (Oproti tomu soudobé realistické drama nabízí divákovi možnost ztotožnit se nebo polemizovat s postavami, jejich činy a slovy, podněcuje jeho nutkání spoluprožívat rozmanité osudy a počítá s jeho schopností nechat se unést a přijmout představení nikoli jako obraz žité skutečnosti, *džicuzai*, ale jako žitou skutečnost samu.)

Dlouhověkost divadla nó předurčuje i způsob zacházení s časem v umělecké metarealitě (*čógendžicu*), do níž tvůrci libreta *jókjoku* přenašeli rozmanité složky člověkem vnímané skutečnosti (*gendžicu*, viz obr. 1). To znamená, že s obrazy reality, tedy s literární, resp. uměleckou metarealitou nakládali volně, ať už se jednalo o přenos skutečnosti dané (*kakudžicu*), poznané (*šindžicu*), aktuální (*džidžicu*), akutní (*secudžicu*), zažité (*džúdzicu*) či uvěřené (*šindžicu*).¹⁰ Připomeňme si na tomto místě, jak jeden z prvních evropských překladatelů textů *jókjoku*, Sir Arthur Waley,¹¹ před více než osmdesáti lety srovnával: „Západní divadlo zůstává baštou realismu. Od hudby nebo od malířství nikdo neočekává, že budou pouhým přepisem života, přitom ale i průkopníci nového divadla ve Francii a v Německu stále považují divadlo za součást života, nikoli za součást umění. Hra je v jejich pojetí propracovaný kus lidské zkušenosti, již divák musí mít možnost v co největší míře sdílet s herci. Pár lidí v Americe a v Evropě se

8 Sbor *hajaši* má většinou šest členů.

9 Tempo hry se řídí principem *džo-ha-kjú*, tzn. úvod-dramatický děj-rychlé finále.

10 Dvojí *šindžicu* je v japonštině významově rozlišeno dvěma různými znaky čtenými 'šin'. Sinojaponská složená slova odkazující k různým typům člověkem vnímané 'zjevné reality' (*gendžicu*) jsou odvozena od morfému 'džicu', což je sinojaponské čtení znaku s původním významem 'plod', 'naplnění', 'uskutečňování'. Tento koncept 'uskutečňování' je v uvedených termínech charakterizovaný přívlástkovými morfémy v iniciální pozici, například 'kaku-džicu' – 'zaručené, jisté uskutečnění', tedy 'daná skutečnost'.

11 Arthur Waley (1889–1966), britský diplomat ve východní Asii, překladatel z čínštiny a japonštiny.

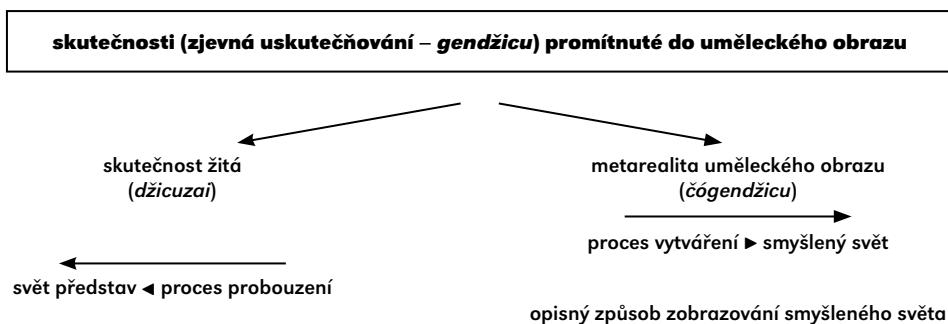
chce vydat opačným směrem. Chtějí mít divadlo silně stylizované a zjednodušené, zcela oprostěné od jevištně předstírané reality 19. století. Po nějakou dobu už víme, že takové divadlo existuje v Japonsku“ (viz Waley 1976: 17). Dodejme, že stvořená realita, i kdyby byla „pouhým přepisem života“, bude vždy individuálním, případně týmovým přenosem a osobitým ztvárněním komplexně pojímané žité reality, popsané výše s pomocí japonských termínů pro různé ‘reality’. Jemnější strukturování reality nám umožní přesněji posoudit literární a potažmo jevištní ztvárnění toho, co určitá postava ve své literární, případně jevištní metarealitě právě zažívá, o čem se dozvídá, co vymýšlí, atd. V uměleckém díle máme vždy co dělat s interpretovanou, přenesenou realitou, kterou je tudíž možné nazývat uměleckou metarealitou. O té, s níž se setkáváme v hrách nó, bylo v minulém století japonskými literárními historiky řečeno: „Zeami dospěl k vrcholnému, podivuhodně krásnému, tajemstvím opředěnému umění ve vytríbeném stylu.“¹² Jestliže tedy chceme pojmenovat hlavní rozdíl mezi takzvaným realistickým divadlem (*šadžicugeki*) a divadlem nó, řekněme, že se tvůrci divadla nó od doby jeho vzniku soustředili při přenosu složité (strukturované) lidské reality na naznačení všech jejích odstínů tak, aby představení v souhře všech složek probouzelo v příjemci podobně strukturované představy – toužebné (*sózó*), opravdové (*taišó*), naléhavé (*inšó*), jitrživé (*šinšó*), ulpívající (*zanzó*) i reflexivní (*eizó*).¹³ Ve vnitřní komunikaci příjemce se sebou samým se tyto představy stávají symboly jeho/jejího vnitřního jazyka (myšlení). Mnohým příjemcům pak ‘probuzené’ myšlení naplňuje život a dává smysl.

Na obr. 1 je pomocí sinojaponské terminologie znázorněno pojmosloví,¹⁴ jež má japonský historik, teoretik i kritik umění k dispozici, aby popsal jak nuance procesů vznikání metareálných obrazů vytvářeného světa, tak i procesů působení těchto obrazů na příjemce (probouzení či bystření jejich pozornosti, citu, intuice, vkusu, postřehu, důvtipu, apod.) V poetických textech frekventovaná, významově blízká slova – řeka, voda, proud, pěna, řečiště, hladina – jsou použita jako příklad podobných lexikálních skupin, jejichž jednotky na jedné straně v určitém kontextu reprezentují některou ze zde uvažovaných skutečností, na druhé straně je tvůrci prezentují v zástupných, opět strukturovaných, významech. Určitá obrazná vyjádření – např. zosobnění (*kacuju*), alegorie (*fúju*), popisná metafora (*hiju*), zřetelná metafora (*meiju*), podobenství (*čokuju*), metafora osvětlení (*gjóju*) – mají v konečném účinku vzbuzovat určité typy představ. Při interpretaci každého textu přijde utříděné a přesto dostatečně bohaté pojmosloví vhod. Jeho důležitost je v případě výkladu tak komplexního a přitom jen v náznacích podávaného textu, jako je *jókjoku*, víc než patrná.

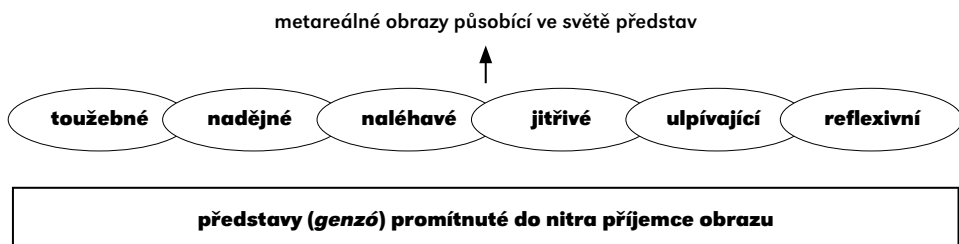
12 Saikó Nobucuna, Nagazumi Jasuaki, Hirotsue Tamocu: *Nihon bungaku no koten* (Starojaponské texty), s. 100.

13 Podobně jako jsme v případě pojmu ‘uskutečňování’ (*džicu*, viz pozn. 10) mohli vidět, jak se žitá realita v tvůrčím procesu komplexně přenáší do smyšleného světa literární, případně divadelní metareality, můžeme zde vidět, jak je v případě pojmu ‘představa’ (*zó*, příp. *šó*) dalšími sinojaponskými komponenty charakterizován proces ‘probouzení složité příjemcovy představivosti. Takovýchto koncepčních složenin jsou v japonské slovní zásobě stovky.

14 Rozlišení různých ‘realit’ (*džicu*), ‘příměrů’ (*ju*), ‘zobrazení’ (*zó*, příp. *šó*) uvedených na obr. 1 zdaleka není vyčerpávající. Ve všech případech je možné nalézt více než dvacet podobných složenin s identickým finálním morfémem znamenajícím určitou koncepci a odlišným atributivním morfémem v pozici iniciální, jenž zpřesňuje významy uvnitř té které široce chápané koncepce. Podobných, významově rozvětvených shluků sinojaponských složenin jsou v japonské slovní zásobě desítky. Týkají se například pojmu ‘smysl’ (*kaku*), pojmu ‘povaha’ (*sei*, české -ost, ‘vlastnost’, na konci slova) atp.



představuje danou skutečnost (<i>kakudžicu</i>), budí toužebné představy (<i>sózó</i>)	◀ řeka ▶	v zástupném významu se může stát zosobněním (<i>kacuju</i>) životní pouti (<i>šógai</i>)
představuje poznanou skutečnost (<i>šindžicu</i>), budí nadějně představy (<i>taisó</i>)	◀ voda ▶	v zástupném významu se může stát alegorií (<i>fúju</i>) všeho života (<i>seimej</i>)
představuje aktuální skutečnost (<i>džidžicu</i>), budí naléhavé představy (<i>inšó</i>)	◀ proud ▶	v zástupném významu se může stát popisnou metaforou (<i>hiju</i>) síly lidského života (<i>sei'i</i>)
představuje akutní skutečnost (<i>secudžicu</i>), budí jitrivé představy (<i>šinzó</i>)	◀ pěna ▶	v zástupném významu se může stát zřetelnou metaforou (<i>meiju</i>) každodenního nejistého žití (<i>seikacu</i>)
představuje zažitou skutečnost (<i>džúdžicu</i>), budí reflexivní představy (<i>eizó</i>)	◀ řečiště ▶	v zástupném významu se může stát podobenstvím (<i>čokuju</i>) lidského osudu (<i>unmei</i>)
představuje uvěřenou skutečnost (<i>šindžicu</i>), budí ulpívající představy (<i>zanzó</i>)	◀ hladina ▶	v zástupném významu se může stát metaforou osvětlení (<i>gjóju</i>) jedincova probuzení (<i>kakugo</i>)



Obr. 1

Příkladem interpretace textu pomocí pojmosloví utříděného v přehledu na obr. 1 může být rozbor klíčové pasáže jednoho z kratších, zdánlivě jednoduchých textů *jókjoku*, předlohy ke hře *Valeriánka* (Ominameši). Před experimentem však musí dostat přednost vlastní příběh a překlad vybraného úryvku.

Na scénu přichází mnich putující z Macury na Kjúšú podél pobřeží v Cukuši (Ariakekai) do hlavního města (Kjóta), kam se vypravil poprvé v životě. V Jawatě, když už je téměř u cíle své cesty, je náhle oslněn nádherou louky plné kvetoucí



Jeviště v Nôgaku (Divadle nô), připravené pro hru *Valeriánka* (město Kanazawa v prefektuře Išikawa)

valeriánky¹⁵, jedné ze sedmi podzimních léčivých bylin (*aki no nanagusa*). Louka se na jedné straně svažuje k řece, na druhé se zvedá k úpatí Mužské hory (Otokojama), kterou už v dávných dobách proslavila šintoistická svatyně Iwašimizu Hačimangú, sídlo duše Hačimana, božského ochránce bojovníků.¹⁶ Mnich připomene přírodní krásy tohoto místa opěvovaného od nejstarších dob v poezii. Když si chce na památku utrhnout jednu jedinou valeriánku, objeví se starý muž a připomene pověst, podle níž dostaly hora i květina jméno. Žlutá barva květů připomíná uvařenou prosnou kaši a rostlině se říká ženuška. Lidé ji žertem připomínají, když si dva slibují věrnou lásku až do zešedivění vlasů. Starý muž se představí jako hlídač květů a nabádá mnicha, aby valeriánku netrhal ani jako obětinu buddhům. Mnich připomene začátek básně oslovující Valeriánku, kterou napsal opat Hendžó¹⁷ okouzlený jejím jménem. Starý muž přidává další dva verše téže básně, v níž Hendžó nakonec přiznává, že pro lásku už porušil svůj mnišský slib. Mnich dál prokazuje svou znalost poezie, až si starého muže získá natolik, že od něj dostane svolení utrhnout si jeden kvetoucí rozvětvený stvol. Nabídku ale nevyužije. Sbor mezitím zpívá o tom, že dnes už nikdo neví, kdo tak důvtipně spojil Valeriánku,

¹⁵ *Ominameši*, přepisováno z moderní japonštiny i jako *Ominaesi*, ze staré japonštiny jako *Waminaheši*. Autorem je Zeami Motokijo (viz pozn. č. 5). V titulu je symbolicky použito názvu rostliny *Patrinia scabiosaeifolia* (i u nás rostoucí léčivá bylina kozlík lékařský). Český překlad *Valeriánka* vychází ze skutečnosti, že v japonštině je *ominameši* explicitně ženského rodu, i když mluvnický rod tento jazyk nerozlišuje. *Womina* je starojaponské slovo s významem 'žena', *meši* znamená 'jídlo', 'kaši' a také 'samičí'.

¹⁶ Od r. 859 je tato pro šintoisty významná svatyně zmiňována jako Use Hačiman.

¹⁷ Hendžó (816–890), *Kokinwakašú* (Sbírka starých a současných básní, kol. r. 905, číslo básně 226).

ženušku, s láskou až do smrti. Za zpěvu chválicího buddhy a bodhisattvy vykročí poté oba muži k Hačimanově svatyni. Sbor zpívá o podzimně zlatisté koruně posvátného zmarličníku (*kacura*), v níž se v měsíčním světle průsvitně zjevuje Muž – duch Mužské hory. U svatyně nabádá starý muž mnicha k vroucí modlitbě a sám se chce spěšně rozloučit, aby jej nezastihla noc. Ještě než odejde, zeptá se mnich, jaká je souvislost mezi Valeriánkou a Mužskou horou. Dozví se, že zmínka o ženoušce byl jenom vtípek – ve skutečnosti se k místu váže smutný příběh, jak vysvětluje muž, když vede mnicha zpátky ke dvěma hrobům na úpatí hory. Je to hrob muže a hrob ženy, chotě a choti. Mnich vyzvídá dál a dozví se, že oním mužem byl dávný místní velmož Ono no Jorikaze a že jeho ženou byla vzácná paní z hlavního města. Sbor přebírá úlohu starce zdráhajícího se mluvit o starých událostech, jež dnes už podle něj nikomu nestojí za modlitbu. Zpívá i o tom, že s větrem a světlem měsíce pozdní noci přichází Jorikaze, skrývá se ve stínu stromu a mizí jako sen.

Předěl mezi první a druhou částí hry tvoří krátký výstup postavy nazývané ‘místní mluvka’ (*aikjógen*). Jeho úlohou je přiblížit formou odpovědí na mnichovy otázky divákovi starou pověst: „Jorikaze, který zde kdysi dávno sídlil, musel kvůli jakési soudní při pobývat nějaký čas v hlavním městě. Tam se zamiloval, oženil a slíbil ženě věrnou lásku. Pak se sám vrátil domů, do sousedství Hačimanovy svatyně, a kvůli spoustě povinností se dlouho se ženou neviděl, ani jí neposlal žádný vzkaz. Žena se proto vydala na pouť k Hačimanovi s úmyslem navštívit svého muže. Jorikaze však byl tou dobou mimo své sídlo a žena v domnění, že ji zradil, skočila ze zoufalství do řeky a zahynula. Také Jorikaze propadl zoufalství, když po návratu uviděl její mrtvé tělo. I on skoncoval se svým životem. Pohřbili je vedle sebe. Protože žena měla na sobě krásné dvorské roucho žluté barvy, dostala stejnou barvu i valeriánka, luční květina vyrostlá na jejím hrobě.“¹⁸ Nakonec místní člověk sdělí mnichovi, že starý muž bráncí mu utrhnout valeriánku je duch Jorikazeho, který zde stále bloudí.

Mnich se rozhodne strávit noc pod širým nebem a v blízkosti hrobů se ukládá ke spánku se slovy: „Pokoj všem duším nenacházejícím klidu. Ať je vám dopřáno osvícení, vymanění se z bludného kruhu žití a umírání, ať je vám dopřáno spásného spočinutí!“ V poslední části hry dostávají duchové zemřelých manželů lidskou podobu a s podporou sboru si vypoví svůj stesk a bolest. Jorikaze pochopí, že ženu zranil, když jí až příliš dlouho nedával o sobě vědět. Pocítí vinu, kaje se a prosí o vysvobození z muk posmrtného pekla. Nakonec se obrátí na mnicha s prosbou, aby vymodlil jeho duši klid. Závěr patří sboru, přebírajícímu Jorikazeho náрек a zpívajícímu verše nesené v duchu buddhistické věrouky o pekelných hrůzách čekajících hříšníky. V posledních verších se Jorikaze zastoupen sborem obrací k ženě: „Prosím Tě, Valeriánko, byť bylo tvoje bytí kratičké jak sen, dovol mi utéci těm mukám, dovol mi rozplynout se s rosou na tvých lístcích“ (Tanaka: 177).

Mezi šintoisticky laděným setkáním mnicha s duchem Jorikazeho v místě prochnutém poezií dávného příběhu na začátku hry a závěrečným vyjádřením Jorikazeho (buddhistické) touhy rozplynout se v rajském nebytí, tedy mezi dvěma formálně elegantně zvládnutými, dobově podmíněnými obsahovými klišé, je sevřen rozhovor manželů nesmířených ani dlouho po smrti se zmařeným životem:

¹⁸ Převyprávěno volně podle Hóšóa, str. 4.

On:
po dlouhé době se na louce
zase ukázal člověk
spatřil můj náhrobek
jinak tu k vidění nic není

Ona:
stejně neumí
zapovědět divé zvíři
rvát se o naše ostatky

On:
po dlouhé době slyším
svíst podzimního větru

Sbor:
barva na rubu listu
plazivého *kuzu* –
kořene srdečného
zavile purpurová

On:
obraťte ten list
vlny, vraťte se
vraťte mi milou

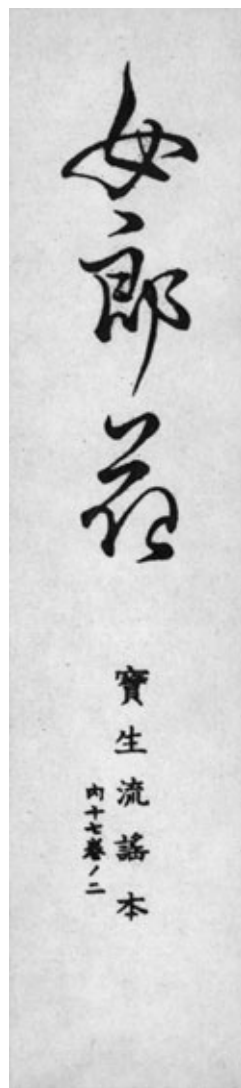
Sbor:
zmizelá, vynořuje se
ach, jaké štěstí díky modlitbě
Valeriánka, květina
žena má

Mnich:
prazvláštní stíny
duchové, bludičky přišly
hledají klid

Ona:
žila jsem v hlavním městě
oddána, zaslíbena Jorikazemu

On:
napadlo tě snad
opravdu tě to napadlo
že porušil jsem slib?

Ona:
ženské srdce



je přece samá nejistota
z hlavního města
odešla jsem sama
jen s těžkou hlavou
plnou žárlivosti
jen abych padla do náruče
nespoutané řeky

On:
zaslechl jsem to, příběhl
zděšeně, v hrůze uviděl
jen tělo bez života

Ona:
s pláčem jsi moje tělo vzal
a pohřbil na úpatí hory

On:
pak záhy na té mohyle
vyrostla valeriánka
léčivá bylina
v ní se mi žena vrátila
srdce se zachvělo
když barvou jejích šatů rozkvetla
když slzy rosy zkrápěly ji
padaly na mé rukávy
bála se mého doteku
pohněvaně mu uhýbala
a vydechla si
když jsem uskočil

Sbor:
už je to dávno, kdy básník
Curajuki z rodu Ki
tak vzletně napsal řádky
stále nám drahé:
vzpomínám na pradávny
příběh o Mužské hoře
na život Valeriánky
kratší než vzdech
a utěšit mě může

jen báseň deroucí se z úst¹⁹

女郎花

出離生死煩惱
墮於苦海
我か古墳か
女郎花

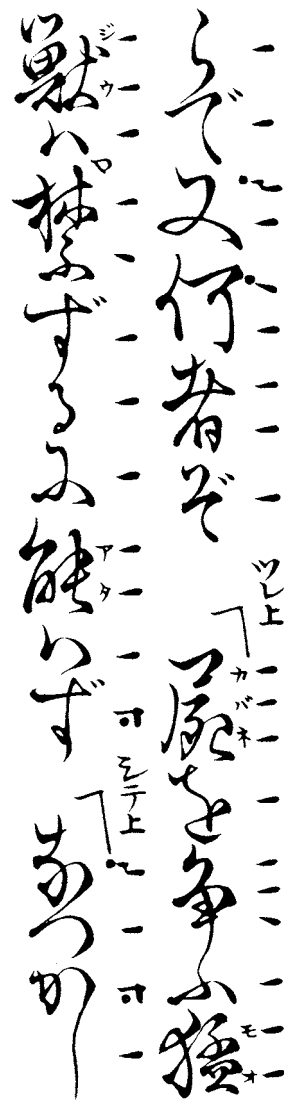
十九

¹⁹ Ki no Curajuki (868?-945?), básník, literární historik, pořadatel první císařské antologie *Kokinwakašú* (*Sbírka starých a současných básní*, kolem r. 905). Citovaná pasáž je z předmluvy k této sbírce, oddíl 4 – K dějinám japonské poezie (česky v překladu Vlasty Hilské a Bohumila Mathesia v antologii *Verše psané na vodu*).

pozdě pak Jorikaze
 pochopil tíseň v její duši
 bezcitný tenkrát
 nechal ji na pospas
 šalebné vodě
 jak pěna zmizela mu
 promarnil její život
 a vinu nese sám
 v takové chvíli je svět plný hoře
 v takové chvíli nezbylo mu
 než stejnou cestou vykročit
 a skončit v stejné řece

Sbor (přebírá text Jorikazeho):
 společný hřbitov
 říká se tu - U ženského hrobu
 U mužské hory
 já, Jorikaze, jsem jejím pánem
 a přicházím k vám jako přízrak
 modlete se za mě
 prosím vás, pomodlete se
 stále si hýčkám lásku
 k lidskému světu

On:
 na něm jsem našel cestu
 ze spárů ďábla nevěry
 šplhal jsem po strmé cestě
 ke špičce hory nabroušených mečů
 tam se mi moje láska objevila
 šťastného však mě na vrcholku
 probodli, kosti rozdrtili
 v té hrůze, v té hrůze vidím
 jak meč se ohýbá
 pod tíhou hříchu
 teď nejsem hoden - přesto
 prosím tě, Valeriánko
 byť bylo tvoje bytí kratičké jak sen
 dovol mi utéci těm mukám
 dovol mi prchnout
 s rosou na tvých lístečích



Jak tedy může vypadat interpretace tohoto úryvku „prostřednictvím významově blízkých jazykových metafor“ (viz Nebeská, Vaňková²⁰)? K jaké době orientační řady ‘řeka-voda-proud-pěna-řečiště-hladina’ nás vede obsah poslední části hry nó

20 O „významově blízkých metaforách“ i o způsobu „našeho nazírání na daný výsek reality“ viz Nebeská a Vaňková 2003: 31.

夢の如く失せにけり
とシテ中人。間狂言
すみ、ワキ待謠を謠
ふ。

ワキ 夜臥す牡鹿の角の云
々の待謠は調子をヲサメて
かるめに謠ふ。

出羽の驪子にてツレ
舞台に入り、シテ橋
悪に出る。

おう曠野人稀なり

後シテ



後シテおう曠野人稀なり云
々は調子をヲサメてハツキ
りめに謠ふ。

Valeriánka? Zatímco ‘řeka’ i ‘voda’ mohou zůstat i v tomto konkrétním případě klíčovými opěrnými body výkladu, dalšími klíči, o nichž se můžeme domnívat, že hrají důležitou roli v chápání hlubšího významu přeloženého úryvku, jsou ‘hora’, ‘rostlina’, ‘hrob’, ‘báseň’. Oprávněnost této domněnky se potvrdí, bude-li krok za krokem sledovat opěrné body v orientační řadě ‘řeka-voda-hora-rostlina-hrob-báseň’:

1) *Řeka* zde představuje danou skutečnost a v zástupném významu se může stát zosobněním životní pouti, může probudit toužebné představy. (Srv. obr. 1)

V textu předcházejícím citované pasáži se ‘řeka’ objevuje ve 3. obrazu hry. Mnich a starý muž na ni shlížejí z lesní cesty vedoucí ke svatyni. Podvečerní světlo zalévající posvátná místa dopadá i na hladinu kalné řeky s hojností ryb.

V citované pasáži je řeka zosobněním konce dvojí životní pouti. Pro nešťastnou ženu představuje řeku, která jí ‘uvolní z pout’ (*hóseigawa*) nebo, jinými slovy, řeku, která jí dává možnost úniku (‘vypuštění’, *hósei*) z klece života. Pro zoufalého muže znamená řeka cestu, na níž se vydala žena spojená s ním slibem věrnosti. S pocitem provinění jí na té cestě následuje. Řeka je pro něj zosobněním ‘stejně cesty’ (*onadží miči*), poutí až za hrob.

2) *Voda* zde představuje poznanou skutečnost a v zástupném významu se může stát alegorií všeho živého, může probudit nadějně představy. (Srv. obr. 1)

V textu předcházejícím citované pasáži je voda součástí krajiny, o níž se v úvodním zpěvu ‘o cestě’ (*mičijuki*) zmiňuje mnich v souvislosti s místními jmény Cukušigata (pobřeží v Cukuši, mořská voda) a Iwašimizu (v názvu svatyně; ‘voda’ [mizu], sladká voda s rybami *iwaši*). Vodou je i rosa na louce plné rozkvetlých valeriánek. Také shora zmíněná ‘kalná řeka’ je ve skutečnosti metonymickým přenosem přívlastku ‘kalná’ z kalné vody na řeku.

V citované pasáži způsobuje voda v podobě vln oživení minulosti. Přináší prelud utonulé ženy. Objevuje se i v podobě rosy a slz zkrápějících rostlinu – valeriánku na hrobě této ženy. V podobě rosy je voda také jinotajným obrazem krátkého života a jeho tajuplného konce. V závěru hry se s ní Jorikaze ztotožňuje v naději, že si na ženě-květině vyprosí spasení („dovol mi rozplynout se s rosou na tvých listech“). V dramatickém místě, kdy sbor přebírá text Jorikazeho a vyzpívá jeho sebeobvinění, po němž následuje sebevražda, hovoří muž (zmnoženými ústy sboru) o ‘šalebné’ (doslova ‘neopodstatněné’ [*jošinaki*]) vodě, v níž mu stejně nepochopitelně jak ‘pěna’ zmizela jeho žena.



あら有難の。御法やな

アアアのオオオ。

たー！まーアアア

にイー！イーイ。

きイー！えーエーエ

地消えにしたまのは乗つて
かるく大体に次の如く謡ふ。

ツレ屍を争ふ猛獸は云々は
かるく謡ふ。



屍を争ふ猛獸は
ツレ

3) **Hora** zde představuje aktuální skutečnost a v zástupném významu se může stát popisnou metaforou síly lidského života, může probudit naléhavé představy.

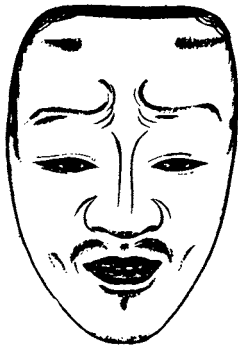
V textu předcházejícím citované pasáži se objevuje jak hornatá krajina, tak posléze konkrétní, pověstmi opředená a v básních opěvovaná Mužská hora. Je porostlá borovicemi a posvátnými stromy *kacura* (zmarilníky) podtrhujícími význam sakrální lokality (šintoistické svatyně) a hájemství jak božského Hačimana, tak i ducha hory, který je současně 'hlídačem květů' spojujícím horu s loukou v nerozlučný svazek symbolizující svazek muže a ženy, ducha a duše. V náznu je zmíněna etymologie názvu Mužská hora (Otokojama). Hora (les) je také nositelem hlavních příznaků 'aktuálnosti' – ovzduší roční doby (podzimu) s větrem profukujícím korunami stromů, jejichž listy jsou podzimně zbarvené.

V citované pasáži se ve „svistu podzimního větru“ ohlašuje živá příroda „podivným stínům“ – duchům utonulých manželů – na znamení toho, že se ocitli v lidském světě. Jorikaze se identifikuje s Mužskou horou, je „jejím pánem“. Skutečná síla však číší z metafory hory v závěrečném Jorikazeho výstupu na pomyslnou horu hříšníků, jedno z míst buddhistického pekla, kde kromě mučení těla uplatní ďábel i psychický teror, když muži dopřeje pohled na ženu čekající na vrcholku a poté, co se k ní přes ostré meče doplazí, přelud zmizí a on je bodán a drcen.

4) **Rostlina** představuje akutní skutečnost a v zástupném významu se může stát zřetelnou metaforou každodenního nejistého žití, může probudit jitrivé představy. (Srv. obr. 1)

Konkrétní rostlina, podzimní léčivá bylina *ominaeši* (valeriánka) a s ní spojená představa tragicky zemřelé dávné aristokratky dala název hře nó a její různé podoby se objevují v celém textu. V úvodní 'cestovní' části se objevuje ve velkém množství a v plném květu (*ózakari*). Je jí plná podzimní louka a krásou žluté barvy i bzukotem hmyzu uchvátí pocestného mnicha natolik, že na chvíli úplně zapomene na zbožný účel své cesty – návštěvu svatyně. Po setkání mnicha se starým mužem, hlídačem květů, se valeriánka stává nositelem tajemství a stále častěji se připomíná krátkost jejího života. V souvislosti s nerozlučnou blízkostí louky a hory, valeriánky a muže-ducha hory, narůstá napětí až do chvíle, kdy 'místní mluvka' (aikjógen) vylíčí tragický příběh dámy z hlavního města a jejího muže, Ono no Jorikazeho z Jawaty.

V citované pasáži se louka stává místem setkání duchů obou manželů. Současně se tam oba duchové setkávají s pocestným mnichem. Pověstná lou-



後シテ用。
年若の男に用ふ。

若 ^{わか}
男 ^{をとこ}



前シテ用。
樵人・漁師・船人等
賤しき老翁に用ふ。

三 ^{さん}
光 ^{こう}
尉 ^{じょう}

ka s náhrobky se stala místem posledního odpočinku chotě a choti – sebevrahů z nedorozumění, k němuž došlo po přerušení vzájemné komunikace. K jejímu pozdnímu opětovnému navázání dává postavám příležitost dramatik, snad aby dopověděl starou pověst a příjemcům dramaticky ztvárněného textu *jókjóku* poslal vzkaz, že „ženské srdce / je přece samá nejistota“. ‘Zavile purpurová’ barva na rubu listu plazivé rostliny *kuzu* (kořene srdečného) odkazuje k odvrácené stránce povahy manželky ulpívající na jitrivé představě o domnělé mužově nevěře. Valeriánka, která vyrostle na hrobě, do nějž muž svou ženu pochoval, je jejím převtělením a skrze její odmítavé chování (uhýbání doteku mužovy ruky) Jorikaze pochopí, že ženu svým zanedbáváním hluboce ranil. V závěru hry ji úpěnlivě odprošuje. Na jejím odpuštění závisí posmrtná spása hříšníkova. Na druhé straně je Valeriánčina polovina ‘hříchu’ – nedůvěra, podezíravost a ukvapenost – prezentována pouze zprostředkovaně skrze mužovu frustraci. Jak jinak by Valeriánka mohla přežívat v tradici v celé své smutné kráse.

5) **Hrob** zde představuje zažitou skutečnost a v zástupném významu se může stát podobenstvím lidského osudu, může probudit ulpívající představy. (Srv. obr. 1)

V textu předcházejícím citované pasáži se ‘hroby’ objevují až ve 4. části, těsně před tím, než ‘místní mluvka’ začne své vyprávění o tragické události, k níž kdysi dávno v Jawatě došlo.

V citované pasáži uléhá mnich v blízkosti hrobů s modlitbou za klid zemřelých duší na rtech. Duchové, ‘prazvláštní stíny’ se skutečně objeví a jeden z nich, duch Jorikazeho, přichází jako přízrak k mnichovi a prosí, aby se za něj svatý muž pomodlil. Louka se duchům jeví jako pusté místo, jemuž jejich hroby s kostmi ohlodanými zvěří vévodí. V retrospektivě vzpomíná Jorikaze, jak pohřbil utonulou ženu a jak poté díky rozkvetlé valeriánce na jejím hrobě pochopil, že ji zranil, a o to víc začal litovat jejího zmařeného života.

6) **Báseň** zde představuje uvěřenou skutečnost a v zástupném významu se může stát skrytou metaforou jedincova probuzení, může probudit reflexivní představy. (Srv. obr. 1)

V textu předcházejícím zkoumanému úryvku jsou průběžně (na šesti místech) citovány starší verše na téma Valeriánka a Mužská hora. Poezie má v první

části hry důležitou funkci, protože sblíží mnicha a hlídače květů, posiluje jejich vzájemnou důvěru, prodlužuje a prohlubuje jejich rozhovor.

V citované pasáži naopak působí odkaz na Curajukiho připomínku Valeriánky a Mužské hory spíš rušivě a redundantně. O poetické tradici a původu názvu rostliny i jména hory bylo v první polovině hry řečeno dost a ani výrok o utěšitelské funkci poezie není v emocionálním výstupu Jorikazeho funkční a tudíž ospravedlnitelný. Ve hře, jež má mít podle ustáleného pravidla rychlý závěr, se citace staršího díla stává brzdou. Jeví se to tak při pohledu z nitra textu. V posudku vycházejícím z nitra celého představení by možná síla hlasu a hudby ospravedlnila přítomnost dané intertextuální vsuvky na jinak nevhodném místě textu. Posoudit to však není v kompetenci autorky této stati.

S výjimkou zmíněné citace je druhá část textu *jókjoku* čistou baladou, ukázkou tklivé poezie a výpovědí o jedné velmi nešťastné nehodě jiného Romea a jiné Julie. A také o jiné mateřídoušce.

Dlužno dodat, že kdybychom místo závěrečného úryvku zkoumali text hry jako celek, nevystačili bychom s oporou orientační řady 'řeka-voda-hora-rostlina-hrob-báseň'. Zejména první část si přímo říká o interpretaci z hlediska náboženství i z hlediska intertextuality, takže by bylo nutné použít obměněných klíčů, např. 'touha-naděje-víra-láska-spása-důvěra' nebo 'poznámka-citace-narážka-zmínka-vzpomínka-odkaz'. Ve sborníku *Ominameshi, A Flower Viewed from Many Directions* nalezne čtenář podněty k dalším možným interpretacím od literárně historických až po feministické. Přítomná stať je pokusem o strukturovanou interpretaci sémanticko-sémiotickou.

Literatura:

- HÓŠÓ, K. *Ominameshi (Valeriánka)*, Tókjó: Wanja šoten 2004
- KEEN, D. *The Classical Theatre of Japan*, Tokyo: Kodansha International 1970
- KEEN, D. (ed.) *20 Plays of the NŌ Theatre*, New York: Columbia University Press 1970
- KODŽIMA, N., ARAI, E. (ed.) *Kokinwakašú (Sbírka starých a současných japonských básní)*, edice Šin nihon bungaku taikai 5, Tókjó: Iwanami šoten 1989
- KOJAMA, H., SATÓ, K., SATÓ, S. *Jókjokušú 2 (Zpívané skladby 2)*, Nihon koten bunkagu zenšú 34 (Edice staré japonské literatury sv. 34), Tókjó: Šógakkan 1975
- NEBESKÁ, I., VAŇKOVÁ, I. „Metafory v myšlení a jazyce“, in: *Čeština doma a ve světě (Ústav českého jazyka a teorie komunikace FF UK)*, roč. XI, č. 1 a 2 / 2003: 31
- SMETHURST, M. J. and LAFFIN, Ch. (ed.) *Ominameshi, A Flower Viewed from Many Directions*, New York, Cornell University, Number 118 in the Cornell East Asia Series, 2003
- TANAKA, M. *Jókjoku šú II (Sbírka textů jókjoku, sv. 2)*, Tókjó: Seikóša 1967
- WALEY, A. *The Nō Plays of Japan*, Rutland, Vermont & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company 1976

Od modernosti k modernosti po modernosti

Jan Císař

Souběh dvou významných výročí v roce 2004 – 100 let od narození E. F. Buriana a 90 let od narození Alfréda Radoka – je nahodilá koincidence. Může však lehce zavdat důvod k hledání nejrůznějších souvislostí, neboť mezi oběma tvůrci existují nepřehlédnutelné filiace. Jen Radokovo vyjádření z roku 1974: „Byl to můj osud a moje štěstí, že mým učitelem byl právě Emil František Burian a jeho divadlo“ (viz Hedbávný 1994: 73) otevírá zajímavá témata vypovídající nejen o osudech dvou velkých českých divadelních tvůrců, ale i o cestách divadla jako součásti dějin české společnosti 20. století. K těm tématům patří i jedno zásadní téma historické: vývoj českého moderního divadla **metaforického typu** ve 20. století, jenž se odvíjí od předválečného Burianova Divadla D (přesněji: od Burianovy scénické podoby Máchova *Máje* v roce 1935) až k inscenacím Alfréda Radoka 60. let. Burian a Radok tvoří svou tvorbou jednu silnou vývojovou linii. V díle Burianově představovala ve 2. polovině 30. let jeden z vrcholů meziválečného, a to nejen českého moderního divadla a v díle Radokově konstituovala proměnu této linie v období, jež bylo pokračováním i kritikou modernosti a jejím překonáváním.

E. F. Burian šel od svých počátků cestou modernosti chápající divadlo jako svébytnou skutečnost, jež se soustřeďuje na novost vidění i výrazových prostředků, zkoušejíc nosnost nejrůznějších materiálů divadelního jazyka a jejich vzájemného strukturálního uspořádání. Tato revoluce avantgardy, k níž Burian patřil, se neměla týkat jen umění, ale celkové změny života; umělec se stával programátorem budoucí podoby lidského bytí. To je zajisté jedna z nejpodstatnějších zásad, která formuje Burianovo směřování osobní i umělecké a vytváří předpoklady k jeho vlivnému postavení v českém divadle, umění, kultuře i politickém životě. Pro tuto úvahu je však rozhodující zkoumání východisek, postupů i výsledků Burianova a Radokova *divadelního umění*. Pojem divadelní tu v duchu Vostrého formulace vyhrazuje označení ‘divadelní’ pro ty projevy, které jsou spojené se „scénickými produkcemi určenými obvykle platícímu publiku a poskytující tomuto publiku specifický audiovizuální zážitek *v okamžiku této produkce přímo a ‘živě’* (live)“ (Vostrý 2004: 10). Protože ovšem Burianovy i Radokovy divadelní produkce často „nabývají své konečné podoby až pomocí záznamu, v jehož jisté fázi se



Máj. Režie E. F. Burian, D35

původní scénické (nejčastěji herecké) jednání stává pouhým materiálem výsledného produktu, tj. objektem aktivity pořádajícího subjektu, jímž je režisér využívající možnosti scénické techniky“ (ibid.), projevují se v některých jejich dílech i jiné *specifické* vlastnosti, jež spolu s Vostrým můžeme rovněž nazvat **scéničností**: tj. kvalitou, „díky níž se chování v jistém prostoru stává *scénickým*, tzn. že vybízí ke sledování, jinak řečeno je zaměřeno na nějaké *diváky*“ (Vostrý 2004: 7). Tato jiná specifická scéničnost byla a je nedílnou součástí té linie moderního divadla, kterou reprezentuje dílo obou režisérů, a proto musí být v nezbytné míře i součástí sledování toho vývoje, o němž v této úvaze půjde.

Tato *specifická scéničnost* pramenila u Buriana z poetismu. Bořivoj Srba, jenž Burianovi věnuje dlouhou řadu let hlubokou a systematickou pozornost a v řa-

dě publikací zmapoval podrobně i v celkových obrysech Burianovu divadelní tvorbu, oprávněně hovoří o tom, že Burian „aplikoval na inscenační tvorbu nejvlastnější princip poezie – princip lyrické subjektivace obrazu skutečnosti dílem přinášeného“ (Srba 1998: 78), a tak uskutečňoval totální emancipaci jednotlivých komponentů a subsystémů prezentovaných ve vzájemných strukturálních vazbách jako svébytný artifiční tvar.¹ Burian toto východisko moderní divadelnosti a scéničnosti posouvá dále.

¹ Vzhledem k rozsáhlým poznatkům, jež učinil a zveřejnil o Burianovi Srba, nepokládám také za nutné analyzovat a popisovat jednotlivé Burianovy scénické kreace. Zároveň děkuji prof. B. Srbovi za mnoho cenných podnětů, které mi tak poskytl a o něž se opírám. Koneckonců, v projevu, který měl Srba na konferenci věnované Burianovi a Radokovi 10. a 11. prosince 2004 z podnětu Katedry teorie a kritiky DAMU a v souvislosti s níž vznikla i tato studie, shrnul znovu jedinečnost a evropskou významnost Burianovu velmi přesvědčivým způsobem.

Velkou a zásadní úlohu hraje přitom specifické zaměření jeho tvůrčích dispozic, vlastní i Radokovi. Je jím jednoznačná prioritizace **obrazného myšlení**. Rudolf Starý mluví o tom, že „protikladná polarita pojmového a obrazného způsobu myšlení [...] tvoří v dějinách evropského myšlení základní model dvou protikladných, svým významem však rovnocenných a vzájemně se doplňujících (komplementárních) modů myšlení“ (Starý 1999: 12). Obrazný způsob myšlení určuje nejenom jedinečnost talentových dispozic Buriana i Radoka, ale i jejich *odlišnost* od převažujícího vyjadřovacího způsobu českého divadla, jenž vychází daleko více z druhého proudu myšlení, o němž hovoří Starý a ježž pro tuto chvíli nazveme *pojmovým*. I druhý způsob směřuje samozřejmě k tvorbě uměleckého obrazu, jenž zachycuje „vizuálně či/a pomocí slov vnímatelné zachycení obsahu, který není s názorně či verbálně zachyceným předmětem totožný [...] Obraz sám pak nepřímou 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* [podtrhl J. C.]“ (Vostrý 2001: 94–95). S. M. Ejzenštejn napsal: „Nemohlo nám uniknout, že *srovnáním záběrů vzniká kvalitativně nový prvek, nový obraz, nový pojem* [podtrhl J. C.]“ (Ejzenštejn 1961: 441). Tato úvaha nechce zkoumat, proč Ejzenštejn dovedl tyto své závěry až k apoteóze montáže jako jednoty protikladů, z níž „vyzařuje socialistická *jednota*“ (tamtéž: 451). Podstatnější je, že jeho výklad je přímo vzorovou kombinací obou typů myšlení, v jejímž rámci se nakonec dostává obrazu pojmového ‘výkladu’, ‘interpretace’, jíž se obraz ještě jako by ‘vysvětluje’. Ejzenštejn ví, že na toto ‘vysvětlení’ nelze obraz redukovat. Podtrhuji-li slovo pojem, chci tím zdůraznit, že právě toto pojetí obrazu charakterizu-

je převažující scénické myšlení v českém divadle; právě s takovým ‘pojmovým vysvětlením’ obrazu v nějaké podobě a míře počítá. V tématu je vždycky vysloven „verbalizovaný (*pojmově identifikovatelný* [podtrhl J. C.]) **smysl** uměleckého obrazu“; tematizování je proces hledání tohoto verbalizovaného smyslu (viz Vostrý 2001: 94). Odtud vychází smysl, poslání, funkce a princip dramaturgicko-režijní interpretace textu. Obrazné myšlení takové začlenění obrazu do diskurzivního výkladu nevyžaduje. Rozvíjí se fenoménem, jenž usiluje už sám sebou, tím, že je a jaký je, ‘vyložit’ svůj smysl.

Burian vyrůstal od 20. let z obraznosti poetismu. V jeho duchu stavěl proti ‘napodobení’ tvorbu svěbytné skutečnosti; Daniela Hodrová to nazvala v jedné své studii „tvořeností“. To s sebou nese i silné zvětšení funkce autorského subjektu, o kterém mluví Srba. Moderní divadlo se odvrací od přirozené podoby světa, od přírody, jejichž znovuvytváření (napodobování, mimésis) bylo po tisíciletí nejvyšší metou divadla. Je přesvědčeno, že jedině tak může proniknout k složitě a bohatě strukturovanému modernímu světu a ztvárnit i transcendentní a transformační potenciál člověka v tomto světě ‘bez boha’. Tohle všechno tvoří zázemí pro rozvoj Burianova obrazného myšlení. Burian zahájil své Divadlo D s ideologickým a ideovým arzenálem zakotveným ve 20. letech: S politickým cítěním a myšlením mířícími do socialistické budoucnosti, usilujícím připravit do ní vstup a opustit měšťácký svět. Jeho poslání občana-umělce je revoluční, jeho cítění sociální role tvůrčího subjektu se vztahuje intenzivně k mimouměleckým cílům. Stačila však jedna sezona Divadla D, aby pochopil, že tato ideová, ideologická a politická přímočarost osnovaná na ‘třídním boji’ se mýjí s dobou – a tím i se zájmem obecnosti. V Burianových představeních se proto od Máchova *Máje* z roku 1935 objevují zcela jiné polo-



Utrpení mladého Werthera. Režie E. E. Burian, D38

hy, blízké surrealistickým představám o imaginaci osvobozující kreativní síly člověka a vyprošťující jej z nadvlády ratic. Tím dostává jeho obrazné myšlení neobyčejně silný impuls. Burian začne naplno uskutečňovat obrazné divadlo, k jehož vrcholům kromě *Máje* patří ještě *Procitnutí jara* (březen 1936), *Evžen Oněgin* (leden 1937) a *Utrpení mladého Werthera* (duben 1938), v nichž **amplifikace** jako rozšířené využívání mnoha materiálů jevištních prostředků představuje i amplifikaci *smyslu* představení. Jeho režie svou „tvořeností“ rozbíjejí uzavřený a omezený obraz světa **polyfonním, mnohodomenzionálním** viděním.

Jádrem Burianova obrazného myšlení je **metaforičnost**. Její podstatu postihuje asi nejlépe přirovnání Vlastimila Zusky: „Metafora je trkač“, neboť „podobně jako trkač využívá dynamiky plynutí k převedení obsahu proudu na vyšší úro-

veň, nadanou vyšší energií, tak i metafora využívá dopředný časový popud [...] k rozrušování lineárního času 'naivního' plynutí, naivního Já k zavedení vyšší roviny vědomí, resp. komplexnějšího postoje za účasti sebereflexe, vyšších vrstev významů a signifikace“ (Zuska 1993: 4).² Zuska ve své studii chce demonstrovat, že skutečně nová, originální metafora „navozuje estetické zaměření vnímatele [...] a expanduje do estetického ho-

2 V této souvislosti ještě několik slov o trkači, protože je to zařízení, které není příliš známé. Slovníky definují jeho princip i funkci asi v tom smyslu, že trkač využívá vodní ráz v potrubí, který vzniká při náhlém uzavření ventilu, k tomu, aby se zvýšil tlak, jenž vytlačí vodu přes zpětný ventil do horní nádrže. Viděl jsem trkač při práci na jedné krkonošské boudě a v úžasu jsem zíral, jak se voda tekoucí samozřejmě dolů z kopce náhle po přerušení tohoto přirozeného proudu obrátila a tekla opačně: do kopce. A to je to, co vede Zusku k tomu, aby k trkači přirovnal metaforu, která „vytváří cézuru v lineárním proudu vyprávění, v lineárním a kontinuálním proudu vědomí, v kontinuitě každodenního životního světa“ (Zuska 1993: 4).

rizontu, pohlcujícího jejího příjemce“ (tamtéž: 5). Z tohoto důvodu můžeme oprávněně předpokládat, že Burianova představení vedou diváka zcela nutně ke změně postoje, tj. např. z praktického, teoretického, náboženského v postoj *estetický*, jenž „vychází od smyslového vnímání věcí, od spočinutí smyslu na jejich tvaru, [...] jehož hodnocení nevyžaduje žádné racionální argumenty, [...] angažuje všechny vrstvy psychiky a paměti“, vyjevuje se bezprostředně „v přirozené životní aktivitě člověka, v jeho praktické činnosti, uchopené jako *dění a rozvrhování lidského smyslu*“ (Chvatík 1994: 17). Hovoří-li Starý o tom, že obrazné myšlení, jež pro něho představuje hermeneutický postup, „se nabízí při řešení otázek týkajících se lidské existence, [...] konče otázkou, kdo je člověk, jaký je smysl jeho života a v čem jsou příčiny jeho psychických, existenciálních a politických problémů“ (Starý 1999: 13), pak jinými slovy říká totéž. Když Srba konstatuje, že ve svých divadelních dílech Burian jako režisér vystupuje jako ‘autorský subjekt’, tj. v rámci morfogeneze (zrození tvaru, systému, struktury) svým dílem vystupuje ze svého jádra, ‘vyjevuje se’, rozvíjí svůj osobní existenciální scénář – je to především skrze tuto metaforičnost, jež se dožaduje aktivní spoluúčasti diváka, jehož svým tlakem na změnu postoje aktivizuje. Metaforičnost je v tomto směru *simultánního* a ještě lépe *synchronního* rázu. Představuje tím možnost vstupu do fiktivních, možných, alternativních světů ‘tvořené’ estetické sféry jak pro svého tvůrce, tak i recipienta. Stimuluje u obou představitost, fantazii, imaginaci, jež směřuje k přijetí **artefaktu**, který nabízí svou percepční strukturu jako **estetickou referenci**. Simultánnost, synchronicita však ruší kauzalitu, jevy už nejsou řazeny za sebou a tím v řádu spontánně vznikající logiky vykládány. Porozumění jevům vzniká přenosem známého či alespoň známějšího

nebo částečně známého na jev či proces doposud nepoznaný především prostřednictvím **podobnosti**. „V některých případech by bylo příhodnější říkat, že metafora *vytváří* podobnost, nežli tvrdit, že formuluje podobnost, která existovala již předtím“ (Black 1978: 458). Metafora je ale rovněž živý aktuální zážitek pro všechny účastníky tohoto procesu vnímání – tvůrce i recipienta: je interakcí, v níž se srovnávají synchronně vyjevené významy, aby na základě shodnosti, poměrnosti, podobnosti dospěli k porozumění, ke smyslu. Vzniká **analogie** jako rozhodující způsob porozumění, jež otevírá možnost pronikat k jevům novým, doposud nepoznaným. Toto srovnávání oslabuje a proměňuje pragmatickou referenční vazbu a z ní vyplývající poznání. Enormně vzrůstá funkce **imaginace**. „Objekt se uvolňuje z kognitivních vazeb a ukazuje se [...] ve své potenciale jako něco, co teprve vznikne nebo se dotváří zásahem subjektu“ (Viewegh 1986: 66). Na této bázi vznikají nové *fiktivní* významy, které, jak říká Ricoeur, jsou „*skutečnou událostí*, protože existují pouze v daném, specifickém kontextu“ (Ricoeur 1982: 167), tedy v kontextu Burianem scénovaného divadelního díla. Metaforičnost ohlašuje všechny jevy existující v kontextu určitého scénického tvaru jako jeho vlastní výtvar. Posouvá tím rovinu divadelní zprávy ve směru aktivní reflexe i autoreflexe a stává se objevem vlastního prožitku, zásahem do sebeutváření. Setkával-li se – jak napsal Mukařovský – v Burianově Divadle D subjekt režiséra s diváky, bylo to na této bázi. Z ní se rodila účinnost Burianových představení, jejich stále se zvěšující vliv na ty diváky, kteří přijímali tento druh vnímání. Nesporná náročnost vnímání Burianových představení však zřejmě vedla i k tomu, že musel leckdy metaforičnosti jaksí ubírat, byť se tak poněkud snižovala možnost imaginativních variací. Šlo však stále nikoli



Romeo a Julie aneb Sen jednoho vězně.
Režie E. F. Burian, D46

o reálnou, ale *symbolickou referenci*, která trvale pracuje s imaginací umožňující porozumět potencionálním, fiktivním, alternativním světům tvořeným a dotvářeným imaginací subjektu. Odtud se také zvedá i společenská funkce těchto Burianových představení, jež tímto způsobem přesahují přímočarost ideologičnosti a političnosti.

Metaforičnost amplifikuje i vnitřní svět člověka jako sebepoznání, jež je zároveň uvědomováním si lidských možností v podmínkách bytí. Tak se v předválečných Burianových divadelních dílech manifestuje **univerzální sym-**

bol lidství, jenž je i výrazem jeho vlastní kreativity, jeho porozumění sobě samému, jeho sebeutváření jako umělce. Srbovy burianovské studie se koncentrují k bodu, o němž lze spolu s Vlastimilem Zuskou říci, že „u metafory se jedná jednoznačně o symbolickou referenci“ (Zuska 1993: 34). Její imaginativní rovina dovoluje oprostít se od omezeného a konečného obsahu všedního života, uvolňuje objektivní realitu z jejích vazeb a zásahem subjektu jí umožňuje tvorbu nových vztahů v souvislostech potencionálních nebo takových, které teprve vzniknou. Burianův univerzální obraz lidství formuje svůj amplifikovaný smysl tak, že se v Burianových představeních všechny postavy „dostávají svými vnitřními dimenzemi do rozporů s uspořádanou společností a vzniklé srážky stále znovu a znovu rozněcují jejich city, obrazivost, paměť a vzpomínkové pozadí; postavy mají denní i noční sny, utíkají se do halucinace a budují si neobyčejně složitý život, často na pomezí reality a zdání“ (Grossman 1961: 143).

Tato amplifikovaná, metaforická, synchronní, imaginativně symbolická podoba Burianova scénování proměňovala nutně tradiční podoby činohry opřené o principy dramatičnosti i zařazení druhová a žánrová. Je velmi obtížné najít z tohoto aspektu nějaké společné jméno pro Burianovy scénické produkce. Jedno se přece jen nabízí: **podívaná**. Ovšem v tom duchu, jak vytrýbili obsah pojmu ‘theorie’ pythagorejci: nejprve jako ‘spatření’, pak jako myšlenkovou reprezentaci spatřeného, pozorování, které vede k porozumění kosmu, jež pythagorejčům zjevuje božské divadlo světa, k němuž se mohou vážně i nevázně přidružovat i záležitosti lidské. Z tohoto hlediska je možné Burianovo divadlo druhé poloviny 30. let chápat jako scénickou podívanou, jež chce spatřit svět, aby jej mohla myšlenkově prezentovat. A připusťme, že i proměnit.

Poválečná doba pro tuto obraznou, metaforickou, imaginativně symbolickou vazbu divadla ke skutečnosti neměla pochopení. Existovalo hojně rozšířené přesvědčení, že moderní umění díky programové vůli vytvořit dílo, „které by neslo svou evidenci samo v sobě a opíralo se jen samo o sebe, [...] se stalo nezbytně uzavřenou disciplínou, a jeho díla jsou nesrozumitelná každému, kdo není zcela obeznámen se zvláštními předpoklady. Touto vědomou a úmyslnou ezoterností zakládá moderní umění okolo sebe oblast, kterou se neumísťuje už dovnitř společnosti a dějin [...], nýbrž vně této společnosti a těchto dějin“ (Chalupecký 1991: 172). To jsou slova z Chalupeckého studie z roku 1946 s názvem „Konec moderní doby“, jež končí věcným, leč vášnivě přesvědčeným vyznáním, že jediné, co může „umělecké dílo činit živým a užitečným, je přímý vztah ke světu a životu“ (tamtéž: 175). Toto stanovisko prostupuje prakticky celou českou poválečnou divadelní veřejnost. Nastává návrat k tradičnímu modelu činoherního divadla vycházejícího z textu, jemuž připadá vůdčí úloha v zobrazení skutečnosti. Diskuse o tzv. režisérismu, jež proběhla na stránkách prvního ročníku Divadelního zápisníku (1945–1946) to exemplárně demonstruje. Otomar Krejča v ní reagoval polemicky na Káretovu studii „Válka mezi generacemi“ z 1. čísla časopisu Generace, které vyčítaly ‘režisérskému’ divadlu špatný poměr k autorovi, jehož text komolí. Za těchto okolností je Burianovo obrazné, metaforické divadlo amplifikace, jež je dílem režisérova autorského subjektu, považováno právě za projev ‘režisérismu’, tedy za něco překonaného, minulého, anachronického.

Burian také už jen jednou takové divadlo vytvořil: *Romea a Julii – Sen jednoho vězně*. Text slavné Shakespearovy tragédie byl rozšířen o vlastní koncentračnické zážitky Burianovy, představení na-

plno prezentovalo autorský režisérský subjekt. „Burianovi se neupíral osobní a lidsky srozumitelný důvod jeho ‘výpovědi’, ale namítalo se, že pro tuto výpověď neexistuje dostatečný ‘důvod [...] umělecký’, jež by nabídla ‘látku’ (rozuměj text Shakespearova dramatu), v níž podle kritika není pro takovou koncepci a zpracování ‘opěrného bodu’“ (Lukeš 2004: 91). Kritika také připomínala, že tímto zkreslením a rozbitím hry k nepoznání nemohou subjektivní prožitky nalézt svůj výraz a nakazit diváka svou atmosférou. Neboť otřesné prožitky individuálního osudu potřebovaly být nazřeny v dějinné souvislosti osudu společenského.

Propojení individuálního, existenciálního a politického, jež charakterizovalo Burianovo předválečné dílo v polyfunkční mnohodimenzionální symbolizaci lidství, se míjelo s dobou, zvláště pak tváří v tvář naléhavě až kategoricky vyslovovaným požadavkům, které chápaly a koncipovaly ‘nový realismus’ v utilitaristickém pojetí ideologickém a politickém. Byly však i další důvody, které otráslaly pozicemi a jistotami Burianovy koncepce moderního divadla. A. Scherl např. upozorňuje, že Burian se rozcházel „s tou částí publika, které předtím její maloburžoazní smýšlení nebránilo tolerovat Burianovu revolučnost a podporovat jeho novátorství“ a že tuto část „dřívějšího obecnstva nyní soustavně šokoval“ (Scherl 1989: 276). Burian nepochybně v intencích svého politického názoru úporně hledal kontakt s novým divákem, jenž se měl rekrutovat z dělnické třídy. Ale stejně nepochybně je, že se diváci proměňovali, že se tenčila ta skupina diváků, jež před válkou a ještě za okupace dychtivě přijímala a nadšeně spoluprožívala metaforičnost jeho scénování.

Burian to cítil, a proto v článku, v němž vyslovil své trpké zklamání nad ohlasem první poválečné sezony D46, naznačil



Láska, vzdor a smrt. Režie E. E. Burian, D46

nové programové zaměření svého souboru: „objevovat člověka, jeho slabosti, jeho bídu, jeho soukromé i veřejné štěstí, tragiku jeho boje uprostřed kolektivního života“ (viz Scherl 1989: 276). První tři poválečné sezony Divadla D (1945–1948) jsou pro Buriana obdobím soustředěného až horečnatého vyjasňování vztahu k meziválečnému modernímu divadlu, ve kterém vidí „již ‘pouze nutnou historickou cestu‘“ (tamtéž: 295–296), a zároveň obdobím ještě koncentrovanější a zarytější snahy dojít ke scénické tvorbě, jež by „umožňovala srozumitelně odpovídat na lidské problémy poválečného prostého člověka“ (307). Adolf

Scherl napsal o těchto třech pokvětnových sezonách E. F. Buriana, že v nich „dospěl k výsledkům, na něž mohl být hrdý“, protože na jedné straně obhájil některé základní principy a postupy, k nimž ve svém obrazném divadle dospěl před válkou, a na straně druhé „uvážil nově funkčnost“ těchto principů a postupů a ujasnil si, že „musí hledat svou inspiraci přímo v současném životě“ (tamtéž: 307). Toto programové hledání se však nepromítalo do scénické tvorby v podobě průkazných výsledků, které by potvrzovaly správnost Burianových postojů a budily i zájem diváků. V únoru 1947 uvedl např. hru Tristana

Tzary *Útek*. Scherl píše, že se tato inscenace stala v jistém smyslu mezníkem ve vývoji Burianovy poválečné tvorby, protože „motivem útěků synů z područí rodičů“ se podařilo vystihnout „vnitřní, psychologickou podobu procesů, kterými procházejí lidé převratné doby“. Jenže tato inscenace, o níž byl Burian přesvědčen, že jí učinil „rozhodující krok k člověku a ke všem věcem, které člověka charakterizují a z kterých se skládá život“, měla s premiérou jenom sedm představení. Scherl píše, že bylo „od detailů historického prostředí dokonale abstrahováno“, což zřejmě byl zásadní problém celého představení (viz tamtéž: 293). Burian svému divákovi nabízel stále jen univerzální symbol lidství, zatímco divák chtěl věrohodného člověka současnosti. Ve snaze dostat tomuto požadavku, obrací se proto Burian k dokumentárně-reportážním hrám a žánru psychologické hry. Ani tyto inscenace nejsou však divácky úspěšné, hlediště zůstává v nejlepším případě poloprázdné.

Spojit obrazné myšlení představující východisko moderního divadla, jež v Burianově scénické tvorbě dosáhla před 2. světovou válkou jedinečné a skvělé kvality, s věrohodným zobrazením současných *reálných* lidí v *reálných* životních podmínkách, byl nesnadný úkol. Do obrazného myšlení a typu divadelního jazyka, jež z něho rostl, vstupovaly principy a postupy, jež mu byly cizí, ne-li protikladné. Proti metaforičnosti se prosazovala konkrétnost, proti amplifikaci redukce. Neboť při vzniku dramatických postav stvořených slovem v textu dochází vždycky k jisté *redukc*i. Vostrý ve svém Úvodu do studia postavy hovoří o dvou způsobech jejich vytváření: *deduktivním*, který představuje derivaci z nějakého předem existujícího zobecnění, a *induktivním*, jež se dobírá smyslu – tematizuje se – objevením „společného sociálního či psychologického jmenovatele“ (Vostrý 1983: 9). Oba případy jsou redukcí. A při-

tom oba jsou pevně vetknuty do evropského činoherního divadla jako principy, jež spoluputují specifickou kvalitou divadelní zprávy tohoto druhu divadla jako komunikace o konkrétním *člověku* v konkrétní *situaci*. Po roce 1945 se moderní divadlo obrazného typu muselo pokusit vytvořit tuto komunikaci s divákem, tento typ divadelní zprávy, jež by v sobě jako podstatnou, ne-li určující složku zahrnovala **konkrétní dramatickou osobu existující v konkrétní situaci**. Je to klíčový moment dalších osudů modernosti na českém jevišti po 2. světové válce, do něhož se velmi výrazně koncentruje – těsně po válce asi nejvíce – možnost i nutnost najít cestu k nové realitě a tím i k divákům a přitom zachovat principy moderního divadla.

O Burianově vztahu k hercům a o herectví v jeho divadle D bylo mnohokrát řečeno mnohé. Bořivoj Srba přesně a argumentovaně dokázal, že v jeho předválečném amplifikovaném divadle nebyl herec – a tedy ani jím stvořená dramatická osoba vnímaná divákem – východiskem a základem jevištní tvorby, komunikace s divákem. A už vůbec to nebyl autor, literát, dramatik vytvářející textem jistou podobu člověka jako dramatickou postavu. Herec i text byli jen jedním z komponentů režisérem stvořeného systému a zaujímali v něm to místo, jež jim určil. Proto dramatické osoby jako souhrn tvorby dramatické, herce a režiséra nejsou v Burianově scénickém principu klíčem – kódem – k obrazu člověka, a tím ani ke komunikaci s divákem. Tím je režisérem stvořená **amplifikovaná montážní** struktura všech subsystémů a komponentů. V jejich vazbách vzniká symbolická podoba univerzálního lidství, jež „odůvodňuje“ – řečeno se Srbou – ‘funkci’, jíž se herec účastní na vzniku tohoto scénického obrazu. Herectví tu působí jako prostředek **umělecké motivace**, jež vskutku odůvodňuje soudržnost i příči-

nu existence jednotlivých součástí divadelního jazyka.

Burian hledal po válce cesty, jak svůj divadelní jazyk proměnit, jak do popředí vysunout individuální konkrétní lidský osud, ale jako by svými pokusy potvrdil, že po druhé světové válce moderní umění už nemůže spoléhat na své rozporné, protikladné krajnosti; jako by jeho rozpory přestaly být dialektickými, jak je v roce 1935 nazval Jan Mukařovský, který právě v nich viděl inspiraci pro další vývoj (viz Mukařovský 1966: 255–265). K této problematice se v jiném kontextu a z jiného pohledu Mukařovský vrátil ve studii „K umělecké situaci dnešního českého divadla (1945)“ (viz tamtéž: 318–325), v níž poukázal na vnitřní i vnější rozkolísanost divadelní struktury, která se rozešla s předválečným jazykem moderního divadla a nenašla ještě nový. „Od počátku existuje *několikeré* moderní umění: moderna *romantická*, ústící v avantgardách jako skupinových hnutích s programy, manifesty a skupinovou disciplínou, spjatá často s radikálně levicovým programem“, píše Květoslav Chvatík (2004: 140). Do tohoto romantického proudu patřil E. F. Burian a bylo pro něho zřejmě neobyčejně těžké opustit stezky, které v tomto duchu pomáhal proslapávat a po nichž dospěl v druhé polovině 30. let k vrcholům, které neměly v evropském moderním avantgardním divadle obdoby. Z této romantické avantgardní báze moderního umění nešlo učinit snadno a jednoduše onen rozhodující krok k potřebné proměně systému a struktury obrazného divadla.

Chvatík také konstatuje, že existuje moderna *antiromantická*, „skeptická k ideologiím politickým i uměleckým“, která „obnovuje kontakt umění s existencí světa, obohacuje jeho vidění a chápání světa, prolamuje ustrnulé formy a automatizované diskursy, odhaluje nové aspekty lidského bytí a její díla se stávají, řečeno s Jaspersem, ‘šiframi lidské

existence“ (tamtéž). Troufám si říci, že *scénické dílo Alfréda Radoka*, do něhož patří i film *a Laterna magika*, uskutečnilo tuto proměnu a přitom přeneslo do poválečných let principy obrazného myšlení.³ Tato slova by v žádném případě neměla vyvolat ani náznak pomýšlení, že Radok se zásadně rozcházel s principy a postupy obrazného myšlení, jež tvořilo základ moderního divadla E. F. Buriana. Osobité a mimořádné talentové předpoklady je oba spojovaly ‘uměleckým genetickým kódem’, jenž jim jednoduše nedovoloval dělat jiné divadlo. Pokud se o to Burian pokoušel, musel trvale narážet na nezdolatelé překážky. Radok díky svému zakotvení v *neromantickém neavantgardním* moderním divadle mohl provést posuny, jež si doba vyžadovala. Ale obraznému typu moderního divadla zůstal za všech okolností věrný, což mu také vyneslo nespočetné potíže a postihy, které jej v jeho čtyřicítce, když byl v roce 1954 znovu angažovaný do činohry Národního divadla, vedly k věčnému, střízlivému konstatování, že „by bylo zbytečné, abych příliš riskoval. Konce jakéhokoliv skutečného uměleckého výboje jsou známé. Je to rovnice, v níž není ani jedna neznámá. Měl jsem to podivné štěstí, že jsem tuto rovnici vychutnal až do dna. Měřeno časem a možnostmi mohu říci, že jsem víc nesměl pracovat, než jsem skutečně pracoval“ (viz Hedbávný 1994: 216). Přes všechnu tuto krutou a tragickou hořkost uměleckého i lidského osudu mu však

3 V této souvislosti připomínám, že Květoslav Chvatík pokládá avantgardu za „mnohem užší pojem než pojem moderního umění“: označuje podle něho „pouze ty jevy z oblasti moderního umění, které se vyznačují dvěma podstatnými rysy: *vyhraněnou ideologií a charakterem hnutí s útočnou aktivitou a organizovaností*“. Toto rozlišení může podle mého názoru pomoci pochopit, proč Burian nemohl promýšlet nejpodstatnější otázky vývoje moderního divadla po válce mimo ideologické postoje a politické aktivity, zatímco ‘moderní, leč neavantgardní’ Radok se mohl plně a jenom soustředit „na tvůrčí promýšlení estetických, filozofických a etických problémů umění“ (Chvatík 2004: 122).



L. Hellmanová: Lištičky.
Režie A. Radok,
Stavovské divadlo 1948

◀ **B. Karen (Benjamin),
Z. Štěpánek (Horác)
a M. Vášová (Regina)**

▶ **M. Vášová (Regina),
E. Vrchlická (Addie),
E. Klenová (Alexandra)
a Z. Štěpánek (Horác)**

i tak v rámci těchto snižených a někdy zcela nedostatečných možností pracovat bylo dopřáno vytvořit v českém scénickém umění vskutku epochu, která dovedla předválečné moderní divadlo obrazného typu na práh údobí, jež přišlo po modernosti.

Radok dokázal sám přesně postihnout tento vývojový oblouk. „Již jako začínající režisér jsem vyznával ‘divadelnost’. Podstatou mé ‘divadelnosti’ bylo pravděpodobně napětí, které lze vyvolat divadelními prostředky ve scénickém prostoru. Jestliže se nemýlím, zdálo se mi tehdy, že toto ‘napětí’ mohu vyvolat stejně tak dobře scénografií, světlem, hercem, hudbou, zvukem. Měl jsem dost fantazie, malou životní zkušenost a hodně odvahy riskovat“ (Radok 1969: 7–8). Tyto věty přílehně charakterizují Radokův nástup do pražského divadelního života po květnu 1945. Tento nástup byl nutně ‘ideově a ideologicky’ poznamenaný nadšením ze znovunabyté svobody, ale sama Radokova tvorba v Divadle 5. května prozrazuje, že se naprosto soustředil na vlastní umělecké otázky. Potvrzuje to Radokův zápis, že soubor Divadla 5. května „vznikl ze spontánní-

ho odporu mladé generace k popisnému divadlu“ (Hedbávný 1994: 372, pozn. 2).⁴ V duchu tohoto názoru realizuje Radok inscenace, v nichž uplatňuje obrazné myšlení, jež většinou – někdy více, jindy méně výrazně – poukazuje k inspirační principy a postupy E. F. Buriana. Což také neopomene tehdejší divadelní kritika připomenout.

Už tehdy však pronikala do jeho inscenací kvalita, o níž Radok tvrdí, že nastoupila až „později“ jako výsledek odporu proti „polopravdám a lžím“ a „vypěstovala v nás vášeň pro hledání pravdy“. Formulace, kterou v této souvislosti použije – „*postihnout pravdu skutečnosti života*“ – vyjadřuje však jádro proměny burianovského typu divadla, kterou si vynuocoval „konec moderní doby“. *Veselá vdova?* otazníkem v názvu představení předznamenává, že došlo k podstat-

⁴ V pozn. 1 na téže straně a na s. 107 Hedbávný upozorňuje, že Radok spolu s dalšími na schůzkách v březnu a dubnu 1945 participoval na vypracování představy Politického divadla, které se nepodařilo založit, a vypracoval také statut Studia dělnických ochotníků Divadla 5. května, „jež mělo vychovat z ochotníků z továren profesionální kádry pro tuto scénu“. Což dost jasně dokládá, z jakých pozic vnímal Radok smysl, funkci a postavení divadla v obnovené Československé republice.



né úpravě, jež otevřela šance pro bohatě rozvinutou amplifikaci, která doslova zrušila způsob uspořádání této operety a navázala na tradici burianovského druhu podívané. I s jejím „spatřením světa“, jež má být prezentován – a tak snad i vyložen. Radok nenechal nikoho na pochybách, že ironizuje operetu jako druh ‘pokleslé’ zábavy. A tím i společnost, k jejímuž životnímu stylu opereta patřila. Složitá stavba jeho scénické montáže mnoha atraktivních čísel, uskutečňující scénickými prostředky ryzí řeč divadla, zaměřila však ještě o něco hlouběji. Karl Kraus, „jeden z největších obhájců i kritiků operety“, jak tvrdí Ivo Osolobě (1974: 202), už v roce 1908 napsal: „Do ‘gesamtkunstwerku’ v nejharmoničtějším duchu se však spojuje akce se zpěvem v operetě, jež bere jako danost svět, v němž se nesmysl rozumí sám sebou a v němž rozum nikdy nereaguje

tím, že by odporoval.“ Opereta v rámci morfogeneze nabídla svůj „existenciální scénář“, který „vyjevuje a manifestuje“ svět, jehož pravdou života je absurdní skutečnost. Takže inscenace *Veselá vdova?* představovala metaforické podobství světa, v němž se nesmyslnost bere jako rozumnost.

Když Radok (1969: 8) zdůvodňoval svou touhu „mluvit s jeviště pravdu“, napsal také, že při pátrání, proč se „tato vlastnost objevila tak silně právě v této době, se bude muset vzít v úvahu [...] vliv exaktních věd na naše myšlení.“ V závěru studie „Divadelní úlohy filmu“ z roku 1959 uvažuje Jan Grossman o tom, že současné divadlo se odvrací od techniky: „na jevišti bez pomoci efektů a strojů stojí osamělý herec psychologického a filozofického dramatu – zdůrazněná podoba věčné otázky po smyslu lidského bytí. [...] Na této ‘antitechnické’, úzkost-

né cestě mohou zrát hodnoty mravní velikosti, myšlenkové odvahy, vroucího citu a kontemplanace. Vzniká ovšem otázka, nakolik budou umět plodně vstupovat do hlučného reálného světa, kde se většina lidských kvalit [...] formuje ve vztahu k technice“ (Grossman 1991: 257). Z tohoto rozpětí vzniká i model skutečnosti, ježž prožívá, myslí a tvoří Radok. Tento model jako každý vskutku funkční model v umění nemohl nebýt adekvátní realitě své doby. Ve vzpomínané studii Grossman konstatoval, že jde o svět, ježž nemůžeme vyslovit „jen tím, co ‘opravdu’ vidíme, co opravdu ‘zakoušíme’“, je to svět, ve kterém „skutečnou strukturu věcí [...] odhalí fyzikálně matematická úvaha a [...] nepochopitelná, ‘normálnímu’ rozumu se přičící hypotéza [...] bude zažita“ (tamtéž: 253–254). Tak jako Vojtěch Jarník v II. dílu *Diferenciálního počtu* rozšiřuje pojem koule způsobem, ježž běžné myšlení šokuje, protože kouli definuje jinak zavedenou metrikou jako krychli. V tomto okamžiku zcela přirozeně přichází ke slovu obrazné myšlení se svými vlastnostmi, ježž dovoluje ‘stvořit’ model tohoto „normálního rozumu nepochopitelného“ světa. Jako by se moderní umělecké myšlení stýkalo s moderním myšlením vědeckým, které ve své podstatě vychází z principu, že poznat lze jen to, co lze vytvářet.

To všechno v sobě také skrývá Radokovo úsilí postihnout pravdu skutečnosti. To jsou také okolnosti a vlivy, ježž utvářely jeho proměnu moderního obrazného divadelního jazyka. Jan Grossman znamenitě pojmenoval jádro scéničnosti, ježž vzniká na základě této proměny u Radoka, a její odlišnost od scéničnosti Burianovy. „Metafora, chtě-li, která na tomto jevišti vzniká, neslouží k rozvinutí ‘básnické atmosféry’, jak je tomu převážně u Buriana, a také nejde směrem melodramatického lyrismu. Prvým příznakem toho je Radokova tendence obnovovat v divadelně filmo-

vých kombinacích spíše jasný, faktický a předmětný základ fotografovaného obrazu – a ten pak podrobovat imaginativní montáži a časoprostorovým operacím“ (Grossman 1991: 249). Jako bychom se vraceli k Ejenštejnovým vyobrazením; ke „smyslově vnímatelnému zachycení nějakého předmětu“, jak to formuluje Vostrý (2001: 95), aby ještě v závorce dodal „event. přímou prezentaci takového předmětu“. V Radokově filmově-divadelní či filmové scéničnosti se vyobrazení ve spojení s dalšími významovým prvkem nestává pouhou částí obrazu, ale udržuje si *samostatnost*. Je po něm režisérem požadováno, aby jako smyslově vnímatelné zachycení **originálu skutečnosti bezprostředně, přímo** vyjevilo význam jako ničím nezakreslenou a dále nerozvíjenou sémantickou kvalitu.

Hedbávný (1994: 265) uvádí Radokův koncept článku pro Josefa Škvoreckého z roku 1973, v němž se píše: „V roce 1956 jsem podal návrh, jak by bylo možné pomocí filmových projekcí, zvuku a světla prezentovat novým způsobem exponáty na světové výstavě. Jednalo se o ‘inscenaci exponátů’, při níž by důležitou úlohu sehrálo synchronní spojení živých herců, hudebníků nebo tanečnic a skutečných exponátů s filmem.“ Grossmann (1991: 246–249) se ve své analýze Laterny magiky odvolává na svědectví A. M. Brouсила, že největší účinek na bruselském Expu vzbudila u diváků místa, ježž synchronně předváděla fakta sdělující suchou skutečnost (např. statistické údaje) a ‘zázračnou nereálnou magii’ scénické obraznosti, jako bylo ztrojení konferenciérky nebo vstup tří tanečnic do dokumentárních filmových záběrů ukazujících těžkou práci v oceánách. Nezapomenutelná Radokova *Daleká cesta* je, jak rovněž analyzuje Grossman, vystavěna také na synchronicitě hraných scén a filmových dokumentárních záběrů, případně autentických rozhlasových fanatických projevů hit-



J. Osborne: Komik. Režie A. Radok, Tylovo divadlo 1957. L. Pešek (Archie Rice)

lerovských pohlavárů a nevzrušeného, až unaveného hlasu komentátora. Grossman to nazývá *juxtapozicí* – položením dvou skutečností vedle sebe pro *srovnání*. A dále ve své brilantní analýze dokazuje, že Radok juxtapozice používá od počátku i v divadelní tvorbě, především s pomocí scénografie. V inscenaci Verdiho *Rigoletta* mu např. Svobodova scéna umožnila srovnávání fascinujícího přepychu velké výpravné opery 19. století s banální skutečností divadelního zákulisí postrádajícího veškerého kouzla zázračného světa divadla. V Radokově inscenaci Osbornova *Komika*, připomí-

ná Grossman, se obdobně neustále střetával pozlátkový lesk music-hallových vystoupení s bídou soukromí.

U Buriana synchronicita znamenala ‘montážní’ syntézu završenou a scelenou v lyrismus, u Radoka znamená *souběžné (simultánní)* srovnávání dvou vrstev: „skutečnosti života“ a umělosti divadla. Označení ‘dvě vrstvy’ se vskutku jen pokouší vymezit dominantní juxtapozici Radokova scénického principu. Obě tyto vrstvy se však dále štěpí, tvoří mnohost a mnohotvárnost i tím, že mohou být obě také *zároveň, synchronně* ‘vyobrazením’ skutečnosti a scénickým

obrazem. Jednou z těchto dalších vrstev byly pro Radoka vždycky *konkrétní doba a konkrétní čas* vyžadované konkrétností textu, jež důsledně v časoprostorových souřadnicích dodržoval. Konkrétní historická – nebo také sociální – vrstva přináší v každé jeho inscenaci část „pravdy skutečnosti života“, jež zároveň klade základy pro komunikaci s divákem jako reálným člověkem v reálné situaci. V inscenaci *Lištiček* Hellmanové se Radok soustředil na svět, v němž se vede boj o moc a peníze, jehož nemilosrdnost a brutalita je dána konkrétní sociální realitou. Záleželo na recenzentech, zda zdůraznili či jen naznačili, že je to „dravčí morálka vlastní výhradně kapitalistické společnosti“, reprezentované tentokrát prostřednictvím rodiny Hubardů jako dixie aristokracie amerického Jihu. Z této základny se zdvihala další vrstva interpretace, jež usilovala přesáhnout konkrétnost historické a sociální reality a nahradit ji už jistou metaforičností začleňující pravdu této historické a sociální skutečnosti do nových souvislostí, v níž bude místo i pro současnost.

V *Lištičkách* uzavřel Radok se scénografem Svobodou všechny postavy dramatu do přepychového pokoje, v němž se pomocí nonverbálních hereckých výrazových prostředků a mizanscény snažil zveřejnit *skutečný* vnitřní svět lidí: co si vskutku myslí a cítí, ale neříkají. Byl to *obraz lidské psychologie*, jež je deformována otročením majetku. Závěrečná scéna, kdy postavy posadily mrtvého, svou ženou vlastně zabitého Horáce do pojízdného křesla a seřadily se do smutčného průvodu, jen korunovala smysl tohoto obrazu. Špatnou, lživou, agitační, ideologickou hru *Ďábelský kruh*, demonstrující na lipském procesu se žháří Říšského sněmu v roce 1933 stalinskou tezi, že sociální demokraté zradili dělnickou třídu a jsou vinni za příchod nacistů k moci, rozvinul Radok scénicky prostřednictvím historického materiá-

lu v obraz diktatury, jež zastrašuje svou mocí zhmotněnou v naduté pompéznosti. Göring nastupoval na lipský soud až téměř od zadního vchodu Tylova divadla, první scéna se odehrávala mezi zrcadlovými stěnami a doslova drtila svou oblundnou nepřírozeností, jež byla obrazem nacistického kultu reprezentační mašinérie. Byla to na prvním místě pravda skutečnosti nacistické diktatury, ale byl to i obraz jakékoliv diktatury, jež dále přerůstal v obraz inscenovaných politických procesů, ve skutečnost v roce 1955 navýsost živou.

Ve všech Radokových inscenacích se dají najít vrstvy, jež se opírají o konkrétnismus časových i lokálních parametrů daných textem a o jejich srovnávání se scénickými prostředky a materiály divadla, které na této konkrétní bázi budují metaforičnost. Radok podstatu této své scénické (režijní) metody popsal v té části svého rukopisného pojednání, v níž se zabývá inscenací Osbornova *Komika*. „Nesnažil jsem se předstírat, že tyto věcné předměty, jako například troleje, hodiny, oponky, stoleček, pianino, jež byly vyňaty ze skutečnosti života, tuto skutečnost popisují. Nesnažil jsem se ani pokračovat v úsilí surrealistů, kteří dovedli z věcných předmětů vytvořit *koláž*. Koláž, v níž například věčnost hodin, trolejí, oponek, stolečku, pianina mohla mít sama o sobě napětí a další napětí mohlo vzniknout hereckou akcí mezi těmito předměty. Ale i takováto koláž zůstává pouhou kulisou [...] Nevnucoval jsem divákovi *logiku* skutečnosti [...] Hledali jsme ve skutečnosti života věcné předměty, na nichž bychom mohli demonstrovat vztahy postav hry; jimiž bychom mohli rozšiřovat obsahy hereckých akcí, vyvolávat u diváka v procesu představení stále vrstevnatější asociace. Současně jsme hledali prostor, v němž lze vytvořit spojením režie a scénografie *obřad divadelního představení*. Když řeknu, že jsme záměrně vytvářeli prostor, v němž



J. Osborne: Komik. Režie A. Radok, Tylovo divadlo 1957. J. Marvan (Billy Rice)

se mohou uskutečňovat zázraky divadla, nevyjadřuji se pouze obrazně“ (viz Hedbávný 1994: 260–261).

V květnu 1945 inscenoval Radok v Činohře 5. května *Vassu Železnovovou*, text, jenž poté, co jej Gorkij přepracoval, byl pokládán za jeden z vrcholů tzv. socialistického realismu. Radok jej proměnil v „nestvůrný, dusivý sen plný halucinovaných obrazů, [...] neváhal zapojit do inscenace řadu groteskně fantaskních detailů (do rukou slabomyslné, hysterické

Ljudmily vložil barevný míč, do salámu umístil barevného ptáka apod.) a nešetřil ani nejrůznějšími světelnými efekty“ (Otčenášek 1989: 58–59). Salón bohaté obchodnické ruské rodiny z počátku 20. století nahradil hrozivý neurčitý prostor s ohromnými dveřmi, na něž se občas promítal hrozivý stín; Hedbávný píše, že tato scéna připomínala operační sál. Tento dojem zesilovalo zubařské křeslo, do něhož si Vassa sedala vždycky, když se chystala uplatňovat svou vládu nad lidmi. Metafora bolestné operace, bolestného zásahu trvale provázela její konání. Zdeněk Hedbávný píše, že „se zdá, že se v této inscenaci Radok nejvíce přiblížil marxistickému pojetí společnosti. Postavy hry pro něho byly ztělesněním rozkladu světa parazitních měšťáků“ (Hedbávný 1994: 125). Potom vypadá paradoxně poměrně shodné konstatování kritiky, že Radok „Gorkého hru traktuje jen jako individuální tragédii degenerované rodiny, aniž by přitom odkryl společenské kořeny jejího rozpadu“ (viz Otčenášek: 59).

Tento paradox je vysvětlitelný tím, že Radok teprve hledal a zkoumal možnosti, jak spojovat principy a postupy obrazného myšlení moderního divadla s **názorným konkrétním zobrazením** skutečnosti, jež se završí **scénickým obrazem lidských příběhů**. Názorné konkrétní zobrazení, skrze něž je údají textu inscenace ukotvena v reálném prostředí a čase, je pro Radoka východiskem, z něhož se zdvihá možnost *aktualizace*, jež už přináší určitou amplifikaci, která v sobě nese metaforičnost. Začíná se rozvíjet příběh lidí jako **scénický obraz dějinnosti**. Tenhle pojem má postihnout podstatu Radokova obrazného myšlení, tvořícího v jeho inscenacích dramatické osoby. Dějinností se snažím alespoň nějak vyjádřit významnost toho, že člověk vstupuje do toku času a je nejenom jeho součástí, ale také jeho účastníkem. F. X. Šalda řekl kdysi o Shakespeareovi, že Shakespeareovo drama nemá ani metafyzických předsudků

ani předpokladů, nemá ani fatum, osud jako transcendentní moc ani mravní vinu, jež předurčuje k zahynutí, ani poetické spravedlnosti lidí plně nevinných a bez poskvrny, Cordelie a Desdemona hynou s viníky a pro ně; Shakespearovo drama je bezpředsudečné, a proto při vši své děsivosti nám tak blízké. Tohle představuje i Radokova dějinnost, jež je smyslem obrazu dramatických osob Radokových inscenací jako příběhu.

Nacismus, diktatura, inscenovaný politický proces jsou v inscenaci *Ďábelského kruhu* zjevnou referencí označující svou znakovou reprezentací nacistické Německo roku 1933. Radok z této reference **záměrně** buduje **imaginativní symbol**, „v němž [...] první, doslovný smysl sám od sebe analogicky směřuje k **druhému smyslu, který však není dán jinak než na základě prvního**“ (Ricoeur 1993: 97). Tato analogie v rovině doslovného smyslu je také určitou tematickou aktualizací rozšiřující označení historické reality lipského procesu v roce 1933 směrem k aktuální realitě roku 1955 a případně ještě dále: k zobecnění týkajícímu se diktatury jako formy neomezené vlády jednotlivce nebo skupiny a způsobů, jimiž tuto vládu dosahuje a upevňuje.

Tento proces se ovšem v nějaké podobě odehrává při každé interpretaci textu scénickým provedením. V Radokových inscenacích však tento proces vždycky směřuje k tomu, aby v každé fázi a každou svou částí rozvíjel obrazné myšlení. Analogie, o níž byla řeč už také jako o zásadní kategorii metaforičnosti Burianaova scénování, je v Radokově scénickém principu 'rozpuštěná' v celém systému jeho inscenací a v každém jeho prvku. Je nositelem juxtapozice a trvale osciluje mezi zjevným a skrytým symbolickým významem nejen mezi jednotlivými komponenty systému inscenace, ale i uvnitř těchto komponentů. V citované už režijní explikaci scénických postupů v *Komikovi* píše Radok také o oponkách, jež by-

► J. Osborne: Komik. Režie A. Radok, Tylovo divadlo 1957. L. Pešek (Archie Rice)

ly znakem kabaretu. Byl to v této funkci „plně transparentní technický znak, který postuloval jednoznačně označované, a tedy říkal pouze to, co značí“ (Ricoeur 1993: 97): oponku, která v kabaretu oděluje jednotlivé výstupy. Tento význam byl *objektivizovatelný*, protože se na něj dalo pohlížet *zvnějšku*. Ty lesklé oponky s třpytivými flitry ovšem projížděly mezi nábytkem v ošuntělém prostředí 'bavičovy' rodiny a visely na tlustých drátech trolejového vedení, mezi nimiž byly zavěšeny velké pouliční hodiny. I tohle byly transparentně technické znaky, které značily – jak píše Radok – prostředí domova a velkoměsta. Ale ve vztahu s oponkami už tato jednoznačná transparentní technická znakovost ustupuje. Vzniká juxtapozice různých skutečností. Radok mluví o „*napětí dvou protilehlých pólů*“. Představení v plné intenzitě a síle ukazovalo *originály jevů*; v rámci *ostenze* se tyto originály dávaly k dispozici vnímání diváka. Divák vnímal tento originál jako přítomnou skutečnost těchto jevů a zároveň jako umístění různých originálů (tedy různých skutečností) v jednom prostoru jeviště. V inscenaci *Komika* měl divák na základě *ostenze* originálů porozumět jejich základním významům: kabaret, domácnost, velkoměsto. A odtud začala fungovat analogie, která unášela diváka od tohoto prvního zjevného smyslu s vědomím umělého prostoru divadla ke smyslu druhému – k metaforičnosti, k obraznosti a imaginativnímu symbolu, jež už nelze obsáhnout racionálně, pojmenovávat je pojmem, ale je třeba je zažít, prožít.

Imaginativní symbol je ze své podstaty amplifikovaný, neboť vždycky propojuje zjevný význam se skrytým smyslem, navíc je toto propojování dynamickým procesem, skutečným „*děním smyslu*“:



„Symbolický smysl vzchází na základě doslovného smyslu, který vytváří analogii tím, že se přes něj vytvoří ono analogické [...], symbol sám je pohybem onoho prvního smyslu, který nám dovoluje účast na skrytém smyslu a asimiluje nás k symbolizovanému, aniž bychom však byli s to postihnout tento vztah podobnosti naším rozumem“ (Ricoeur 1993: 98). Tento ‘tah’ analogie byl doslova ‘rozpuštěn’ v každé částici Radokových inscenací a propustoval je jako rozhodující formující síla vytvářející celek. Neboť byl konstantou jeho scénického díla.

Tato konstanta se uskutečňovala a projevovala v různých inscenacích různým způsobem, nikdy nevykrytalizovala v ustálenou poetiku, v petrifikovaný sloh. Proto se Radok jevil, jeví a bude na první pohled vždycky jevit jako neuchopitelný tvůrce. Ne vždy se mu také podařilo realizovat tuto konstantu v inscenaci zcela přesvědčivým způsobem. Ale tento pohyb analogie imaginativního symbolu – to znamená i synchronicity – ústí v metaforičnost je **trvale** projevem Radokova obrazného myšlení, jeho ‘umělecké konstituce’ a vždycky se hlásí o slovo. Už v jeho první inscenaci v Divadle 5. května, v autorském textu *Vesnice žen*, jež Štěpán Otčenášek nazývá „jevištní reportáží“, použil montáž jak v textu, tak při scénování k tomu, aby otevřel prostor pro srovnávání nejrůznějších typů žen a nejrůznějších dějů, z nichž se rodil pokus vytvořit mnohostranný obraz boje lidí s destruktivními silami. O jeho další inscenaci, dramaturgii Maupassantovy *Kuličky* (uváděné pod názvem *Thustý anděl z Rouenu*) říká Otčenášek (1989: 58), že „se v ní Radok do značné míry přiblížil k jevištnímu realismu“. Radok má zajisté inscenace, o nichž Grossman (1991: 132–133) hovoří jako o „střízlivějších a prostších, založených na analytickém přimknutí k dramatickému dílu, na zhušťující zkratce a na intenzivní práci s hercem“, a také inscenace, jež jsou vý-



▲ ► R. Rolland: *Hra o lásce a smrti*. Režie A. Radok, Městská divadla pražská 1964. N. Jiránková (Sofie de Lavoisier) a J. Zíma (Claude Vallée)

razem „hyperbolických tendencí [...] projevujících se zhruba dvojím způsobem: metodou technoromantickou a metodou nadsazené grotesky či revuální frašky.“ V případě hyperbolických tendencí se imaginativní symbol a jeho analogie rodí především z *celkového* uspořádání systému a struktury jevištních materiálů, z režijní fantazie, zřetelného a vladařského režiséřského gesta osnujícího imaginativní a alternativní svět divadla, jež vyžaduje estetický postoj. Jsou to inscenace, u nichž jasně vystupuje otevřená inspirace moderním obrazným divadlem Burianovým. Ale i v nich je už montážní stavba a její možnosti amplifikace nese na také snahou o přítomnost, prezentaci, ostenzi nějaké skutečnosti.

A jsou inscenace, v nichž Radok od počátku skutečnost ukazuje a prezen-



tuje s maximální intenzitou; činí dokonce tuto ostenzi východiskem celé inscenace. Očima *representace* je to vskutku realistické divadlo pracující s ikony, indexy a dokonce i s příznaky (signály, symptomy). Ale Radok ví, že divadlo může skutečné originály jevů ukázat jako 'exponáty', protože prostor jeviště je spontánně, automaticky vyprošťuje ze souvislostí životní empirie a přitahuje na ně pozornost už tím, že jsou na jevišti *přítomné (praesens)* - jsou prostě *pouze prezentovány*. Říká-li Osolobě, že „jedinou úplnou reprezentací je událost sama“, pak toto Radokovo 'vystavování' originálů jevů na divadle uskutečňuje zřejmě nejdokonaleji možnou „pravdu skutečnosti života“. Cílem však není mimésis jako napodobení, ale imaginativní symbol a jeho analogie, jež vyjevu-

je, sděluje to, co je skryté, co nelze pojmenovat, ale co lze scénováním stvořit a tímto stvořením prožít, zakoušet jako bezprostřední zážitek.

Grossman (1991: 120) charakterizuje „hluboký, bezedně tmavý a nevlídný, holý a rovný“ jevištní prostor *Komika* jako „typické prostorové východisko Radokových inscenací.“ A v tomto prostoru se prezentují, vskutku doslova vystaveny, jednotlivé originály. Jsou také reprezentací, vyobrazují nějakou konkrétní realitu: trolejbusové dráty jsou odkazem na městskou hromadnou dopravu. Ale především jsou fenoménem, jenž „manifestuje, vyjevuje“ sám sebe a něco divákovi ukazuje tím, jaký je, svou pouhou přítomností. A z této kvality se otevírá cesta ke scénování na bázi imaginativních symbolů, jež 'tlačí' diváka od skutečnos-

ti a jejich zjevných významů svou analogií k objevování skrytého smyslu a tím i k metaforičnosti přinášející změnu postoje v postoj estetický.

Rozumím-li dobře některým svědectvím o Radokově práci s herci, pak se všemi prostředky snažil herce vyhodit z jeho stereotypů, zbavit jej navyklých a osvojených postupů, dokonce se dá říci i představitel, jak se má hrát divadlo, a přivést jej k tomu, aby se prezentoval, ukázal jako originální přirozená individualita. Aby dal sám sebe v rámci ostenze k poznání. Tato tendence v jistém proudu českého divadla na přelomu 50. a 60. let sílila a dá se pokládat za jeden z hlavních projevů proměny, skrze niž se české divadlo dostává bez ideologických předsudků k realitě. Samozřejmě, existovaly různé varianty a modifikace této tendence – od Otomara Krejčí přes Činoherní klub až k Semaforu a celému „světu malých divadel“. Radok se od počátku své poválečné režijní tvorby v převažující části činoherních režii k této problematice vracel a vytrvale se jí zabýval: přisuzoval jí zřejmě ústřední postavení v úsilí o proměnu moderního divadla obrazného typu. Jestli kde vedl systematický zápas o divadelní jazyk, jenž by byl práv současné modernosti, pak to bylo na poli herectví. Odmítal popisnou charakterizaci, vytváření herecké postavy pomocí reálných detailů, faktických údajů vnějších i vnitřních, jakoukoliv pravděpodobnost. Nebyl vskutku příznivcem realismu, byť měl třeba predikát psychologický. Přitom mu právě o psychologii maximálně šlo. Jeho činoherní inscenace chtěly dějností dospívat k příběhům, jež by amplifikací vnitřního světa postav měly sdělovat obraz rozhodujících otázek bytí konkrétního člověka. Skrze herce a hercem měl vzniknout imaginativní symbol a jeho analogie unášející ke skrytému smyslu obrazů lidského žití.

Jak tohle uskutečnit, je kardinální Radokova otázka po herectví, jež by bylo

adekvátní jeho scénování. Popis a faktografii nechtěl. Proto se někdy pouštěl cestou hyperbolizované exprese. Ale tehdy se zbavoval originálu člověka, přicházel o jeho konkrétní individuálnost, osobitý vnitřní svět a postupoval na bázi redukce, protože derivoval z obecného jevu a dostával se do těsné blízkosti Burianova obecného modelu lidství. Řešení Radok vytrvale a systematicky hledal – a také našel. Vycházelo ze dvou – a připočteme-li důraz na originál herce, pak ze tří – zásad. Za prvé kladl Radok důraz na cílevědomou aktivitu herců, na jejich zacílené neustálé *vztahování se jedním, konáním* ke svému okolí i k ostatním postavám. Radok (1969: 8) sám říká, že „vedl herce od ‘kaširovaného předstírání’ a tak zvaného ‘ukazování citů’ k nepřetržitému jednání. Takové *dynamické herectví* je schopné vyjádřit neobyčejné souvislosti a složité vztahy naší skutečnosti.“ Herec se tím začleňoval do celku situací, svým konáním je vytvářel jako nejaktivnější a nezřetelnější činitel; prezentoval, označoval význam a smysl *herecké postavy*, tj. znaku fiktivního člověka. Tato *fiktivnost* byla pro Radoka podstatnou součástí vzniku a existence dramatické osoby, neboť z ní a na ní stávil obraz vnitřního světa postav. Zdeněk Hedbávný (1994: 302–303) cituje některé záznamy dvou posluchačů DAMU, kteří Radokovi asistovali při inscenaci Gogolovy *Ženitby*. V jednom zápisu se např. píše: „Paní Píchová má konečně svůj svět. Její nevšimavost a žravost dostávají rytmus.“ A jiný, pozdější zápis zase konstatuje: „Postavy mají svůj svět, svůj životní rytmus. Jakousi železnou oponu kolem sebe. Působí podivně, protože zaklety do svého světa, reagují na svět kolem sebe zcela *zvláště* – ‘zvláštní lidé’. Projevuje se to tam, kde nemluví. Slovo, to je jejich škraboška. Proto mají v komedii hlavní význam pauzy, němé pohledy, absurdní činy. Všechno, kde není za co se schovat.“ Grossman (1991: 130) pí-

še o herectví Radokových inscenací, že „je metodou zvláštní analýzy, vhroute- ní se, snahy demaskovat, kterými režisér s hercem neustále [...] míří k centrálnímu nervu postavy a k její rozhodující životní otázce.“ To všechno formuje fiktivnost postavy, kterou herec tvoří jako reprezentující znak, opřený ovšem o prezentaci, ukazování originálu. Neboli: Radokovo úsilí se upíná k tomu, aby i v dramatické osobě byla trvale obsažena juxtapozice *nezakrytě* srovnávající skutečnost s fiktivností a tím zakládající možnost pro vznik analogie, jež otevírá cestu od čitelného významu k významu skrytému a tím ke vzniku dramatické osoby jako imaginativního symbolu.

Grossman (tamtéž) na závěr své úvahy o herectví Radokových inscenací napsal: „Touto metodou Radok *zintezivňuje* a v jistém smyslu slova i *symbolizuje* psychickou složku představení jako nositele hlavní myšlenky.“ Radok zůstal i v herectví věrný principu, jež jsem se tu pokusil ukázat jako základní v jeho proměně jazyka moderního obrazného předválečného divadla. Tomu s maximální intenzitou sloužila i třetí zásada, již uplatňoval v práci s hercem – pojetí a využívání **mizanscény**. Mizanscéna jako umístění a pohyb herců v prostoru je záležitostí, již má absolutně v ruce režisér; jen na něm záleží, jak toto přemísťování a úkony postav s tím související uspořádá. V mizanscéně nejde ani o prostou logiku reality, ani o dodržování jakýchsi elementárních ‘technických’ zákonů, ale o vyjádření a postižení smyslu situace. Mizanscéna může pracovat na herce, může mu usnadňovat jeho aktivitu – a také sdělovat významy a smysl, jež herci svou hrou sdělit nedokážou. To vše Radok perfektně věděl a uplatňoval s dokonalou režijní profesionalitou. Napíše-li Grossman (1991: 130), že jeho „aranžmá náhle přerůstá obvyklou logiku pohybů v pokoji“, pak stručně, ale přesně vystihne *obraznou*

podstatu Radokovy mizanscény. *Proti* originálu konkrétního člověka (herce i jím stvořené herecké postavy) staví vždycky umělost prostoru divadla a touto juxtapozicí dochází od konkrétního člověka v konkrétní situaci k symbolice nabízející obraz člověka v amplifikované situaci rozehrávající mnohostranné ‘dění smyslu’ lidské existence. Postavy v Radokově inscenaci Gogolovy *Ženitby* jsou deformovanými lidmi, kteří docházejí nutně do absurdních situací. Největší absurditou je jistě závěrečný útek ženicha před svatbou oknem. Je to nesmyslný čin, čin logicky, rozumem nevy-světlitelný. Ale vyjevující, manifestující touto skutečnou událostí v kontextu inscenace ‘nesmyslný smysl’, k němuž lidí dovedla deformace života, který ovládl strach. Taková deformace vnitřních světů postav byla vrcholnou imaginativní symbolikou této Radkovy inscenace. Všichni v ní byli vinní i nevinní, nešlo o žádné antipatie, ani sympatie vůči nikomu a ničemu.

Ve výkladu Artaudova Divadla krutosti píše Jacques Derrida (1993: 127): „Tušíme již tedy **mysl krutosti** jakožto **nutnosti, nesmiřitelnosti**. Neboť Artaud chce, abychom slovem ‘krutost’ rozuměli ‘neúprosné soustředění a nemilosrdné rozhodnutí’, ‘nezvratné odhodlání’, ‘determinismus’, podrobení se nezbytnému’ atd.“ Tyto pojmy vystihují smysl příběhů řady inscenací jako komplexních obrazů dějinnosti, o něž Radok usiloval. Radok (1969: 7) napsal o smyslu příběhů svých představení toto: „*nezavírejme oči před jakýmkoliv pohledem, neboť jen mnohostrannost a hloubka našeho rozhledu skutečně zlidštuje*.“ Proměna, již uskutečnil Radok, posunula amplifikaci k mnohostrannému polyfonnímu obrazu konkrétního člověka v konkrétní situaci. Herec přestává být jen jedním z komponentů režisérem ‘tvořený’ scénické struktury zdůvodňujícím soudržnou celistvost *divadelního systému*,

ale vytváří obraz *individuálního člověka* a jeho jedinečného příběhu. Tento příběh ovšem vyrůstá z obrazného myšlení a dodržuje v systému inscenace principy, jež obraznému českému modernímu divadlu vtiskl Burian, byť v proměněné podobě. Příběhy jednotlivců se splétají, tvoří celek; stávají se příběhem všech – dějinností. Radokův scénický princip jako organické propojení prezentace a reprezentace tak dosahuje maximální amplifikace. Scénickým principem je tu míněna ona zvláštní kvalita, která umožňuje rozvíjet a předvádět obrazné myšlení v podobě, o níž v *Divadle krutosti* napsal Artaud, že je to triumf čisté inscenace. Tohoto triumfu dosáhl už E. F. Burian a Radok mu dal proměněnou podobu v letech poválečných. Lze na něj vztáhnout Derridova slova vykládající Artaudovo Divadlo krutosti: „jeviště již **nebude reprezentovat**, protože se nebude jako smyslová ilustrace připojovat k textu již napsanému, myšlenému či prožívanému vně jeviště, textu, který jeviště pouze opakuje, avšak nevytváří jeho strukturu. [...] A non-reprezentace je původní reprezentací, znamená-li reprezentace rozvíjení objemu, mnoho-rozměrného prostředí, zkušenost, vytvářející svůj vlastní prostor. **Rozprostraňování**, tj. vytváření prostoru, který žádá řeč nemůže shrnout a pojmout, neboť je sama již předpokládá, a tedy odkazuje i k času, jenž není časem tzv. zvukové linearitě, odkazuje k **‘novému pojetí prostoru’** [...] a **‘zvláštní ideji času’**“ (Derrida 1993: 125).

Všechno, co tu bylo citováno z Derridovy studie o Artaudovi, postihuje některé rysy vývoje našeho moderního obrazného divadla od Buriana k Radokovi; jeho kořeny i výsledky. Radokovou inscenací Rollandovy *Hry o lásce a smrti* se tomtuto vývoji dostalo výrazného shrnutí. Tato inscenace měla premiéru v říjnu 1964. V tomtéž roce zahajuje Brook své experimentální studio nazvané Diva-

dlo krutosti, o němž mimo jiné píše Kazimierz Braun: „Ne náhodou byl název cyklu převzat od Antonina Artauda, jehož teorie se staly inspirací londýnského projektu. Shodně s Artaudovým požadavkem mělo být obecenstvo aktivně vtaženo do děje, mělo to tedy být divadlo, které by působilo prostřednictvím zkušeností, nikoliv prostřednictvím didaktiky a moralizování“ (Braun 1993: 26). Patřil jsem na tom přelomu 60. let k těm, kdo spolu s Radokem v souvislosti s představením *Hry o lásce a smrti* hovořili a přemýšleli o ‘lidovém divadle’, snažíce se tímto termínem vyjádřit jeho schopnost a sílu diváka všemi možnými prostředky *fascinovat*. Zároveň jsme ovšem věděli – nebo alespoň tušili – že tohle divadlo, jímž Radok obnovil v nových proměněných podmínkách Burianovu **podívá-nou**, splňuje to, o co se Radok snažil: vyjevuje, manifestuje mnohostrannou „obrovskou složitost různých, často protichůdných vztahů. Chceme-li, aby nám divák uvěřil, *aby se ztotožnil s tím, co se děje na jevišti*, musíme tyto složité vztahy vytvořit také na jevišti. V tom případě můžeme hovořit o rezonujícím představení“ (Radok 1969: 9). Dnes bychom to asi nazvali jinak: uměním, jež svět neinterpretuje, nepřevádí z bezprostředního zážitku do jazyka intelektu, diskursu, ale vidí jej, jaký je, nabízí jej jako skutečnost, jejíž mnohostrannost usiluje nijak a ničím neredukovat.

Včetně toho, že „*věci lidské nevypadají vždy lidsky*“ (Radok 1969: 7). V tom roce 1964 měla v režii Petera Brooka londýnskou premiéru také hra německého dramatika Petera Weisse, jež se obvykle uvádí pro svůj dlouhý název zkráceně jako *Marat/Sade*.⁵ Tenhle text měl svou brechtovskou inspiraci v zájmu o politickou a sociální problematiku, ale zároveň

⁵ *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení pana de Sada.*

chtěl být také velkým metaforickým obrazem světa, jenž se ocitl v rukou šílenců. O Brookově inscenaci píše Brockett (1999: 643) jako o „jedné z nevlivnějších inscenací celého desetiletí“, jíž se stala „svou kombinací ‘divadla krutosti’ s brechtovskou sociální a politickou argumentací, zachycenou v artaudovském víru zrakových a sluchových efektů.“ Obdobná slova by mohla popsat i Radokovu inscenaci Rollandovy *Hry o lásce a smrti*. Nejde o srovnávání. Jde o to demonstrovat, že české moderní divadlo, jež bylo projevem a výrazem obzvláště myšlení, dospělo ze základu položeného E. F. Burianem divadelním dílem Alfréda Radoka k podobě, jež modernost převedla přes „konec moderní doby“ až do doby po modernosti.

V tomto smyslu je pro mne Radokova inscenace *Hry o lásce a smrti* završením procesu složité proměny vývoje českého divadla a otevřením epochy nové, rodící se z vlastních pramenů a zdrojů českého divadla.

Citovaná literatura:

- BLACK, M. „Metaphor“, in: *Looks at the Arts*, Philadelphia 1978
- BRAUN, K. *Druhá divadelní reforma*, Praha 1993
- BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*, Praha 1984
- DERRIDA, J. „Divadlo krutosti a hranice reprezentace“, in: (Petříček, M. jr. /ed./) *Myšlení o divadle II*, Praha 1993
- EJZENŠTEJN, S. M. „Dickens, Griffith a my“, in: (týž) *Kamerou, tužkou i perem*, Praha 1961
- GROSSMAN, J. „Divadelní úlohy filmu“, in: (týž) *Analýzy*, Praha 1991
- GROSSMAN J. „25 let světelného divadla“, *Acta scaenographica* 1961, č. 8
- HEDBÁVNÝ, Z. *Alfréd Radok (Zpráva o jednom osudu)*, Praha 1994
- CHALUPECKÝ J. „Konec moderní doby“, in: (týž) *Obhajoba umění 1934–1948*, Praha
- CHVATÍK, K. *Strukturální estetika*, Praha 1994
- CHVATÍK, K. „Postmoderna jako sebekritika moderny“, in: *Od avantgardy k druhé moderně*, Praha 2004
- LUKEŠ, M. „Sen jednoho vězně“, in: (týž) *Shakespeareovské souvislosti*, Praha 2004
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*, Praha 1966
- OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974
- OTČENÁŠEK, Š. „Činohra 5. května“, in: (sb.) *Divadlo nové doby*, Praha 1989
- RADOK, A. „Hra o lásce a smrti“, in: *Romain Rolland / Hra o lásce a smrti – Rozbor inscenace Městských divadel pražských*, Praha 1969
- RICOEUR, P. „Metaphor and the Central Problems of Hermeneutic“, in: *Hermeneutic and Human Sciences*, Cambridge 1982
- RICOEUR, P. „Řád symbolu“, in: (Petříček, M. jr. /ed./) *Myšlení o divadle II*, Praha 1993
- SCHERL, A. „E. F. Burian 1945–1948“, in: (sb.) *Divadlo nové doby*, Praha 1989
- SRBA B. „Herecká tvorba v režisérském pojetí E.F. Buriana“, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* Q1/1998
- STARÝ, R. *Filmová hermeneutika*, Praha 1999
- VIEWEGH, J. *Fantazie*, Praha 1986
- VOSTRÝ, J. „Úvod do studia postavy – Typ“, *Amatérská scéna* 1983, č. 4
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost“, *Disk* 10 (prosinec 2004)
- ZUSKA, V. *Temporalita metafory*, Praha 1993

Scéničnost a múzičnost

(Od E. F. Burianova *gesamtkunstwerku* k dnešku)

Jaroslav Vostrý

Tzv. syntetické divadlo E. F. Buriana představuje jedinečnou a nesporně jednu z nejvýznamnějších realizací ideje *gesamtkunstwerku* v evropském divadle 20. století, vedle proslulejší Piscatorovy epické varianty (a jeho a Gropiova *Totaltheatru* [1926–1927], jehož protějškem měl být Burianův a Kouřilův *Theatergraph* [1941]) ojedinelou svým lyrickým zaměřením a jako takovou zvlášť pozoruhodnou v rámci vývoje k intermediálním a multimediálním produkcím.¹ Budiž hned připomenuto, že i v historickém kontextu těchto pozdějších intermedialních a multimediálních produkcí představují Burianovy pokusy o syntézu a tedy současně o (intermediální) překročení hranic jednotlivých uměleckých druhů stále fenomén v mnoha ohledech nepřekonaný a vzhledem ke zcela odlišnému podhoubí současných produkcí už také nepřekonatelný.

Mluvím-li o *gesamtkunstwerku* bez obvyklého přívlastku 'wagnerovský', je to proto, že chci zdůraznit širší kontext těchto snah, které se u původce jejich označení vztahovaly především na divadlo, a to konkrétně na operní divadlo, chápané už ve Wagnerově traktátu *Opera a drama* z roku 1850 jako syntéza poezie a hudby (viz Wagner 2002): tento kontext tvoří určující tendence moderního umění. Šlo o úsilí svobodných umělců, kteří svou svobodu vykupovali problematickou odkázaností na volný trh; někteří z nich pocívali vyřazenost s tím spojenou natolik těžce, že začali usilovat nejdřív aspoň o překonání izolovanosti jednotlivých disciplín a jejich nové spojení s tzv. užitým uměním. Vzpomeňme na francouzské nabisty, kteří se před koncem 19. století tímto pojmenováním sami pasovali na proroky: vizi nového životního slohu uskutečňovali, aniž by slevovali ze svých duchovních inklinací, živících jejich náběhy k abstrakci, i tím, že navrhovali plakáty, koberce, tapety a angažovali se nejen v *Revue blanche*, ale i v Théâtre d'Art a v Théâtre de l'Oeuvre.

Jak operní skladatel Wagner, tak výtvarníci, kteří si říkali nabisté, se opírali o ideál 'původní' umělecké syntézy, jejímž vrcholným projevem byla středověká katedrála, a byli tedy podobně jako William Morris, zakladatel hnutí Arts & Kraft v Anglii, romanticky zahledění do minulosti. Stesk po časech, kdy umění jako by mělo své nezpochybnitelné poslání v životě, vedlo tak na jedné straně k dekorativismu secese s jejím vynálezem moderního designu, v jehož rámci se umění stává okamžitě prakticky upotřebitelným, a na druhé straně k pěstování umění pro umění, které jako by mohlo a mělo nahradit náboženství; příznačně z hledis-

¹ Ne náhodou se 20. století vůbec často definuje jako období konvergence a dialogu různých umění v duchu Baudelaireových „korespondencí“, na které se tak často odvolávalo („vůně, barvy, tóny odpovídají si“...).

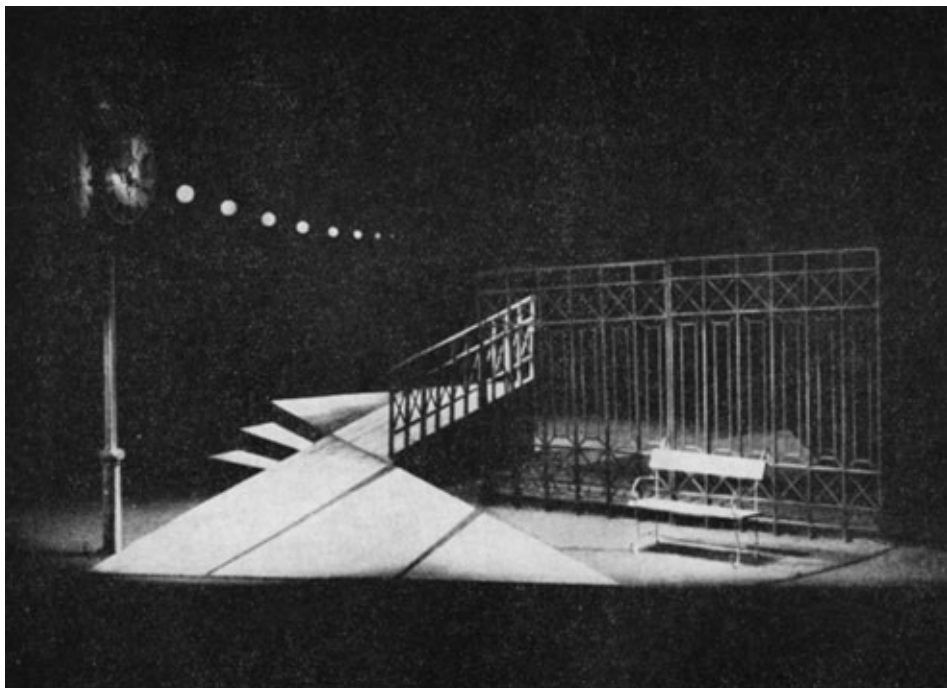
ka podobných tužeb je ostatně i Wagnerovo obrácení k mytologii. Rozdíl obojího směřování, které se v různých jednotlivých případech ovšem různě mísilo, by se dalo popsat i starými řeckými výrazy **techné** a **poiésis**, neboť zahrnují převažující spolej prvního s dovedností, pracností a uvědomělým rozvrhem (a tedy i naučitelností) a druhého s entusiasmem, inspirovaností a svobodnou imaginací (a tedy i s božským darem či navštívením, resp. romantickou genialitou).

Vyplatí se při této příležitosti vzpomenout i na původní řecké dělení umění na **expressivní** a **konstruktivní**. Zatímco první z nich odpovídalo jednotě hudby, tance a poezie – a jeho název *choreia*, zvolený s ohledem na (sborový) způsob provádění, zdůrazňuje váhu a význam tance v původní syntéze –, druhé představovalo soubor vytvářený architekturou, sochařstvím a malířstvím. Není tedy divu, že i takový Whistler se staral o celkovou podobu místností, kde měly viset jeho obrazy, a Franz von Stuck, jak zdůrazňuje Martin Damus (2000: 44), si dal podle vlastních plánů postavit vilu, ve které se měla tři posledně jmenovaná osamostatněná umění spolu s tím, čemu se dnes říká design, spojit v jednotné umění výtvarné. Vlastně odtud není ani tak strašně daleko k pařížské Surrealistické výstavě z roku 1938, jejímž celkovým řešením byl pověřený Marcel Duchamp a osvětlením Man Ray: Patrně představovala první velkou multimediální událost toho druhu, z něhož se odvozují nejrůznější pozdější instalace a environmenty s jejich charakteristickým spojením výtvarného živlu se scénickým.

K aktualizaci ideje *gesamtkunstwerku* přispíval samozřejmě i vývoj techniky vyzývající k využití v projektech avantgardních umělců, mezi nimiž to byl Gropius, kdo heslem „Umění a technika – nová jednota“ z roku 1923 vymazal koncepci Williama Morrisa opřenou o spojení umění a řemesla. Avantgardním umělcům byla protivná také idea posvátného umění. Postavili proti ní ideu splynutí umění se životem, ve kterém se umění rozplyne. Tuto ideu živila naděje, že život a svět mohou dostat novou podobu: dát životu a světu tuto utopickou novou podobu jako by bylo možné právě díky stupňujícímu se tempu vědecko-technické revoluce, doprovázené případně politickou revolucí, která vytvoří takové podmínky, aby výsledky té první se prosadily důsledně, tj. ve prospěch všech.

Stojí za to připomenout v této souvislosti slova Hanse Richtera (z knihy *Dada – Kunst und Antikunst* z roku 1964): „Vzhledem ke své nepředpojatosti vůči veškerým procesům a technikám jsme dosti často [...] překračovali hranice jednotlivých umění: Od malířství k soše, od obrazu k typografii, ke koláži, fotografii a fotomontáži, od abstraktního tvaru k obrazovému pásu [Rollenbild], od obrazového pásu k filmu, k reliéfu, k *Objet trouvé*, k *Ready-made*. V rámci tohoto stírání hranic jednotlivých umění obracel se malíř k básnictví a básník k malířství. Všude se odrážela nová neomezenost. Ventil se prudce uvolnil“ (viz Hoffman 1998: 310).

Je jasné, proč se vzhledem k tomu tolik avantgardních umělců obracelo k divadlu: existuje někde – a to nejen vzhledem k samotné povaze divadla či k wagnerovské tradici, ale i k ještě starší tradici renesančních a barokních podívaných – lepší příležitost, aby se jednotlivá umění spojila ve velkolepou audiovizuální produkci? Můžeme jmenovat například Fernanda Légera s jeho vizí jeviště, na kterém „důslednou transpozicí vzniká nové kouzlo a před našimi zraky se objevuje nový nečekaný svět. Jako bychom dosud byli slepí a prohlédli mávnutím kouzelného proutku; uchvácení upíráme zrak na podívanou, jakou jsme ještě nespátřili“: Léger ne náhodou v citované přednášce z roku 1925 (její

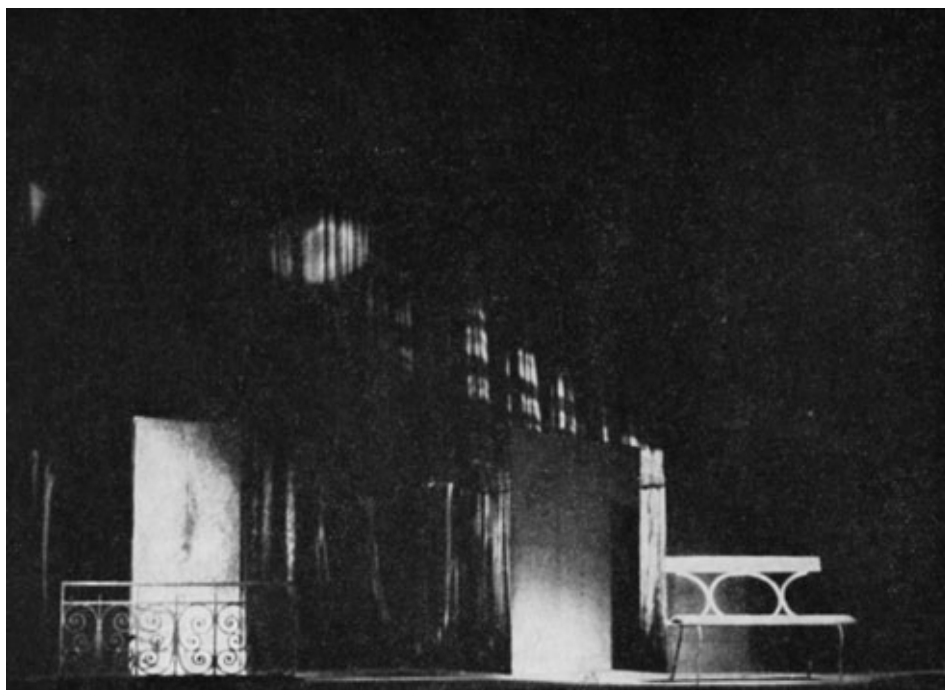


F. M. Dostojevskij: *Bílé noci*. D34 1956: exteriérová scéna, režie E. F. Burian, výtvarník V. Nývlt

české znění viz Pörtner 1965: 119–120) dává přednost výrazu *podívaná* před *divadlem*. Nejsou tyto vize – vycházející či aspoň se stýkající s ideou gesamtkunstwerku, který ve své wagnerovské variantě plyne ze vzpomínky na dávné sepětí tance, hudby a poezie – u avantgardních výtvarníků spíše dědictvím původních intermédií, která jejich původci pořádali jako obstaravatelé knížecích a královských zábav?² A není naopak Wagnerova reforma pokusem vyrovnat se s tímto odkazem tak, aby i opera, dědic těchto intermédií, byla ve spojení s hlouběji pojatou inspirací mytologií schopná duchovního přesahu?

Kromě Légera by si mezi výtvarníky usilujícími realizovat své intermediální a multimediální snahy v divadle, které v rámci těchto snah hodlali ovšem zásadně proměnit, samozřejmě zasloužil zmínku také El Lissitzky se svým „Elektromechanickým divadlem“, jehož první ukázkou byla futuristická opera *Vítězství nad sluncem*, Moholy-Nagy se svým „Divadlem totality“, Friedrich Kiesler se svým „Railway Theater“. Na předním místě ovšem Oskar Schlemmer se svými pokusy podnikanými na půdě Bauhausu, kde byl původně pověřený vedením dílny nástěnné malby: právě on – jako by rovněž v tradici renesančních intermédií (vzpomeňme ostatně na slavnosti, které se v Bauhausu konaly) či dokonce dávné *chorie* – kladl zásadní důraz na tanec ve svém *Triadickém baletu* z roku 1923, kde měly v souhlasu s jeho svérázným *tanečním konstruktivismem* zásadní význam „fan-

² Podrobněji viz Vostrý, J. „Od podívané k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla)“, *Disk* 2 (prosinec 2002: 17–38) a 3 (březen 2003: 21–44).



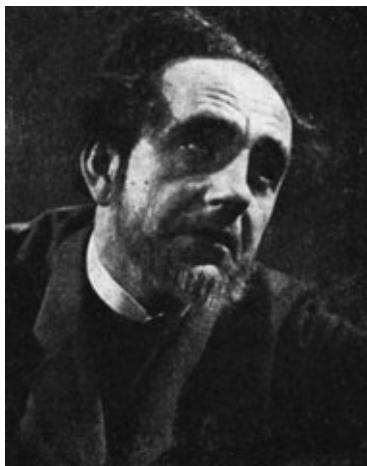
Exteriérová scéna *Bílých nocí* z inscenace r. 1946

tastické přechody mezi pohybem biologicko-organickým a technicko-mechanickým“ a kde takovou roli hrála „stereometrie prostoru“ (viz Pörtner 1965: 53–54).³

Pokud jde o Bauhaus, psal Gropius na okraj předpokládané divadelní aktivity této školy už v prosinci 1922: „Zkoumáme jednotlivé problémy prostoru, těla, pohybu, formy, světla, barvy a tónu. Utváříme pohyb organického těla a mechanického tělesa, tón v mluvě a hudební tón a budujeme jevištní prostor a jevištní figury. Uvědomělé využívání zákonů mechaniky, optiky a akustiky je pro náš jevištní tvar rozhodující.“ A jinde: „Jevištní dílo je jako jednota stavebnímu umění vnitřně blízké; vycházejí si navzájem vstříc. Jako se ve stavebním díle jednotlivé části vzdávají svého já ve prospěch vyšší společné životnosti souborného díla, tak se soustřeďuje také v jevištním díle četnost uměleckých problémů podle tohoto jednoho nadřazeného vlastního zákona k nové vyšší jednotě“ (viz Neumüllers [s. a.]: 7).

Jestliže Gropius zdůrazňuje podřízenost jednotlivých částí jednomu zákonu, který je vlastní celku, při úvahách o burianovské syntéze se obvykle vychází z objevu „kladného estetického působení“ vnitřních rozporů mezi složkami uměleckého díla, jak se vyjádřil Jan Mukařovský v Programu D37 (viz Mukařov-

³ O Schlemmrovi se u nás zmiňoval Jindřich Honzl a jeho stanovisko k německému výtvarníkovi bylo samozřejmě ovlivněno tím, že herec „je pro Picassa, Larionova, Lisického, Légera, Schlemmra zapomenutou veličinou. Kubismus divadelní [...] nahrazuje herce mechanismem v triadickém baletu výmarském, nebo tuhým obalem Picassových, Larionových a Légerových loutek, výtvarně řešených k dekoru jeviště.“ Tohoto hodnocení ze *Slávy a bídý divadel* z roku 1925 (viz Honzl 1963: 63) se Honzl v podstatě drží i v *Roztočeném jevišti* z roku 1937, kde se v souvislosti s úvahou o divadelním prostoru zmiňuje rovněž o Lisickém i Kieslerovi a cituje, co říká Moholy-Nagy o abstraktních předmětech (viz Honzl 1963: 158).



◀ **N. Kolofíková a B. Rendl**
jako **Nastěnka a Afanasij**
z inscenace **Bílých nocí**
r. 1946

▶ **M. Kučírková**
a **J. V. Švec – Nastěnka**
a **Nikolaj** z **Bílých nocí** 1957

ský 1948: 154). „Moderní jevištní dílo“, psal také Mukařovský, „jeví se jako velmi složitá struktura (složitější než každá jiná umělecká výstavba), která dychtivě vsává všechno, co přináší současný rozvoj techniky a co poskytují umění jiná, zpravidla však proto, aby toho využila jako činitele kontrastního: zmocňuje se filmu, aby postavila v protiklad tělesnou realitu a nehmotný obraz, megafonu, aby konfrontovala zvuk přirozený se zvukem reprodukováným, reflektoru, aby jeho světelným mečem zpřetínala kontinuitu trojrozměrného prostoru, sochy, aby vyostřila antithesu gesta prchavého a gesta zkamenělého“ (ibidem).⁴

Zatímco Jiřímu Frejkovi se idea gesamtkunstwerku jevila jako „letitý nesmysl“ (viz Frejka 1945: 40), E. F. Burian, kterému na této ideji tolik záleželo (viz Burian 1937: 43–44), se sám vyjádřil takto: „Ve staré opeře nebo v melodramatu převládá jedna složka nad druhou tak, že jedna vždycky doprovází druhou, které je obětováno všechno. Buďto padl text (jako v staroitalské nebo starofrancouzské opeře), nebo hudba (jako vidíme u Wagnera a jeho epigonů). Buďto se stávala hudba literaturou, nebo literatura hudbou. V baletu, jak se říká, stancoval balet hudbu do orchestru. Podle nás musí jednotlivé složky divadelní syntézy probíhat buď současně, tj. tak, aby se nekryly a podporovaly v účinnosti jedna druhou, anebo musí ve své protiváze působit vzájemně na sebe tak kontrapunkticky, že, aniž by ztrácely svůj charakter, přece jenom se nedělitelně spojují v mnohohlasou formu“ (viz Srba 1971: 36).

S takovou snahou o zachování relativní samostatnosti jednotlivých umění v rámci burianovské verze gesamtkunstwerku nejužším způsobem souvisel způsob scénického uplatňování literárních textů, které nebyly původně určené pro divadlo a stávaly se součástí Burianovy souborné divadelní produkce záměr-

⁴ Je otázka, nakolik je toto stanovisko a ovšem zejména vlastní umělecké využívání různorodých prostředků účinné, které viditelně nesplyvají, výsledkem zkušenosti s filmem, který byl ve svém němém období odkázaný na spolupráci doprovázejícího pianisty či orchestru, o kombinaci obrazu a titulků nemluvě. Mimochodem, Siegfried Kracauer neužil náhodou výrazu „gesamtkunstwerk efektů“, když mluvil o filmových představeních v amerických 'Cathedrals of the Movies' či německých 'Lichtspielpaläste' 20. let s foyery upravenými v duchu prostředí promítaného filmu, rafinovaně osvětlovanými i provoněnými, a o filmových seancích, kde nechyběly výstupy artistů a pantomimů apod. (Viz Demus 2000: 181–182.)



ně (pokud jde o literu textu, na rozdíl od Burianových zásahů do dramatických předloh) v podstatě *jako takové*, aniž byly podrobovány procesu 'dramatizace' v obvyklém smyslu.⁵ Zrovna jako takové se původně nedivadelní předlohy stávaly pro E. F. Buriana podnětem, příležitostí a materiálem k obnově deklamačního (recitačního) divadla či divadla slova, pěstovaného samozřejmě právě v rámci

5 Na tyto Burianovy scénické produkce si musí český divadelník, který už něco pamatuje, pochopitelně vzpomenout, když se dívá na představení scénické verze La Fontainových *Bajek*: Hraje se v Comédii-Française a jejím autorem („mise en scène, décors et lumières“) je Robert Wilson, samozřejmě se spolupracovníky v každé z příslušných profesí („aux lumières, aux décors, à la mis en scène, aux costumes, aux mouvements scénique“) včetně poradkyně pro barokní tanec; skvělé masky mu navrhl Kuno Schlegelmilch, původní, francouzsky barokně inspirovanou hudbu složil Michal Galasso, dramaturgicky spolupracovala Ellen Hammer. Bajky zde kromě vypravěčky, tj. vlastně La Fontaina (imponující Christine Fersen), recitují herci představující jejich hrdiny v 3. osobě. To umožňuje spojit podmanivě kultivovaný a řečněne inspirovaný mluvní projev s pohybovým, který je o to půvabnější, že je při veškeré nápaditosti zkratkovitě charakterizace uměřený, tzn. vědomý si významu každého pohybu: tedy žádná herecká nespoutanost či (česká) upohybovanost, ale výtečně režirovaná a stylizačně rozvinutá spontánní hravost (vyznačující i starší členy skvělého hereckého ansámblu, z nichž například obdivuhodného představitele kohouta – Gérarda Giroudona jsme v Praze viděli při hostování Comédie-Française jako Scapina): uvědomělá tendence hravého projevu ke klasické uměřenosti a obřadnosti zvířecích způsobů má v sobě půvabnou dvojznačnost literárního textu. Jako by šlo jen o scénicky důvtipnou ilustraci La Fontaina, která se ovšem spojením (ale nikoli splnutím) vyprávění a předvádění stává kouzelným divadlem. Jestli jeho celková podoba na jedné straně potvrzuje, že ve Wilsonovi máme co dělat s originálním dědicem scénografů-režisérů dávných dvorských slavností, na druhé straně prokazuje jeho režie v tomto případě schopnost vytvářet krajně jednoduchým scénografickým řešením, ve kterém dominující roli hraje dokonalá světelná partitura, *prostor pro herce* (nejenom pro jednotlivé herce v daném výjevu, ale především pro herecký ansámbl jako takový). Tak Wilson svým markantním přínosem slouží nejenom literární předloze, ale jejím prostřednictvím věčně se obnovující kultuře (ano, dá se říct, že Wilsonovo scénování je tu při veškeré individuální kultivovanosti svébytného přístupu skutečně 'klasicky' francouzské). Proto je Wilsonova inscenace oslavou scénické mimeze založené vždycky na pouhém 'jako' a toho druhu divadelní iluze, které podléháme s jasným (a šťastným) vědomím, že jsme zase jednou v divadle. Nejde přitom o inscenaci, která by se nějak vydělovala z celku repertoáru CF, a to nejen přínosem hereckého ansámblu, ale také proto, že jako je divadlem svébytně iluzivním, je i divadlem interpretace (mimořádně, výbornou ukázkou interpretace představuje v současném repertoáru CF Corneilův *Lhář* v režii Jean-Louise Benoita, který tu mj. 1997 připravil mimořádně oceněnou inscenaci už zmíněných *Šibalství Scapinových*). Jde o interpretaci chápanou nikoli jako racionální redukce obsahu nějakého díla, za kterou měla každou interpretaci bojovná Susan Sontagová (viz proslulý sborník *Against Interpretation* z roku 1967), ale jako rozvíjení možnosti předlohy, jejíž 'moudrost' není jen moudrostí jí samotné. V daném případě jde o scénické rozvíjení, které objevuje bytostnou scéničnost La Fontainových *Bajek* a podobných alegorií vůbec – viz ostatně *Ze života hmyzu* bratří Čapků, k jehož oživení jako by českému divadlu scházela skutečná divadelní invence. (Nebo je to absence skutečných ansámblů? Nebo apriorní pohrdání vším, co vzniklo na domácí půdě?) U nás dnes obvyklé svévolné režisérské překrucování předloh vždycky spíš zakrývá nedostatek umění v původním smyslu (a to ovšem nejenom umění samotných režisérů!).

divadelní syntézy, ve které hrálo mluvené slovo svou důležitou roli i svou potenciální a u Buriana široce uplatňovanou hudebností.

Ať bylo toto slovo jakkoli potenciálně 'hudební', stávalo se ovšem opravdovou hudbou jenom potud, pokud nepřestávalo být slovem: i zde se ukazuje oprávněnost polemiky Bořivoje Srby (1971: 40 an.) s posuzovateli, kteří byli přesvědčení, že „řád Burianových představení vychází [jak je to u hudebního skladatele ostatně pochopitelné] z hudby“ (Srba 1971: 40). Stejným právem by bylo koneckonců možné mluvit o tom, že to, co všechny prvky jednotlivých umění v Burianově syntéze spojovalo, byla scénografie, pokud bychom k ní ovšem počítali složku světelnou, nebo prostě obraznost; nebyla ostatně právě ona (tj. scénografie, případně – širěji vzato – obraznost) základem Burianova a Kouřilova Theatergraphu a těch Burianových inscenací, které řadil Bořivoj Srba – v rámci poněkud zúženého pohledu na Burianovo jevištní dílo, uplatněného v knize *Poetické divadlo E. F. Buriana z roku 1971 – k burianovskému kánonu?* (Kromě *Máje jde o Procitnutí jara, Evžena Oněgina a Utrpení mladého Werthera.*) Ne že by hudebnost a 'duch hudby', o kterém ostatně mluvil v souvislosti s dramatickým uměním už Nietzsche, nepředstavovaly v Burianově jevištním díle cosi zásadně důležitého. Ale není to tak i s obrazností? Nešlo vlastně v nejzdařilejších Burianových inscenacích právě o jejich syntézu? Aby bylo možné na tuto otázku odpovědět, je ovšem třeba přesněji definovat jak tuto hudebnost, tak tuto obraznost.

Mluví-li se o hudbě a hudebnosti, mluví se o projevu skrytého znění emocí, které se při tomto projevu formují za účelem jejich sdílení, o svérázné expresi a expresivitě, které jako by chybělo zdůvodnění. Přesněji řečeno, v hudbě chybí to, co vede k jisté expresi například v 'psychologicko-realistickém' textu a co souvisí s motivací a s kauzální zdůvodněností, tj. s příběhem, který jako by se dal pochopit právě na základě příčinnosti (a to všechno chybí i v případě, že se skladatel titulem díla přiznává k námětové závislosti na nějakém příběhu). Je jisté, že i 'v životě' se jisté vztahy a jejich vývoj nedají vysvětlit pouhou příčinností a že to nejpodstatnější ve způsobu reagování jednoho člověka na druhého souvisí – a to nejenom při erotickém vzplanutí a v lásce vůbec – se vzájemnou **rezonancí**. Proto můžeme i dnes a zde velmi dobře pochopit, že v rámci čínského způsobu myšlení s jeho převahou imaginativního přístupu, a to konkrétně například v rámci myšlení spojeného s dílem nazývaným *Zápisky historika z 1. století př. Kr.*, se vychází z toho, že prvky kosmického celku na sebe působí nikoli na základě mechanického impulsu či kauzální vazby, ale právě na principu nějakého druhu *akustické rezonance*, v souvislosti se kterou probíhá mezi prvky jisté kategorie sdílení a sdělování energie (viz Крoль 1974: 371). Proto můžeme mít i dnes a zde hluboký zážitek z japonského tradičního divadla nó, kde – jak píše Zdenka Švarcová ve vstupní studii tohoto čísla – je to lidský hlas, ať při zpěvu nebo recitaci, jehož „síla, modulace a proměny jsou tím, čím se zachvívá celé hercovo tělo a co rozechvívá posluchačovo nitro“, kde hlas herce, sboru i zvuk hudebního doprovodu nechává divák-posluchač „rezonovat ve vlastním těle“ a kde jak herec, tak „soustředěný příjemce představení [...] chápe, že jen lidský hlas může oživit duši slova“ (Švarcová 2005: 9): prozodická rovina slovního vyjadřování, související primárně s jeho zvukovou stránkou, bývá ostatně v básnickém textu jistého druhu (hlavně v lyrickém textu) stejně důležitá či někdy důležitější než stránka sémantická. Ostatně nevracíme se při vnímání divadla nó k původní syntéze, ze které se začalo rozvíjet i evropské divadlo?

E. F. Burian se několikrát vracel k Máchovu *Máji*, který je převahou prozodie nad příběhem, tj. i lyriky nad epikou proslulý. *Hudebnost* tu bezprostředně souvisí s *obrazností* (imaginativním myšlením). Jan Mukařovský ve studii „Genetika smyslu v Máchově poezii“ z roku 1938 (dnes viz např. Mukařovský 1982: 518–580) ukazuje způsoby, jimiž Mácha uvolňuje symbolickou stránku pojmenování, která se opírá o potenciální mnohoznačnost těchto pojmenování. Děje se to pomocí vyvazování těchto pojmenování z kontextu, v daném případě z kontextu příběhu (dodejme, melodramatického, který by bez uplatnění těchto postupů působil přes veškeré možné freudistické poukazy k oidipovskému komplexu, mírně řečeno, literárně, ne-li kýčovitě). Proslulý příklad pasáže s hromadícími se přirovnáními dětství, který uvádí také Vítězslav Nezval ve své eseji „Dvojí obraznost“ (viz např. Nezval 1979: 9–24), ukazuje, jakou roli hraje u „přirovnávajících představ“, jejichž samostatnost vůči „představě přirovnávané“ Nezval zdůrazňuje, vedle významové stránky pojmenování i stránka prozodická (zvuková) a do jaké míry je právě tato stránka spouštěčem příslušně zaměřeného procesu recepce („obraz co bílých měst u vody stopen klín, / takt jeho zemřelých myšlenka poslední, / tak jako jméno jich, pradávných bojů hluk, / dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní, zhortělé harfy tón“ atd.). Velkou důležitost tu má nepochybně i vizuální stránka. Obojí, akustické znění i vizuální představa, se např. při recitaci spojuje v celek, který není jenom muzikální a obrazný v užším smyslu, ale **múzičný**.

„Rozkloubení kontextu, bylo-li ho dosaženo“, psal Mukařovský o Máchově způsobu spojování prvků, „má pak ten další následek, že významové jednotky, zbavené jednosměrné vázanosti, kterou je jindy svírá dopředu spěchající kontext, vcházejí v spontánní styky významové, při kterých se uplatňují, nejsouce brzděny, vzájemné souvislosti samých pojmenovaných věcí, souvislosti mnohostranné (pro množství vlastností věcí pojmenovaných) a mnohasměrné (ponechávají nespoutané jednosměrnou posloupností).“ Budeme-li hledat spojitosti tohoto způsobu s Burianovým scénováním, můžeme poukázat právě na vyvazování různých prvků jeho, jak říká Bořivoj Srba, „lyricky subjektivovaných inscenací“ z racionální, tj. pouze kauzální vazby prvků v kontextu příběhu, k hudebnímu či šířeji lyrickému kontextu. Spojitost podobných postupů, ať Máchových či Burianových, s hudbou spočívá v tom, že zatímco kauzální kontext propůjčuje jednotlivým prvkům více méně jenom daný význam, díky postupům podobným Máchovým (literárním) či Burianovým (scénickým) se místo daného významu prvku či motivu uvolňuje jeho potenciální mnohovýznamnost, příznačná takřkajíc apriorně pro jakýkoliv hudební tón a hudební motiv. Mnohonásobné a mnoháurovnové spojení tónů a motivů v hudební skladbě poukazuje nikoli ke *kauzalitě*, ale k *synchronicitě*; místo časové posloupnosti, která se odvíjí od kauzality, tj. postupuje od příčiny k důsledku, který se stává novou příčinou a tak pořád dál, nabízí hudební skladba nejenom možnost se různě vracet, ale zejména a hlavně uchopit celek v každém okamžiku najednou. V nejprimitivnějším případě se to děje aspoň díky *rytmu* (jako konkrétnímu uplatnění nějakého *metra*, třeba v dané konkrétní podobě deformovaného), který jako základ každé kompozice staví tuto kompozici proti kauzálnímu rozvíjení příběhu.

Řád, který se tak vytváří z chaosu emocí, není běžný lidský pořádek založený na kauzalitě, ale řád v nejšťastnějších případech rezonující s kosmickým. Jde tedy o takovou vlastnost Máchova textu a Burianovy scénické prezentace, která odkazuje k entuziasmu ve smyslu ‘božského nadšení’ a navštívení múzou či mú-

zami, příp. k inspiraci upozorňující na souvislost tohoto nadšení s dechem a dýcháním. I vazba hudebního (akustického) s obrazným v užším smyslu, manifestující se také na příkladu z *Máje*, ukazuje na neoddělitelnost těchto činitelů v rámci *imaginativního myšlení* i na povahu tohoto druhu myšlení včetně jeho spojení s emocemi. Tyto emoce rozdmýchávají představivost, která je jak ‘hudební’, tak ‘obrazová’ a která překračuje ‘muzikálnost’ i ‘obrazovost’ (‘obrazovost’ v užším smyslu) směrem k **múzičnosti**: její *koncentrovaná* přítomnost odlišuje umění ve smyslu *poiesis* od umění ve smyslu *techné*. Právě múzičnost vyznačuje ostatně v různé míře všechny projevy imaginativního myšlení. Zatímco diskurzivní či racionálně analytické, příp. pojmově logické myšlení rozkládá objekt v posloupnost pojmů a příběh v následnost příčin a následků, umožňuje imaginativní myšlení uchopit tento objekt a tento příběh – včetně toho, co je v nich skryté (v umění *potenciální téma* většinou nevyjádřitelné slovy) – najednou, u příběhu v každém momentu jeho rozvíjení.

Pokud jde o recepci díla, cesta vede nejdřív od smyslového podnětu k emoci. Připomeneme-li si znovu citovanou pasáž z *Máje*, uhodí nás do očí i do uší příslušnost samotných „přirovnávajících představ“ k fenoménům akustickým („pradávných bojů hluk“, „zbortělé harfy tón, ztrhané struny zvuk“, „slitého zvonu hlas“, „mrtvé labutě zpěv“) a optickým; mezi těmi druhými zaujímají dominující postavení představy spojené se světlem a jeho možnými zdroji, příp. doprovodnými projevy (kromě „jísker v jezeru“, které pasáž uvádějí, jsou to „sen, umrlý jako stín“, „dávná severní zář, vyhaslé světlo z ní“, „umřelé hvězdy svít“, kouř vyhaslého ohně atd.). Spojení zvukových a optických fenoménů je příznačné: tak jako může hudba přicházející zvenku rezonovat v člověku či v předmětu, ale člověk či předmět může znít takřikajíc sám od sebe, může i předmět či člověk nejenom díky světlu vidět, ale sám světlo také vydávat: opět jde o to sdílení energie, o kterém byla řeč v souvislosti s čínským asociativním myšlením. Ostatně ne náhodou byly v antických jazycích ‘oči’, příp. ‘zrak’ a ‘paprsky’, příp. ‘světlo’ synonyma (φάεα, αὐτί, lumina): v oku se přece něco zračí i může zářit samo.⁶

Stojí za to připomenout si in margine burianovského gesamtkunstwerku, jak úzkou vazbu se světlem měl dávný antický předliterární mimus, ještě žánrově nediferencovaný – a to ani ve smyslu oddělenosti ‘iluzionistických’ produkcí od mimických v užším smyslu (tj. ve smyslu předvádění bohů, zvířat a lidí a jejich chování); k tomu patří i spojení všech mimů, akrobatů, žonglérů a kouzelníků s klamáním zraku. Z širšího hlediska jde tedy o spojení mimu i pozdějšího

⁶ Pokud jde o spojování akustických činitelů s optickými a hudebních prvků s výtvarnými, umožnila jistý přehled o jeho aplikacích v umění 20. století pařížská výstava *Sons & lumières (Une histoire du son dans l'art du XX siècle)*, konaná od 22. září 2004 do 3. ledna 2005 v Centre Pompidou. 1. část nazvaná „Correspondences“, věnovaná abstrakci, barevné hudbě a světlu v pohybu, ukázala, jak se v umění 20. století prakticky využívalo a využilo těch možností, na které ukazuje už používání výrazů jako ‘barva’, ‘tón’ či ‘rytmus’ jak v hudbě, tak ve výtvarném umění. Byly tu představeny ukázky deklarovaného uplatnění přirozené ne-předmětných muzikálních principů v rámci abstraktního umění – například u Kupky, Schönberga (včetně jeho ‘scénického návrhu’ *Die glückliche Hand*, kde hraje takovou úlohu světlo), Kandinského (včetně jeho ‘scénických kompozic’ *Schwarz und weiß*) či Kleea, který byl také talentovaný houslista a působil v rámci Bauhausu, atd. Vedle toho upozornila tato část výstavy na různé ‘optofonické’ projekty, mezi kterými měly své místo i české pokusy Miroslava Ponce a Zdeňka Pešánka (v citované 1. části, zatímco v 3. části nazvané „Ruptures“, která měla podtitul „Chance, Noise, Silence“, byl v oddílu věnovaném skupině Fluxus samozřejmě zastoupený i Milan Knížák); 2. část nazvaná „Imprints“ se věnovala novým médiím. Přestože byl výběr ukázek z obou zmíněných oblastí 1. části dostatečně reprezentativní, působil na člověka s povědomím o činnosti E. F. Buriana jako neúplný – i když rezignace na rozšíření výstavy o exponáty související s divadlem byla pochopitelná vzhledem k nesnadnosti jeho vystavování, které se obvykle musí omezit na scénografické návrhy.



N. V. Gogol: Ženitba. MDP 1963. Režie A. Radok, výprava L. Vychodil. Zleva O. Budín (Štěpán), R. Deyl (Podkolesin) a J. Bek (Kočkarev)

divadla s předváděním toho, co se jeví jen ‘jako’, nicméně právě se v nějakém světě jeví (podrobněji viz – zejména, ale nejen – kapitolu o mimu psanou 1951 a zařazenou do studie “Obraz a pojem”, která tvoří druhou část dodnes inspirační knihy O. M. Frejdenbergové *Mýtus a literatura antického světa*; Фрейденберґ 1978: 230–268). Připomeneme-li si k tomu obecné spojení zraku a zrazení, jevu a jeviště, dívání a divu a údivu nad takovým divem, pochopíme, že není žádný div, hrálo-li takovou roli v Burianově gesamtkunstwerku světlo a osvětlování a byl-li E. F. Burian nejenom v souvislosti s ním označován za kouzelníka (iluzionistu) jeviště.⁷

Už jenom v souvislosti se světlem – se světlem zjevujícím předměty i lidské postavy i jevícím se takřikajíc v nich a z nich samých – se tedy přímo nabízí spatřovat podstatu burianovského gesamtkunstwerku ve scéničnosti, již se přizpůsobuje všechno ostatní. U hudební stránky jeho produkci jako by nějaké její přímé spojení se scéničností nebylo na první pohled jasné: ale nepatří k samé podstatě této hudební stránky jak *vnější*, tak i *vnitřní* znění, které se ve svých

⁷ Není také žádná náhoda, ale naopak záslužný čin, věnoval-li Bořivoj Srba svou (zatím) poslední knihu věnovanou E. F. Burianovi tomuto tématu; viz Srba, B. *Řečí světla (Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno (Janáčkova akademie múzických umění) 2004, 536 stran velkého formátu, bohužel bez rejstříků.

veřejných projevech rozvíjí zrovna tak intonací hlasového projevu, artikulovaného i slovně, jako pohybovým výrazem od tance k expresivnímu (a to vždy, tj. případně aspoň minimalisticky expresivnímu) jednání? Nejde v tomto případě o cosi primárně scénického, i pokud jde o samotnou hudbu, která je zde určena k recepci obecenstva, zatímco v případě domácího muzicírování jde především o samo toto muzicírující, jehož ‘adresát’ je totožný s těmi, kdo muzicírují? Jako vedle *nasvícenosti* (tzn. *vnějšího* osvětlení) existuje také světlo, které jako by vycházelo z aktérů samotných, existuje i vedle reálného zvuku to, čím jako by zněla hercova přítomnost v okamžiku ticha a co i tehdy vyvolává rezonanci v jeho divákovi. To, co tu *zní* či *svítí*, je *vnitřní* energie – a je to teprve tato vnitřní energie, která umožňuje, aby se to, co je na scéně vidět a slyšet, ozvalo díky ‘vnitřně hmatovému’ smyslu i v divákově těle.

Co je pro nás na uplatnění těchto různých specifických ‘složek’ a samotné jejich specifičnosti a na důvodech možné vazby k ostatním opravdu zásadně zajímavé, je samozřejmě nejlépe vyjádřitelné spojením **muzikálnosti s múzičností**, o níž s takovou naléhavostí mluvil i Frejka, i vizuálnosti s vizí a jevištního obrazu s obrazností a obecněji imaginativním myšlením, jehož vztah k diskurzivnímu se u samotného slova v jeho psané i mluvené podobě v jisté rovině rýsuje právě jako vztah sémantické a prozodické roviny. Při pokusu o řešení této problematiky nám může pomoci, uvědomíme-li si, co bylo příčinou jaksi opačného Frejkova přístupu a jeho alergické reakce na samotné slovo *gesamtkunstwerk*. Tento pojem se u něho ne náhodou vyskytuje v těsné blízkosti pojmu *scénická*: při srovnání obou pojmů a hledání jejich případného vzájemného vztahu je důležité si uvědomit, že zatímco E. F. Burian, přesvědčený také o své mimořádné talentovanosti pro všechny druhy umění, zdůrazňuje jejich spojení právě jako spojení různých umění, zdůrazňuje Frejka to, co je pro spojení různých prvků poukazujících k různým druhům umění ve specifickém scénickém umění určující. Frejkova alergie na pojem *gesamtkunstwerk* pramenila zkrátka z toho, že divadlo, resp. jeviště pro něho nebylo pouhou příležitostí pro spojování různých umění, ale umění s vlastní specifikou, která umožňuje využívat těch prvků, které na první pohled jako by patřily do oblasti úplně jiných umění, pro zvláštní umělecký druh.

Samozřejmě vůbec nejde o to, usvědčovat Buriana Frejkou, ale o takový přístup k problematice Burianova, Frejkova, Radokova, Krejčova a každého divadla, který nám dovolí dotknout se jeho podstaty, tj. toho, co dělá divadlo opravdu tím, čím je, tzn. něčím svébytným. Nebylo základem úspěchu nejlepších Burianových inscenací z 30. let právě to, že nejenom spojoval schopnosti hudebníka se schopnostmi umělce nadaného skvělým viděním, ale že toto vidění a ostatně i jeho hudební citění bylo podporováno a při konkrétní tvorbě živeno geniálním *scénickým* citěním? Ví se, že právě toto citění není spojeno s jedním z pěti smyslů, resp. smyslových orgánů, ale se spoluprací více z nich. Tak jsou zrak a sluch sice pro divadelníka eminentně důležité, ale nebyly by mu nic platné, kdyby nebyly spojené s tím vnitřně hmatovým smyslem, o kterém už byla řeč a který měl na mysli Otakar Zich (1986: 106, resp. 33 a 47), či s tělesně-pohybovou inteligencí související s citěním prostoru, o které mluví Gardner (1999: 248 an.), případně s šestým smyslem, který John Martin (Gardnerem citovaný) nazývá *kinestézií*.

Není náhodou, že jak Zich, tak Gardner mluví o citovaných fenoménech (také) v souvislosti s herectvím. Nedokazuje i Burianův příklad, že je sotva mož-

né si představit divadelního a vůbec scénického umělce bez aspoň latentního hereckého nadání? Neměli tento latentní herecký talent i ti proslulí čeští režiséři, kteří byli v tomto smyslu v divadle vlastně vetřelci a jejichž předehrávání, jestli se ho vůbec dopouštěli, bylo možné (i při jeho často neobyčejné instruktivnosti) nejlépe popsat jako groteskní? Co teprve E. F. Burian, který projevoval svůj herecký talent jak na jevišti, tak – řekněme – nespecifickými způsoby. K nim patřilo ostatně i to, jak poté, co přestal nosit na premiérách plukovníckou uniformu (kterou si oblékl, když získal v zoufalé situaci jako sponzora armádu), dovedl nosit zase čamaru! Nebylo i v tom, jak ty kostýmy nosil, kus dětské hravosti a kus přirozeného šaškovství?

Nabízí se ovšem také otázka, nebyl-li tento projev jeho scénického cítění dokladem, jak toto cítění dovedl využít, ovšem nikoli k rozvíjení specifické scéničnosti v rámci odpovídající produkce, jejíž scéničnost je nemyšlitelná bez múzičnosti, nýbrž k pouhému scénování: rozumí se scénování sebe sama a své příslušnosti k něčemu, co by mohlo jeho umění někam viditelně zařadit a dát mu skutečný či falešný pocit širší oprávněnosti (ne-li v určitých okamžicích, jako bylo připojení D34 k armádním institucím, vůbec nějakou možnost uživit své divadlo). Nebyla ale také Burianova příslušnost ke komunistickému hnutí, ba samo jeho komunistické přesvědčení i v 1. republice otázkou jakéhosi neadekvátního zdůvodnění vlastního 'života v umění'? Tento život v umění, s uměním a uměním jako by totiž mohl mít své oprávnění jen při úsilí toto umění nakonec rozpustit ve všeobšáhle utopii, jejíž podvodné reálné totalitární variantě se to nakonec málem podařilo – ovšem tak, jak si to avantgardní umělci většinou nejspíš přece jen nepředstavovali. E. F. Burianovo umění nosit tak rozdílné kostýmy poukazuje ale zřejmě i obecně k onomu permanentnímu pohybu na samotné hranici mezi tím, co je, a co není, co se zjevuje a co se jen jeví, mezi skutečností a vizí, iluzí a deziluzí, bděním a sněním, fikcí a odhalením, k permanentnímu pohybu na hranici, který sice i obecně patří k lidské existenci, ale je *jediným* způsobem herecké a vůbec scénické existence a pramenem scénické tvorby překračující hranici reálné existence a reálného smyslu kdekoli a kdykoli. Nebylo právě toto místo na hranici osudově vyhrazeno E. F. Burianovi (a potom v jiných souřadnicích i Alfrédu Radokovi)?

Možná jde v podobných případech nakonec o jakýsi pocit nedostatečnosti samotného imaginativního myšlení, manifestovaného tak markantně i u takových představitelů 'vzpoury imaginace' proti racionalistickému světu, jakými byli surrealisté. Tento pocit souvisel například u Franze Kafky s náboženským přesvědčením, které ho vedlo k myšlence spálit, co napsal, protože to, co je plodem imaginativního myšlení, pochází zřejmě nikoli od Boha, ale od ďábla. Nešlo tu nakonec o projev svérázného ikonoklasmu, jakých najdeme ve 20. století víc? Není tento ikonoklasmus obsažený nakonec v samotném přání rozpustit umění v životě? A nemá co dělat s nejrůznějšími náhražkami náboženství v nenábožném světě? U surrealistů se náboženské tendence, ať přirozené či infantilní, projeví tím, že udělali náboženskou organizaci, církev či spíše sektu z vlastního hnutí – a to se všim, co k takové sektě patří, včetně typických sporů o pravověrnost a vzájemného vylučování, jakým se vyznačovalo i komunistické hnutí. Podvědomá či nevědomá nedůvěra k vlastní imaginaci ovšem nakonec vedla surrealisty k tomu, aby tento svůj sektářský postoj opřeli o freudismus, který v tomto případě vyhovoval jak tím, že se snažil být vědecký (a demonstroval současně



nároky vědy, založené víceméně na pouhé kauzalitě, stát se náboženstvím), tak tím, že se psychoanalýza sama stala jakousi církví, ve které se o místo papeže či přímo boha přeli nejméně dva pretendenti.

A když už mluvíme o pocitu nedostatečnosti imaginativního myšlení: není to nakonec oprávněný pocit v situaci, kdy každé počínání vyplývající jakoby z pouhé imaginace je stejně spjato s pojmovým myšlením, bez kterého by nebyl možný ani vývoj od mytologického myšlení k metafoře a symbolu v básnickém smyslu a vůbec od mytologie k umění a které s imaginativním spolupracuje i v rámci tvořivého procesu založeného jakoby výlučně na imaginaci? Neukázalo se nakonec až příliš drasticky, že spoléhat na pouhý *enthusiasmus* znamená při nejmenším nebezpečí, že se staneme obětí samozvaných vůdců vyvolávajících tím větší nadšení, čím méně je v rámci jejich hnutí ponecháno prostoru zdravého rozumu? Tomu zdravému rozumu, který vydaný napospas sám sobě, je v očích romantických jedinců nejenom beznadějně nudný, ale i přes všechnu vypočítavost, která je jakýmsi jeho potenciálním vedlejším produktem, nakonec zhusta zcela bezmocný. A co se týká nějakého vůdce či - cizejším, ale po všech neblahých zkušenostech s různými vůdci přijatelnějším způsobem řečeno - *guru*: nepasoval se na takového vůdce či guru sám moderní režisér se svou ctižádostí stát se z režiséra nějaké (pouhé) scénické produkce režisérem života, a to přinejmenším života vlastních herců? Připomeňme si v té souvislosti proslulou Gropiovu římskou přednášku z roku 1924, ve které mluvil o režisérovi jako o suverénovi, který doslova diktuje směr hry, proměňuje prostor a vydává „publikum na milost a nemilost dynamice světa svých představ“ (viz Demus 2000: 158).



◀ ▲ V. Dočolomanský: Sonety temné lásky. DS Farma v jeskyni 2002

Mluví-li se o Burianových „lyricky subjektivovaných“ inscenacích, jde o něco, co není Gropiově koncepci zase tak příliš vzdálené a co se samozřejmě vztahuje nejenom na obecnost, ale i na herce. To neznámá, že by se E. F. Burian, tento velký improvizátor, nedával herci i jejich jednotlivými vlastnostmi a (řekněme) atributy inspirovat: samozřejmě jen v případě, že mu (aspoň v danou chvíli) konvenovali a že se v nich bez ohledu na vnější nepodobnost a rozdíl pohlaví viděl, nebo to tak aspoň v ten moment – on, člověk s mimořádnou schopností sugesce i autosugesce – cítil. A je takový div, že přitom hercům jejich postavy ve svých nejlepších inscenacích nedával zahrát takřikajíc in praesentia celé? Byl přece také sám herec či lépe řečeno scénický umělec, tj. někdo, kdo dovede učinit scénickým všechno, čeho se dotkne, a jako takový, tj. i jako hudebník a potenciální tvůrce vizuálních preludů, se může a chce uplatnit jako skutečný demiurg! To, oč mu šlo, také nejenže nebyly samotné postavy, ani samotný příběh, ale celkový, totální scénický a totálně scénický obraz vyvolávající totální smyslově-emocionální dojem, scénický obraz, který byl v jeho případě dílem eminentně dramaticky cítícího subjektivního lyrika.

Když už je řeč o lyrice: E. F. Burian vycházel z frustrující zkušenosti romanticky založeného scénického lyrika, působícího nejdřív v podmínkách strašné krize měšťanské společnosti manifestované drasticky 1. světovou válkou (když vypukla, bylo mu 10 let, a své divadlo zakládal v době, která po hospodářském krachu roku 1929 stála tváří v tvář Hitlerovu Německu). Ale co frustrace z hrůzného stalinistického totalitárního režimu a především z vlastního původního entuziasmu v letech po návratu z koncentračního tábora? Ta léta ústila přece

v poúnorové politické procesy, v nichž si stalinistický režim vyřizoval účty také s trockisty (a k nim ho mohli vzhledem k jeho postoji k Mejercholdovu osudu kdykoli zařadit). Zdá se, že tuto ještě bolestnější frustraci si potom už nechtěl nebo nedovolil připustit. Příslušník odlišné generace Milan Kundera promluvil pod vlivem takového vystrážlivění o neslučitelnosti lyriky a mužské dospělosti. Není nakonec ještě neslučitelnější mužná dospělost se scénickou lyrikou? Milan Kundera vyvodil ze své zkušenosti poučení a přešel od lyriky k divadlu a od divadla k esejisticky komentující próze, od entuziasmu ke skepsi (naštěstí nikdy ne úplně), od Vančury k Diderotovi. Koncentráčníku E. F. Burianovi, pronásledovanému strachem z možného obvinění z trockismu, za který Stalin nemilosrdně popravoval, se něco takového – nikoli ze strachu, ale vzhledem k druhu vlastního talentu – nikdy nepodařilo: kdykoli se snažil „šlápnout na hrdlo své vlastní písně“, vždycky to působilo, jako by páchal sebevraždu. A když se občas zdálo, že se mu díky něčemu nebo někomu vrací jeho původní lyrická inspirace, stejně jako by už byl definitivně mimo.

Ostatně, je takový div, že my, co jsme se sešli například v Činoherním klubu, měli jsme přes veškeré případné mladické okouzlení poetismem a utopismem avantgardy po překonání tohoto okouzlení nakonec blíž k Burianovu antipodovi Brechtovi (vzpomeňme na historii jejich nezdařené spolupráce nad Becherovou *Zimní bitvou*)? Šlo o Brechta autora sarkastického výroku, že tedy bude asi nutné vyměnit lid, není-li možné vyměnit vládu, a o jeho divadlo založené nikoli na lyrice, ale v zásadě na komediálním nadhledu. Pokud jde o české divadlo, měli jsme přirozeně nejbliž k tomu, co se dělo v Krejčově éře v činohře Národního divadla, pochopitelně včetně inscenací Alfréda Radoka, u kterého asistovali snad všichni nejtalentovanější absolventi režie z DAMU včetně Smočka a Kačera a který v době své spolupráce se souborem činohry ND dokonce pozorně a poučeně četl Stanislavského, proti jehož ideologickému zkruslování jsme se už ve škole bouřili.

Došel-li jsem až k Radokovi, musím ovšem otevřeně přiznat, že jsem sám rozhodně víc obdivoval Radoka geniálního režiséra Gogolovy *Ženitby* než autora jevištní adaptace Rollandovy *Hry o lásce a smrti*. Skvělá Radokova *Ženitba*, interpretující Gogola se zkušeností, která se stala základem absurdního divadla, se stala důležitou inspirací pro celou jednu (řekněme ‘ruskou’) komediální linii Činoherního klubu (jako každá skutečná inspirace především dodávala odvalu). A mohla se touto inspirací stát proto, že napětí scénického dění v jeho celku a procesu umožňovalo odkrývat pod pasivitou Podkolesina, v pojetí Rudolfa Deyla možná až příliš odevzdaného osudu (nebo plnění režisérových pokynů?), neustálý proces rozhodování (či Gogolovo téma rozhodování?). Gogolův, Radokův a Bekův Kočkarev jako by v této inscenaci svou zuřivou, jaksi přímo živočišnou a zcela absurdní aktivitou symbolizoval sám holý život. Když se Podkolesin této Kočkarevově aktivitě – aktivitě připomínající současně naprázdno běžící mechanismus, který hrozí člověka rozdrtit – nakonec vymkne a zachrání se před svatbou skokem z okna, není to absurdní, ale osvobozující, byť zcela bláznivý čin. Je to čin někoho, kdo bere odpovědnost (konečně) sám na sebe.

Hra o lásce a smrti mi naproti tomu přes britkost tématu připadala jako poněkud melodramatická. Vycházela z divadelně vděčného rozdělení celého prostoru hry na arénu s herci jakoby aristokratického, nemilosrdně zveřejněného intimního dramatu a jevištní galerií s přihlížející lůzou, která má moc a kte-

ré jsou hrdinové i ustrašenci v aréně vydaní napospas: nebylo i toto rozdělení přece jen příliš ideologicky zjednodušené? Radokovsky odvážný pokus o spojení intermédiá (myslím na intermédiá dvorských slavností, jejichž základem byla synteticky pojatá muzikálně taneční podívaná) a činohry s aktuálním politickým kontextem (na místě italských činohr, které taková – rozsáhlá – intermédiá doprovázela o přestávkách) se tentokrát vlastně nepovedl.⁸ Ve spojení ‘apelativní’ činohry s výborně aranžovanou operetou či muzikálem dokonce hrozil proměnit se v kýč, kdyby tu nebylo přítomné jedno z hlavních, ne-li nejvýznamnější Radokovo téma, totiž téma oběti a obětovanosti, konkrétně oběti a obětovanosti něčeho, co je z podstaty kulturní, ba dokonce estetické a k čemu patří také *to*, co navzdory veškerým snahám o spojení či dokonce splnutí se životem teprve činí divadlo divadlem.⁹

Jistý – proti Radokovu „polotónový“ – melodramatismus strašil ostatně také u Radokova učitele E. F. Buriana: Jan Grossman, kterému se tento Burianův melodramatismus podle jeho vlastních slov už „trochu příčil“, o něm mluvil v souvislosti s obnoveným Burianovým *Evženem Oněginem* a *Krysařem* ve studii z roku 1959 (viz Grossman 1991: 244). U Burianova *Krysaře* přispěl, přiznám se, k mému velkému zklamání článek v programu, podle kterého jako by inscenace byla namířena proti takovým krysařům, jaké představovali maďarští revolucionáři z roku 1956... Byl takový div, že jsem při té příležitosti uvažoval jako o podobném krysaři, tedy o jakémsi svedeném svůdci, o samotném EFB? Zvlášť když nás jako redaktory časopisu Divadlo za nějaký čas opět tak snadno svedl při svých odpovědích na naše otázky v rámci rozsáhlého interview, ze kterého v korektuře všechno, co stálo za otiskem a s čím jsme tak vřele souhlasili, nakonec vyškrtl.

Jistě, věděl jsem, že v samotném *krysaři* (krysaři s malým k) nemám co dělat s celým E. F. Burianem: byl v něm přece také Sepp Jörgen. A nebyl ve svých nejzdařilejších produkcích nejvíc ze všeho Orfeus? Ano, uměl (v době, kdy jsem k němu chodil do divadla, bohužel už jen občas) vzbuzovat mocné smyslově-emocionální dojmy. A nebyly to ovšem ani teď ani předtím – a právě v těch nejzdařilejších scénických produkcích – dojmy z nějakého dramatického mnohohlasu, ale z jednoho jediného hlasu, který se ozýval ve všech a ve všem! E. F. Burian měl opravdu schopnost *hypnotizovat* diváka, schopnost, která nejenom mě v těch letech a souvislostech ovšem připadala i natolik znesvobodňující a využitelná k čemukoli, že nás tato zkušenost v době, kdy jsme dostali příležitost dělat vlastní divadlo, nutila založit je na zcela odlišném principu.

Ano, my jsme chtěli dělat divadlo, které nehypnotizuje, ale *probouzí*, osvobozuje od nejrůznějších nočních můr. A které nevede pouhý *monolog*. Přes všechno kontrastní střetávání prvků různých umění v nejlepších burianovských produkcích nešlo totiž v žádné z nich nakonec o nic jiného než o monolog – monolog člověka, který sice byl geniální, ale přesto se možná nemusel tolik a tak tragicky mýlit, kdyby byl schopný vést skutečný *dialog*! Také poučení z Burianova divadla nás vedlo k tomu, abychom ve svém divadle učinili způsobem komunikace s obecností skutečný dialog. A co jiného může být zárukou opravdu dialogického

⁸ V *Komikovi* z roku 1957 byl neobyčejně úspěšný: byl totiž zcela adekvátní zvolené látce.

⁹ Téma oběti či estetizace oběti (estetizace v nejvznešenějším smyslu, ale mně samému nikoli o to méně cizí) bylo markantně přítomné v Radokově inscenaci Leonovova *Zlatého kočáru* (také z roku 1957), ale dalo by se vysledovat i v dalších inscenacích.



▲ ► F. Micieli, C. Monteverdi, M. Nejtěk: *Lamenti*. In spe 2004

divadla, chápaného jako veřejné střetávání různých hlasů-motivů v situaci vyžadující se rozhodnout, než učiníme-li jeho základem herce: herce, které chápeme nikoli jako materiál, ale jako partnery, schopné vést takový dialog na scéně, a to nejenom v postavách, ale i ve vztahu k nim a tedy i k sobě samým, herce schopné v dialogu s režisérem a s partnery vytvářet inscenace, v dialogu se kterými jsou také diváci schopní vést dialog sami se sebou.

Měli jsme na mysli dialog dramatický, jehož obsahem je rozhodování spojené s jednáním. I když jsme dělali klasickou činohru, tedy dramatické, nikoli lyrické divadlo, byla Burianova inscenace, která by se podle mne do jakéhosi širšího rámce našich představ vešla, příznačně lyrická: byly to jeho úchvatné *Bílé noci* se skvělou Martou Kučírkovou a vynikajícím J. V. Švecem a Burianovými vlastními klavírními improvizacemi na Čajkovského téma. Důležité je, že těmito improvizacemi herce neditigoval, jak se někdy říká: vycházel naopak z toho, co a jak hrají a co se mu po poslední generálce nechtělo opustit. I v případě *Bílých nocí* šlo sice také o jakoby obnovené dílo (první verze měla premiéru v březnu 1946, tato druhá v říjnu 1956), ale podle dochovaných svědectví zásadně odlišnou. V první verzi, založené celkově na lyrické náladovosti, vycházelo herectví z ducha té linie některých Burianových inscenací, které byly svým vnějším režijním tvarováním blízké expresionistické stylizaci a kde herci udržovali posměšný odstup od citů svých postav. V nové verzi vytvořil J. V. Švec (podle výstižné recenze Milana Obsta v *Divadle*) postavu „novou nejen podle jména (patriarchální



Afanasij se změnil v modernějšího Nikolaje), ale analogicky s tím i pojetím“. Obst zdůrazňuje, jak Švec vystihl „mentalitu a citovost dnešního člověka, kterou herec podává bez ironického odsudku i sentimentálního soucítění“ a jak Marta Kučírková „vroucností hlasu, jiskřivostí pohledu i křehkostí svého zjevu“ také – na rozdíl od své předchůdkyně – buduje spojení mezi citovým světem Dostojevského postav a duševním životem současných lidí. Oproti Obstovu hodnocení bych jen zdůraznil mluvní projev obou představitelů, ve kterém dominovala intonace kladoucí rovnítko mezi lyrický herecký projev a hudbu: tato hudba, nakonec přímo zveřejněná Burianovými improvizacemi, vycházela z herců-postav a měla svou nezaměnitelnou barevnost či spíše světelné záření.

Důležitá byla v nové verzi *Bílých nocí* i změna scénografie, ke které došlo také díky Václavu Nývltovi (v první verzi si ‘dělal výpravu’ E. F. Burian sám) a která vycházela zase jednou ze zásady architektonického členění jeviště. Podle ní „mnohem účinnější než ilustrativní obestavení ploché scény je členit půdorysem i rozestavením předmětů vnitřní prostor tak, aby režisér i herec měli možnost záměrně a rozmanitě využívat komposičních zákonů jeviště, aby se herci mohli rozestavovat a pohybovat do šíře, hloubky i do výšky a navozovat působivé vztahy k předmětům, jež jsou umístěny ne na okraji, ale uvnitř silového pole jevištního prostoru“ (Obst 1957: 44). Neukazuje i tento popis scény roli herce a herectví v této inscenaci, jejíž prostor především umožňoval rozvinout jejich jednání, které bylo v tomto případě totožné s tím, čím jejich postavy při svém

krátkém citovém sblížení 'zněly a zářily'? S tím v souhlasu byl i jiný způsob svícení nahrazující náladové nazelenalé světlo předešlé inscenace ostrým žlutým světlem reflektorů, „které odhalí každý detail mimický i pohybový, což vede naši pozornost ne k celkové náladě, ale ke konkrétnímu jednání postav.“ Také slavný („zeleně mihotavý“) divadelní déšť z první verze se změnil „v liják šedivých proudů, jež vznikají projekcí na tylovou oponu před scénou“ (ib.).

To, co Milanu Obstovi připadalo (a skutečně také podle přesvědčení celé tehdejší redakce časopisu *Divadlo* bylo) na nové Burianově inscenaci to nejdůležitější, byl právě 'návrat k lyrice', přesněji řečeno k subjektivním lidským citům a intimním pocitům, které byly po únoru 1948 vyhlášeny za cosi přinejmenším nerovnoprávného kolektivního budovatelského nadšení. „Hlavním cílem lyrického divadla vždy bylo a je i v našem případě [tj. v případě Burianových *Bílých nocí* z roku 1956] podat výrazně subjektivní pohled na svět, nejčastěji na intimně citový život lidí“, psal podle svého zvyku poněkud suše 'vědecky' Milan Obst (na s. 41). Tak se v této době z intimního, subjektivního, citového a lyrického stávalo politikum, i když na citované inscenaci nebylo naštěstí nic politického: byla i pro samotného E. F. Buriana intimně citovou záležitostí. 'Politické' na tom bylo, že intimní subjektivní lyrika byla tehdy málem zakázaná: neracionální a protiracionální režim byl v rámci své celkově potlačovatelské podstaty také velkým potlačovatelem všeho 'neracionálního', co souvisí nikoli s kauzalitou (potažmo kalkulem), ale se vzájemným rezonováním, nejhmatatelněji pocititelným v lásce, tedy s tím, co je základem každého divadla, o kterém se dá říkat, že je lyrické: odvolává se přece koneckonců k původní zpívané poezii doprovázené na lyře a je i v tomto smyslu muzikální a múzické.¹⁰

Není náhodou, že pokud můžeme mluvit o nějakých současných českých divadelních pokusech o gesamtkunstwerk v burianovském smyslu, najdeme je přirozeně tam, kde jde o scénické útvary jakoby bezprostředně rozvíjené z ducha hudby: myslím na příslušníky nejmladší generace režisérů, konkrétně na Viliama Dočolomanského a Jiřího Heřmana. Viliam Dočolomanský, inspirovaný (inspirovaný projevit svou vlastní vlohu) příkladem některých dědiců Grotowského, kteří hledají spojitost mimického projevu či pohybové herecké exprese s hudbou (Gardzenice a jejich vůdčí osobnost Włodzimierz Staniewski), vychází na rozdíl od E. F. Buriana z rozvíjené herecké tvořivosti a konkrétně ze scénického formování spontánní herecké exprese; v rámci přípravy nových inscenací zkoumá také se svými herci a herečkami podoby takové exprese v nespécifických scénických projevech u etnických skupin uchovávajících původní obřady a obřadnost.¹¹ Nejdál v tomto základním výzkumu, jehož podstata vychází z přesvědčení, že opravdu základní výzkum umění není možný mimo vlastní umělecké tvoření, došel zatím inscenací svého sdružení „Farma v jeskyni“, inspirovanou Lorkovou poezií a nazvanou *Sonety temné lásky*.

Scénická aktivita Jiřího Heřmana je přímo spjatá s hudebním divadlem: v poslední době vzbudila velkou pozornost jeho plzeňská inscenace Wagnerova

¹⁰ Dnes připadají 'normální' (ať 'velké' či 'malé') city zase leckomu málo atraktivní: ani tenkrát se na *Bílé noci* nehrnuly davy. Ale je strašák prodejnosti a je kulturní povinnost. Ostatně, nepřipadají takové city leckomu neatraktivní víc proto, že je neumi 'atraktivními' na jevišti udělat, nebo proto, že je sám tak frustrovaný, že už na ně vzhledem k této frustrovanosti i pod diktátem trhu takřkajíc 'nevěří'?

¹¹ Viz i Dočolomanského studie „Španělská inspirace“, *Disk 3* (březen 2003), a „Zraněný léčitel (Osobní revoluce Idy Kellarové)“, *Disk 7* (březen 2004).

Bludného Holandána a po ní následoval „scénický madrigal pro pět lidských hlasů a sedm hudebních nástrojů“ *Lamenti*,¹² který vznikl v koprodukcí Heřmanova sdružení „in spe“, Pražského divadelního festivalu německého jazyka, Schlachthaus Theater Bern a Clube Português de Artes e Ideias ve spolupráci s Universálním prostorem NoD, kde měla inscenace v rámci loňského pražského ‘německého divadelního festivalu’ premiéru. Příznačné pro prostorové rozvíjení látky je takové vymezení prostoru, které je i při doplnění vlastní produkce fotografiemi v ‘předsálí’ velmi přísné: přicházejícím divákům, kteří by si mohli cestu k sedadlům, umístěným na dvou sousedních stranách čtyřúhelníku tvořícího jeviště, zkrátit po diagonále, v tom zabránil provázek natažený kolem jeviště jako pečlivě udržovaného záhonu. Ostatně střed prostoru zůstal poměrně často prázdný, aktéři a diváci byli prostorem oddělení... jako by se právě sám a samotný prostor jako takový stával rovnocenným činitelem předváděného dění.

Podstatným tématem díla o smrti v emigraci a o emigraci jako ztracenosti člověka ve světě se vlastně musel jakoby samou logikou věci stát právě prostor, a to prostor viděný z toho hlediska, které se připomínalo i videoprojekcí moře (jakási Heřmanova fascinace): hudba se stávala prostorem a z prostoru se ve spojení s hudbou stával časoprostor otevřený díky videoprojekci nejenom do mořských dálek, ale otevřený také do výšky, kde se v jakési quasibarokní kopuli zjevoval dirigent, a to ne takřikajíc kvůli sobě samému, ale kvůli odpovídajícím asociacím. Ztracenost ve světě, zpřítomňovaná zpívaným textem, se tak stávala lidskou ztraceností v kosmu: jako by šlo o ztracenost celé planety Země, kterou tu připomínala koule asociující i těhotenství, s níž byly konfrontovány váhy, které tu také hrály důležitou úlohu, podobně jako plachty asociující nekonečnost cest a osamělost lodí, vydávajících se na pospas nedozírnú oceánů.

V produkci, jejíž hudebnost je jaksí samozřejmá, se v rámci splývání času a prostoru a znění a záření, vycházejících z jejich původní nedělitelnosti, stává tím nápadnější a logičtější úloha světla: o světlo a svícení Heřman velice dbá a přiděluje mu tak výsadní úlohu, jakou mu u nás dával snad jen E. F. Burian. Světlo u něho přímo odhmotňuje postavy na scéně. Toto ‘odhmotnění’ by ovšem nebylo možné bez výborných kostýmů i samotných fyzických dispozic zpěvaček-hereček a zpěváka-herce a jejich opravdu scénického projevu: všichni skvěle zvládají své mimické party (a mimickým tu myslím přirozeně všechno jejich pohybování na scéně, o to významnější, oč uměřenější), takže vzdušnost či duchovnost obsažená v hudbě není nikde dušena výbojnou hmotností příznačnou pro některé operní inscenace.

¹² Anonce výstižně charakterizovala tuto hudebně-scénickou produkci (vzniklou ve spolupráci švýcarského spisovatele Francesca Micieliho a českého operního režiséra Jiřího Heřmana) těmito slovy: „Fragment Lamento di Arianna (Nárek Ariadné) z opery Arianna Claudia Monteverdiho se stal hlavním východiskem autorského hudebně-divadelního projektu *Lamenti*, který se snaží přenést slovo básníka do prostoru prostřednictvím hlasu, těla, hudby a světla. Tato poetická forma je divadlem kontemplace nad tématem emigrace, ztrátou matky i vlastní identity a je zároveň obrazem odpoutání se od umělé vytvořených hranic v tomto světě, vnitřních i vnějších“. Autorem textu je Francesco Micieli, původní hudbu k němu složil a dirigoval Michal Nejtěk (zatímco 1. část hudebně-scénického celku tvořila interpretace fragmentu Monteverdiho *Lamenta* pro pět hlasů v prostoru, v 2. části jde o Micieliho současnou variaci na text tohoto *Lamenta*, kterou zhudebnil M. Nejtěk improvizující na téma Monteverdiho fragmentu; 3. část tvořilo „Dvaadvacet“ *Lamenti* vycházejících z Micieliho 22 básní: v Nejtěkově zhudebnění vznikl cyklus pro mužský hlas a ženský sbor); v rubrice scéna, instalace jsou jména Jiří Heřman a Pavel Svoboda, kostýmy Lenka Polášková, světelný design Jiří Heřman, Daniel Tesař – WD Lux, zvukový design Jaromír Mikeš, videoprojekce Jiří Horných; obsazení: baryton Jiří Hájek, 1. soprán Andrea Brožáková, 2. soprán Jitka Šulková, mezzosoprán Jana Piorecká, alt Markéta Cukrová, Sampler Ivan Acher; orchestrální nahrávku realizoval *Lamenti Ensemble*. Česká premiéra 5. listopadu 2004, švýcarská 17. listopadu 2004.

Jako by Heřmanova inscenace připomínala, že skutečným gesamtkunstwerkem se nemůže stát žádná produkce, která je sice intermediální či multimedialní, tj. spojuje různé žánry a různá umění, ale nechává nespojeným to, co je neoddelitelné a co se i ve vědomí diváků-posluchačů vždy znovu spojuje díky opravdovému muzickému umění. Také při jeho vnímání se totiž může vždy znovu obnovovat spojený zvuk a světla, času a prostoru, vnitřku a vnějšku, tělesnosti a duchovnosti, subjektivovanosti a objektivovanosti, individuálního a univerzálního, reálného prostoru jako prostoru jednotlivých situací a prostoru jako kosmu, každého a Jednoho.

Použitá literatura:

- BURIAN, E. F. „Divadelní syntheses“, in: *Nová česká scéna* (zvláštní otisk čas. *Život*, roč. XV, č. 3–4), Praha 1937
- DAMUS, M. *Kunst im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 2000
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Миф и литература древности*, Москва 1978
- FREJKA, J. „Režie jako projev průbojného ducha“, in: (týž) *Železná doba divadla*, Praha 1945
- GARDNER, H. *Dimenze myšlení (Teorie rozmanitých inteligencí)*, Praha 1999
- GROSSMAN, J. „Divadelní úlohy filmu“, in: (týž) *Analýzy*, Praha 1991
- HOFFMAN, W. *Die Moderne im Rückspiegel (Hauptwege der Kunstgeschichte)*, München 1998
- КРОЛЬ, Ю. Л. „О влиянии 'ассоциативного мышления' на 'Записки историка'“, in: *Историко-филологические исследования*, Москва 1974
- MUKAŘOVSKÝ, J. „Dvě studie o dialogu II. K jevištnímu dialogu“, in: (týž) *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948
- MUKAŘOVSKÝ, J. „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in: (týž) *Studie z poetiky*, Praha 1982
- NEUMÜLLERS, M. „Gesamtkunstwerk und fun department (Die Bühnenwerkstatt des Bauhauses)“, in: *Bauhaus Themen 2 (Bauhaus Bühne)*, Dessau s. a.
- NEZVAL, V. „Dvojí obrazotvornost“, in: (týž) *Moderní básnické směry*, Praha 1979
- OBST, M. „O Bílých nocích Dostojevského a lyrickém divadle vůbec“, *Divadlo* 8, 1957, č. 1
- SRBA, B. *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Praha 1971
- ŠVARCOVÁ, Z. „Kultivovanost, tradice, hodnoty (O působivosti tvaru, provedení a textu hry nó)“, *Disk* 11 (březen 2005)
- WAGNER, R. *Opera a drama*, Praha 2002
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986

► J. de La Fontaine: *Fables*. Comédie-Française 2004. Režie, výprava, světla R. Wilson





▲ ► J. de La Fontaine: Fables. Comédie-Française 2004. Režie, výprava, světla R. Wilson



Dramatické herectví v divadle K. H. Hilara

Jan Hyvnar

Příchodem K. H. Hilara do Vinohradského divadla v roce 1910 se dosti podstatně změnila situace v dosavadním vývoji českého divadelního umění. Rozpoznávali to okamžitě herci, dramatici, diváci i kritici. Do klidných vod českého divadla, které se pyšnilo *zlatou kapličkou* a do šíře rozpínalo zábavnými arénami i snaživými ochotníky, vtrhl *bés, režisérský imperialista* nebo *umělecký egocentrik* (Tetauer 1947: 62–67) – takto pojmenoval F. Tetauer podkapitoly v článku o Hilarově působení na Vinohradech. Ale v podstatě to platilo i pro jeho pozdější působení v Národním divadle, neboť tvořit s Hilarem znamenalo vždy zkoušet ve vypjatých dramatických situacích, plných neklidu, nejistoty a překračování toho, co bylo již dosaženo. Na Vinohradech to byla spíše jakási *revoluční transgrese* s provokujícím expresionistickým gestem odmítání starého světa a s jeho realistickou mimetickou divadelní tradicí, v Národním divadle od poloviny 20. let pak *vnitřní transgrese*, neméně dramatická, ale již ztišená a vedená jiným směrem, který kritika popisovala jako civilismus.¹ Všichni Hilarovi herci vzpomínají na to, jak dokázal udělat ze zkoušky drama, kde každý z nich musel být totálně přítomen a nést riziko, které bylo pro energii nabitého Hilara jakousi podmínkou, bez níž se nedala vytvořit a hrát nová inscenace. Už v jeho raných kritikách a v pozdějších komentářích k inscenacím se často opakují slova jako *drama* nebo *dramatičnost*, až máme pocit, že jde o jakási zaklínadla, která pramenila v životním pocitu a přesvědčení Hilarovy generace, že člověk ve své elementární podstatě ani nemůže být jinou bytostí než dramatickou. Proto je zajímavé, jak se tato slova často objevují i u tehdejších dramatiků (J. Hilbert, V. Dyk) nebo kritiků (O. Fischer, M. Rutte) a logicky potom se musela vztahovat i na Hilarovy herce a jejich umění.

Hilarova filosofie herectví

Již ve svých kritikách před příchodem do Vinohradského divadla měl Hilar v podstatě ujasněnou představu herectví svých budoucích inscenací. V kostce ji najdeme obsaženou v hereckých portrétech a především v článku „Lyrismus

¹ Inspirací pro oba pojmy byly práce G. Batailla *L'expérience intérieure*, Paris 1943 (vnitřní transgrese) a M. Porebského *Ikonosfera*, Warszawa 1972 (vnější transgrese).



K. H. Hilar v době, kdy působil v Městském divadle na Královských Vinohradech

herce“, který byl pro něj manifestem herectví: „*Zdůrazňujeme subjektivnost umění hercova, lyrický ráz jeho činnosti. Nazýváme moderního herce lyrikem scény [...] Neboť jest to jisto, my nechceme již od herců výkony, my chceme je samy [...] Chceme dychtivě obohatit svůj vnitřní život smyslový, citový i mozkový nejvíce bezprostředními analogiemi, slovem: učiniti co nejvíce důvěrným souvztah hlediště s jevištěm, míti na jevišti osobní žal a čerpati z něho co nejvíce. Mezi naším srdcem a srdcem hrdin nemá již býti přehradu [...] Proto také srdce hrdinovo je pro nás srdce hercovo*“ (Hilar 2002: 114–115), Herec má tedy předvádět na jevišti upřímně své osobní drama v roli Osvalda z Ibsenovských *Strašidel* a v jeho hře bude vyjádřena fyziologie, tělesnost, erotika nebo jiná vášeň, která se stává díky této roli vášní obraznou, bezpředmětnou čili uměleckou. Proti přežívajícímu realistickému herci, který se už stereotypně maskoval reprodukcemi všedního života, tu Hilar proklamuje obnažený osobní hercův výraz, který musí nabývat obraznou formu přímo a bezprostředněji. „*Všechno napodobování v herectví bude vždycky více méně inferiorní. Vlastní kreace, která dává nový typ, jde z podstaty osobnosti, a veliké herečky nedávaly nikdy nic jiného než svoji osobnost*“ (Hilar 2002: 118).

Hilarovy proklamace jsou na svou dobu radikální a přitom vnitřně neobyčejně konzistentní. Když hlásá, že vrací moderní divadlo lyrismu, znamená to, že skončila doba epického herce a herec lyrik se může vrátit ke svému *dobrodružství citovému*. Ale toto obrácení směru neboli smyslu na jeho osobním kompasu od epiky k lyrice v podstatě znamená také odklon od jednoho druhu mimeze a herce, který se pokouší tvořit postavu *objektivně* a jakoby s distancí realistického vypravěče, k mimezi jiné, u níž hercův *lyrický subjekt* zruší tuto distanci vnější nápodoby. Hilar hovoří o tom, že srdce hercovo musí být identické se srdcem postavy, tj. že jeho herec by měl odstranit bariéry a skrytost *epického subjektu* a s pomocí *lyrického vznětu* uvolnit proces individuace obecných osobnostních vlastností, např. mužského hrdinství nebo dámské erotiky. Pak teprve je herec „*ten, jenž příkladem svého já dává symbol všehomíra*“ (Hilar 2002: 132). Kritika realistického herce, který se záměrnou distancí povýšeného umělce *vyprávěl* o malých dramatech z všedního života, se u něj stává jasnou koncepcí herce, který bude médiem velkých kosmických dramát.

Hilarova slova jsou nesena dobovou rétorikou a patos tohoto modernisty je nám dnes spíše cizí. Proto se pokusme na tuto změnu směru/smyslu podívat



▲ První Hilarova režie na Vinohradech: *Pavouk* od H. Bahra (1911)

► J. Bartoš: *Krkavci*. MDV 1920

jinak. Herec, který tvoří postavu, jí musí dát uměleckou formu a tu pak při každém představení naplňuje vlastním jednáním čili *životem*.² Postupně se ale tato forma postavy uvolňuje od své původní a přirozené identity s *životem* herce a ručička kompasu se pomalu vychyluje od organického tvoření vždy nové formy-postavy *životem* k jeho reprodukci. Tento proces přitom analogicky probíhá v různých úrovních: u konkrétního herce dochází k navrstvení vyzkoušených manýr a stereotypů, kterých se musí pro svůj další umělecký vývoj zbavit; ve vývoji divadelní kultury pak probíhá stejný proces vývoje stylu, kdy se např. nová a živá naturalistická forma hry všeobecným přijetím kanonizuje a stává mechanickou reprodukcí, vytěšňující původní přívlastek kreativní, tj. tvoření nové formy jako stylu. Ale můžeme jít ještě dále, k obecnější povaze mimeze, neboť i s tím se setkáváme u Hilara. Ve vývoji evropského divadla existovala přinejmenším od italské renesance mimetická forma, operující s pravdou či pravděpodobností, kterou obecně a s velkou nepřesností nazýváme *realistickou*. Ta pak byla po staletí ještě tvořivě inovována a zůstávala životaschopná až k naturalismu, kdy do umění a do divadla vtrhl sám *život* jako něco, co se samo sebou určuje. Když to domyslíme, pak v divadle byl tento *život* ne pouze zobrazen, ale instalován ve své neforemné, nezformované a neustále se měnící podobě, a proto tu herce mohl

² Na konflikt mezi formami a *životem* poukazuje v souvislosti s expresionismem německý filosof a sociolog G. Simmel v knize *Der Konflikt der modernen Kultur*, München-Leipzig 1918.



jednoduše nahradit naturščik, který se pak stal vzorem jak pro zdegradované herecké imitace skutečných lidí s falešnými vousy, tak i pro umělečtější pokusy o jeho impresionistickou psychologizaci, které vládly i na našich jevištích až do příchodu Hilara. Je to sice paradox, ale naturščik jako extrém byl autentičtější než následné kompromisy, které utajovaly divadelnost a pouze kopírovaly dramata všedního života. Hilar chce tyto kompromisy vymést z jevišť a jako vyznavač Nietzscheho filosofie je učinit nástrojem permanentně se formujícího autonomního uměleckého života. Nezasťirá přitom, že divadlo má svou autonomii čili elementární divadelnost a dramatičnost, které chce znovu objevit. Pomáhat mu v tom mají návraty k tradičním divadelním kulturám a zvláště antice. Mezi herci se vždy chlubil, že je vystudovaný klasický filolog, ale jím takto znovuobjevené divadlo nevycházelo zpočátku ani tak z litery klasických textů, jako z prapůvodní dionýské koncepce antické kultury.

V mládí byl Hilar silně ovlivněný dekadencí. Psal poezii, romány i kritiky a v duchu milovaného J. Huysmanse nebo O. Wilda nejprve prožíval svět *à rebours* a hlásal tezi, že nikoliv umění napodobuje život, nýbrž život napodobuje umění. Patřil tedy i on k těm bláznům a šaškům, které vyplivl uspořádaný svět měšťáků na ulice, kde prováděli mystifikace a provokovali svým výstředním obléčením a líčením. Nebyl-li už možný karneval v nějakém institucionalizovaném rámci kulturním nebo náboženském, učinili si tyto blázni karneval ze života a programově se stali jeho herci. V Hilarových raných esejích *Odložené masky*



▲ J. a K. Čapkové: *Ze života hmyzu*. Národní divadlo 1922. F. Roland (Parazit) a K. Želenský (Pedant)

► W. Shakespeare: *Romeo a Julie*. ND 1924. R. Tuma (Romeo) a M. Hübnerová (Chůva)

hned v úvodu čteme: „*Neboť jako herec, jenž musí zkaziti a odložit řadu obličejů, než vytvoří svůj definitivní, také mladý muž má právo řadu tváří zkouseti, odkládáti, než vytvoří svoji pravou*“ (Hilar 1925: 7). Moudrý je ten, kdo pochopil, že život je fraška, a chová se tak, jako by to ani nezapozoroval.

Typická reakce revoltujícího a hravého mládí, kdy se nové formy ještě netvoří, ale hrajeme si se starými. Později, když se stal režisérem, opouští masky svého dekadentního karnevalu mládí, ale co je důležité, uchovává si životní filosofii permanentního tvoření nových a nových forem bez spočinutí a jejich reprodukce, neboť v tom je podle něj esence umělcovy činnosti. „*Tvořiti nové estetické hodnoty, nové citové vzněty, nová vzrušení! Nalézati novou lepest pohybů, nové půvaby lidí, nová pojetí osudů! Dávati nové vášně, vynalézati nové temperamenty, tvořiti nové formy života!*“ (Hilar 1915: 68) Odtud pak vychází i Hilarova filosofie herectví, která měla být krédem všech herců, s nimiž pracoval.

V roce 1920 napsal článek „O pokoře hercově“, kde nejprve popisuje herce, který se nesmířil s tradičními hereckými obory, ale snaží se vytvořit svůj vlastní osobní sloh a nový způsob výrazu. Kolegové se mu smějí, ale on se skutečně vypracoval, jenomže poté se i on stal vzorem a tvorba pro něj přestala být tajemstvím. „*Vědělo se, co udělá v roli, je jako Bůh, který spočinul sedmého dne v blaženém sebevědomí nad svým dokonalým hereckým dílem*“ (Hilar 2002: 220). A pak si Hilar klade zásadní otázku: jak to, že mnozí i mladí úspěšní herci hrají s tvůrčí jistotou, která je brzy zabíjí, zatímco „*starý lev žíví se sžíravou nejistotou, která jest jeho tvůrčí sudicí?*“ (Hilar 2002: 220) A odpovídá přesně v duchu své filosofie života: žádné jiné umění není spojeno tolik s nedovršením formy, s plynulostí a vývojem, protože bylo vytvořeno jen pro okamžik, z tohoto okamžiku vychází, „*jest*



položeno [...] nikoli v prostoru, nýbrž v čase, nemá vlastně, oč by se v něm opřelo, žije toliko z okamžité inspirace, vitální i citové plnosti [...] shlíží nebo obrází v plynulém proudu svůj obraz, a když proud se zastaví, také obraz zajde“ (Hilar 2002: 220–221). Herectví, které je tedy jakýmsi malováním na vodě, nezná onoho sedmého dne spočinutí – to je jedna z maxim Hilara, kterou vztahoval na sebe i na své herce a která byla vlastně pramenem všech jeho dramatických sporů. Je to koncepce tragická, neboť jak konstatuje Hilar, zatímco dramatik zápasí s nesmrtelností, herec se svou smrtí, běží na dlouhou a jedinou možnou trať, kdy musí zapomenout na to, co je již známé, a míří do budoucnosti k tajemství neznámého. A právě „to jest osobnost hercova [...] Jen ten, kdo myslí na včerejšek, bývá mezi herci pyšný [...] Opravdu veliký herec je pokorný [...] protože měří své dílo nikoli obdobou chvíle, ale obdobou věčnosti“ (Hilar 2002: 222–223).

Jak vidíme, Hilar nedeclaruje nějakou poetiku inscenací nebo hry, ale výchozí postoj permanentních dramatických transgresí. To znamená, že tvorba režiséra i jeho herců se stává – použijeme-li názvu Hilarovy knihy – *bajem proti včerejšku*. A možná je to právě tento důvod, proč se pod rukou Hilara zrodila tak významná generace vynikajících hereckých osobností českého divadla. Opět jakoby se tu obrátila ručička kompasu: E. Vojan ke své geniálnosti potřeboval J. Kvapila, zatímco V. Vydra, R. Tuma, B. Zakopal, A. Iblová, E. Kohout, B. Karen, atd. potřebovali ke své geniálnosti Hilara, jeho energii a divadelní filosofii života.

Tato filosofie, podle níž *život* musí formu vždy znovu tvořit a nikoliv ji reprodukovat, je ve své podstatě tragickým gestem svobodného umělce, který současně ztratil jistotu a garance mimoumělecké, jež by ospravedlňovaly a zajišťovaly stabilitu a trvalost vzniklých forem. Hilarovi a jeho hercům tak zůstala jediná jistota: intenzivně prožít svůj život opravdovým uměním, kde v sázce je ono *bytí*



▲ ► W. Shakespeare: Blažena a Beneš (Mnoho povyku pro nic). ND 1926. A. Sedláčková (Blažena), B. Karen (Beneš), J. Plachta j. h. (Stráž), S. Rašilov (Kalina)

sebou. Zpočátku na Vinohradech to mohl Hilar i s herci brát jako hru v provokativních groteskách a utopických vizích, ale později, zvláště v Národním divadle, se kolem tohoto uměleckého maximalisty stávalo vše dramatem. Byly tu mnohé překážky, které mu kladl do cesty tento národní institucionální moloch, v němž se v Hilarově maximalistickém *bytí sebou* jen vyostřovala jeho dvouznačnost, neboť na jedné straně měl i Hilar tendenci se stát absolutním bytím čili jakýmsi Bohem divadla a na druhé straně chtěl zůstat za každou cenu individuálním a neopakovatelným. Obojí je ve skutečnosti nemožné, neboť režisér se nemůže stát Bohem, jinak by ztratil svou lidskou identitu, a nemůže být ani radikálně individuálním, protože by ztratil možnost dorozumění se s herci a dalšími spolupracovníky. Jsou to další paradoxy a jejich stíny najdeme snadno v Hilarově díle a v jeho vztahu k hercům. Z nich se pak rodil mýtus režiséra *imperialisty* nebo pocit herců, že pracují s osamělým člověkem s neznámou *tváří pod maskou*.

Vraťme se ale k *lyrickému rázu* a dionýské koncepci hercovy činnosti. Když Hilar mluví o identitě erotiky nebo srdcí postav i herců, tak to znamená, že se tu mění perspektiva a proti tradičnímu realistickému herectví se herec měl daleko více a bezprostředněji jakoby obnažit. Pochopitelně, že je to myšleno metaforicky, i když Hilar neměl často daleko ani k doslovnosti svých představ, např. v Lerberghově *Panovi*, kde předvedl bakchanále nahých chlapců a polonahých dívek. Ale obnažení neboli *nahá duše*, slogan, který přejal od polského modernisty S. Przybyszewského, např. znamenalo, že jeho dramata už nemohou hrát rutinizovaní herci, ale v duchu autora herci senzitivní, neurasteničtí starci nebo rozjitřené ženy. Nemělo to být nějaké *hraní sebe*, ale paradoxně odosobnění, v jehož rámci bude herec rezonovat sebou samým, svými osobními vlastnostmi, které jsou



mu dané a změnit je nemůže, ale které budou působit jako bas čili harmonický základ v pozadí jím hraných postav.

O. Zich ve své *Estetice dramatického umění* rozlišuje dvojí způsob zobrazování skutečnosti, tj. realismus a idealismus, který příznačně nazývá *expresionismem*: „Umělci idealističtí nevycházejí z vnější své zkušenosti, nýbrž z vnitřní a formují svá díla jen podle své fantazie, tedy úplně svobodně. Tak zajisté tvoří všichni umělci z oborů neobrazových (stavitelství, hudba, tanec), ale i mnozí z oborů obrazových. Díla těchto jsou pak ovšem předmětům přírodním neb životním obecně nepodobná [...] umělec idealista – proti realistovi – užívá pouze drobných prvků ze své vnější zkušenosti, opravdu jen ‘materiálu’, z něhož skládá pak fantazijní kombinací celky, jež jsou nové, jichž v přírodě a životě nenašel, po případě vůbec nalézt nemohl, protože jich tam není [...] Na venek jeví se to tak, že realista pracuje podle určitého ‘modelu’ (též několika), idealista (zdánlivě aspoň) bez nich“ (Zich 1931: 357–358).

Zichova tvrzení vystihují přesun od realistického herce k idealistickému herci dionýského typu u Hilara, ale jsou tu i nepřesnosti, které zřejmě způsobila až příliš zjednodušená dichotomie obou směrů, kdy se jednomu nedostává to, z čeho druhý vychází. Např. že idealista je ve své tvorbě úplně svobodný a volně skládá fantazijní kombinace celků, které v životě nenachází. Hilarovo dramatické divadlo a herectví ukazuje, že je tomu právě naopak, neboť existuje přísná determinovanost v hercově osobě a v jeho *lyrickém vznětu*, jež má povahu nezáměrnou, a tedy pro hercův výkon osudovou. Totéž platí o kombinacích cel-



W. Shakespeare: Hamlet. ND 1926.

▲ E. Kohout (Hamlet), J. Kronbauerová (Ofelie)

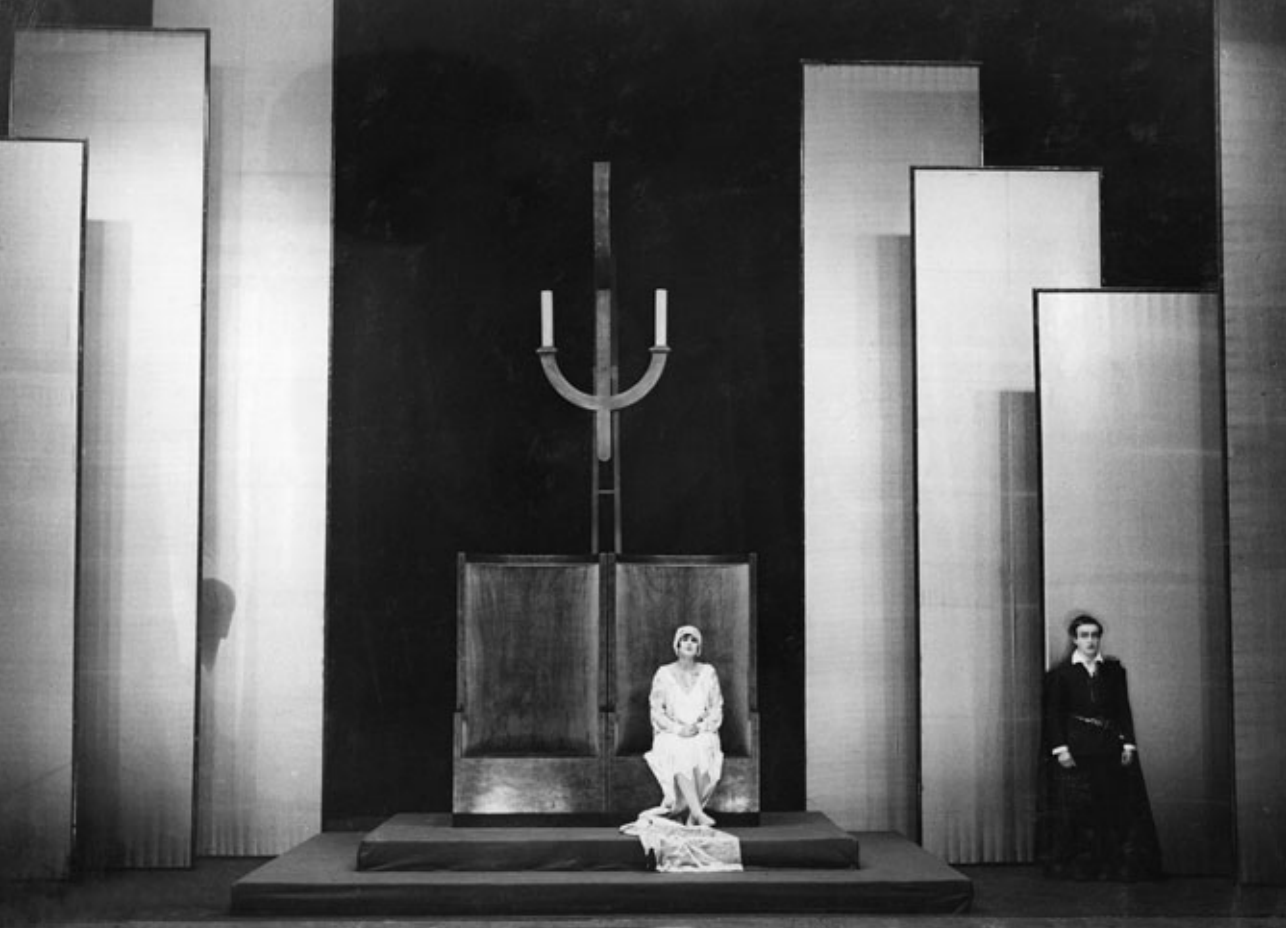
▶ L. Dostalová (Královna) a E. Kohout



ků čili o tvaru hercovy postavy, která nemá nic společného s dadaistickou nebo surrealistickou asociativností, ale byla Hilarem pracně na dlouhých zkouškách odkrývaná v hercích jako odkrývají archeologové stará města.

Zajímavá je naopak poznámka o idealismu neobrazivých umění, neboť zkoumáme-li blíže Hilarovy inscenace, zjistíme, že se tu na jejich tvorbě skutečně významně podílí architektoničnost (scénografie V. Hoffmana je vlastně vyvrcholením tohoto principu), hudebnost (vnitřní rytmus a tempo představení, hudebnost řeči herců) i tanečnost (aranžmá jednotlivých herců i chórů). O architektonice režii Hilara a jeho scénografů se toho už napsalo hodně, stejně jako o pohybu. „*Dynamický pohyb je nejvyšším zákonem jeho hry i jeho deklamace. Hlučná staccata a do délky protahovaný nářek, prudké nástupy, při nichž herec vpadá na jeviště jako by vystřelen z luku, rytmicky členěné pohyby sborů...*“ (Rutte 1936: 33). O hudebním prameni svého divadla napsal Hilar článek „O symfoničnosti dramatu“, a řeč jeho herců analyzoval J. Honzl ve studii „Slovo na jevišti a ve filmu“ takto: „*České slovo vstupuje Hilarovou zvukovou stylizací do ostrého rozporu mezi zvukovým tvarem a významovou správností. Zvukový tvar se více a více osamostatňuje a vzdaluje od slova jako označení věci, tj. od jeho smyslu*“ (Honzl 1956: 205–206). Až potud jde o správný postřeh, ale následná Honzlova kritika, že Hilarovi šlo jen o povrchovou stylizaci, která *dospěla k rozviti zvukového dekorativismu*, je důsledkem další dichotomie (významový–zvukový), která nám k porozumění Hilarovy koncepcí herectví nestačí.

Pokusme se proto naznačit obrácení směru/smyslu Hilarova divadelního a hereckého kompasu s pomocí triády různých způsobů uměleckého modelování,



kerou použil estetik M. Porebski (1972: 61–72). Rozlišuje obraz automorfní, který prezentuje vlastní charakter a řád, např. symetrii nebo rytmičnost, a pokud by šlo Hilarovi pouze o tento typ modelování, který se někdy zjednodušeně spojuje s abstrakcí, pak bychom mohli souhlasit s Honzlem, a Hilar by byl skutečně jen dekorativistou, ať komerčně secesním, nebo by šel cestou divadelních experimentů z Bauhausu. Exomorfní modelování je založeno na tom, že umělcem modelovaná oblast (inscenace, postava) stojí proti modelu (život) v opozici (distanci) a model je v dané chvíli na jevišti nepřítomný a pouze určitým způsobem a záměrně zrekonstruovaný (napodobený). Zdaleka přitom nemusí jít jen o naturalismus nebo realismus našeho herce Šmahy, který si našel pro svého furianta Buška z *Našich furiantů* jako vzor nějakého sedláka ze Šumavy a přenesl jej na jeviště Národního divadla. I exogenní způsob modelování má svůj kód, antický, gotický, romantický, realistický, a proto mohl i náš V. K. Klicpera s klidným svědomím a utajením svého kódu říct, že některé postavy komedií okopíroval podle života. Už ale neříká, že je vkládal do forem komedie nebo rytířských her v té době běžných.

Hilar ve svém divadle klade naopak důraz na třetí způsob modelování, modelování endogenní, lyricky subjektivní. Dramatikově i hercově postavě chybí pravzor Buška ze Šumavy, a protože pojímal opět divadlo jako svébytnou autonomní skutečnost, prapříčina hercova jednání musela být obsažena nejdří-

ve v něm samém. Režisér s dramatikem mu k tomu poskytli rámec: vytvářejí svou představivostí umělý nebo možný svět, který určují vždy znovu, tedy už ne podle nějakého předem daného kódu, ze kterého by vycházel statut postav i prostředí pro jejich umělou existenci. Vždy znovu proto, neboť Hilarovou maximou nemohla být reprodukce, ale tvoření nového. V hledišti měli pak diváci spolu s O. Zichem dojem, že toto endogenní modelování režiséra i herců se opírá o detaily či *material* ze života. Ale podstatné bylo, že se tu režisérova fantazijní představa dostává do dramatické interference s tím, co je herci dané a co v něm režisér právě pro tuto představu postavy odkrývá. Kvůli tomu Hilar své herce angažoval a obsazoval, aby z nich pak dobýval chrčivost nebo „*nezkrotnou pudovost s nihilistickým pošklebem*“ (Rutte 1936: 55) V. Vydry, patetickou mužnost B. Karena, jímavou měkkost komika B. Zakopala, bojovné a vášnivé ženství A. Ibllové, vichřeni mladé nespoutané energie R. Tummy, lyrickou senzitivní nervnost E. Kohouta atd. To vše jsou ony prapříčiny hercova osobitého jednání, kterými chtěl Hilar oživit svou režijní představu, a od herců žádal jen nekompromisní *bytí sebou*: „*Herečka, toť fenomén své pohlavnosti... Býti Salomenou! Býti Elektrou!*“ (Hilar 2002: 117). Herec postaru myslící nebo bez fantazie byl proto u něj ve svízelné situaci, protože nemohl nic napodobovat, nýbrž se musel nechat sám sebou napodobovat – svou vlastní chrčivostí, erotičností nebo lyričností. Měl je rozpoutat jako vnější transgresi do prostoru nebo jako překročení do vlastního teritoria vnitřního a jediné, co tu muselo být utajeno, bylo periferní vědomí hry. Pro diváka od Hilarova herce vzkaz, že i v okamžiku, kdy překračoval nějakou nebezpečnou hranici a normu chování, se jeho posedlost překračováním dala v divadle jako endogenním modelu světa ještě ovládnout a kontrolovat.

Hilarova umělecká ansámblovost s inverzní etikou

Lyrický vznět básníka nad nepopsaným papírem v divadle nestačí, v divadle má vždy ráz kolektivní čili absolutnější. Hilar se proto u své koncepcce divadla nemohl obejít bez nových způsobů kolektivní tvorby, pro tehdejší dobu často podivínských. Byl u nás prvním, kdo důsledně prosazoval výsostně uměleckou ansámblovost, a tak v článku „O souhře ansámblové“ z roku 1921 čteme: „Staré divadlo: hra více méně vynikajících jedinců, tvořících každý sám o sobě, dle svého pojetí a pod zorným úhlem své úlohy. Nové divadlo: souhra celku, v němž proudí život dramatu, jako obíhá krev v lidském organismu, v němž každý sebedopřizněnější orgán má ve své chvíli rozhodující, na smrt důležitou funkci“ (Hilar 2002: 258). Jako doklad cest moderního divadla k ansámblovosti tu uvádí Copeauův Starý holubník ve Francii nebo Stanislavského studia v Rusku. Ale stejná situace byla i u nás. V Národním divadle působil režisér J. Kvapil, který tam měl výborné jednotlivce, ale málokdy výborný celek. „Kvapil zkrátka nechápal režii jako výkon ansámblový“ (Hilar 2002: 316).

Problém ansámblovosti Hilarových inscenací je ale v kontextu dobových snah o moderní divadlo složitější. Vedle experimentálních studií, kde měl být vychován nový herec nové doby, vznikaly zvláště v Rusku pod patronací MCHAT studia, kde byl patrný vliv Tolstého koncepcce společného života v *obščině* a Stanislavského slogan *životu v umění* tak získával spíše charakter etický nebo nábo-



F. Bruckner: Alžběta anglická. ND 1931. V. Vydra (Filip Španělský) a J. Šejbalová (Isabella)

ženský. Po krizi náboženství a pod tlakem odcizujících kapitalistických společenských vztahů tu byla potřeba vytvořit náhradní formy kolektivity, čili jakési *nárazníky* mezi vyburjelým egotismem a stále se globalizujícím světem. Podobně pojímal Copeau svůj Starý holubník: jako náboženskou *komunu srdcí*, v níž se kolektivně pracuje na společném a posvátném díle. Ze slavné triády hesel francouzské revoluce akcentovaly komuny *bratrství* a prováděly herezi ani ne tak k pramenům uměleckého divadla, jako spíše k primitivním počátkům evropské civilizace vůbec. Ostatně podobnou alternativu zažila Evropa a Amerika v 60. letech minulého století v hnutí revoltující mládeže, kde divadlo jako bratrská komunita opět sehrálo velmi významnou roli mimouměleckou, tj. etickou, náboženskou, kulturní a politickou.

I když se Hilar zajímal o tato studia nebo komuny, nebyl ani rozeným pedagogem, ani experimentátorem. Jeho ansámblovost byla pojatá výsostně umělecky a její maximou byla jako u individuálního herce teze o autonomním smyslu umění, které „*nemá jiné tendence mimo sebe samo. Ze sebe vycházejíc ono samo je svým účelem. Tuto je ona principiálnost, mající obdobu s pojmem boha, absolutnosti a nekonečnosti*“ (Hilar 2002: 17). Ne-užitečná umělecká tvorba je ale podmíněna osvobozením či odosobněním od mimouměleckých funkcí ostatních lidských činností, neboť ony jsou rozumově řízené a uspořádané podle různých norem, příčin a cílů. V horizontu umělecké tvorby není tvorba fenomén, ale *noumenon*, podstata či jev o sobě. A jak bylo výše proklamováno Hilarem, *život se tu per-*

manentně formuje a nikdy se nereprodukuje, což je i základní předpoklad jeho pojetí umělecké ansámblovosti.

Má pravdu F. Tetauer, když napsal, že režie byla Hilarovi „*ventilem jeho tvůrčí vůle, jeho uměleckého přetlaku, který nemohl anebo neuměl s dostatek uspokojivě a přesvědčivě vyjádřit jinak*“. V mládí se pokoušel napsat básně, romány, poté psal i dramata a kritiky, ale to vše byly jen slepé uličky a jeho „*tvůrčí pud vyvrhel naplno v režii, která v jeho pojetí, představě i praxi byla jakousi umocňovatelkou, přenesenou činností básnickou, která potencuje předlohu a doplňuje ji pomocí podřaděných pomocných uměleckých disciplín na programový Gesamtkunstwerk*“ (Tetauer 1947: 68). Tetauer jej proto nazývá režiséřským imperialistou a Hilar sám obhajoval tuto *duchovou tyranidu*, protože divadlo musí být řízeno z jednoho *duchového centra* nebo že herecký ansámbl je *samostatný duchový organismus*, který má *společné nervové centrum* (Hilar 2002: 384). V tomto centru se rodí i hercův *lyrický vznět*, nutné východisko pro kolektivně se rodící jevištní formu.

Všechny Hilarovy boje s herci a herců s Hilarem se odehrávaly kolem tohoto centra a on sám byl v tomto smyslu maximalistou, kterého asi od té doby české divadlo nemělo. S neomylnou intuicí tak vyhmátl esenci skutečného hereckého umění a zcela pochopitelně musel tvrdě narazit na odpor čili na návyky a stereotypní představy, které se ustálily ve vědomí hereckých kolektivů. Má-li vzniknout jednotné dílo, musí být vytvořeno podle jednotného *hudebního klíče* a nikoliv jako u komuny podle *etického klíče*. Může se zde pracovat v příjemné shodě, ale i s pomocí provokace. Hilar se „*chová k herci s jistou úctou, ale vezme mu všechnu aureolu, dokáže, že nejpřednější je roven ostatním a že může svým výkonem zkazit celek jako ten nejposlednější*“, konstatuje E. Vrchlická (viz Veselý 1926: 118). Není divu, že byl herci milován i nenáviděn.

První svůj soubor vytvořil na Vinohradech, kde měl ještě volnou ruku dikátora, který si sám objevil ke svým uměleckým cílům herce V. Vydru, B. Zakopala, A. Iblou, B. Karna nebo R. Tumu a uměleckými úspěchy je scelil dohromady. Na kolektivní nadšení svého *Sturmu und Drangu* poté v Národním divadle po své nemoci melancholicky vzpomínal: „*Nemohl jsem provést větší volovinu, pane, než odejít z vyčištěného Augiášova chléva do nového a zaneřádněného*“ (Tetauer 1947: 50). V Národním divadle zápasil daleko urputněji, aniž by slevil ze svého uměleckého maximalismu. I zde byla pro něj základem „*obnova prvotního a primárního uměleckého nadšení v ansámblu, který má nejen právo pokládati se za první, ale povinnost také jím být. Býti hercem Národního divadla není jen společenská výsada – toť těžký a namáhavý úkol nepřetržitě umělecké sebekritiky, přísného uměleckého ideálu, neustávajícího soupeření o umělecký primát ústavu, jehož nelze nikdy jednou provždy dobytí, ale o nějž jest nutno stále nepřetržitě bojovati a dobývati ho... Ať každý vykřeše ze sebe kus Vojana*“ (Hilar 2002: 250–251). Touto mužností byl vlastně Hilar naším dalším Vojanem, tentokrát ovšem za režijním pultem. Už v *Odložených maskách* napsal: „*Mám zvyk provokovati Herakly heraklovskými pracemi*“ (Hilar 1925: 192). Po těžké nemoci od roku 1925 ale postupně ztrácel půdu pod nohama a jeho zápas o umělecký výraz každé další inscenace v Národním divadle se dal uskutečnit jen s obrovským a vyčerpávajícím úsilím.

Hilarův požadavek *primárního uměleckého nadšení* je nepochybně ideálem, ale velmi dobře ilustruje specifičnost ansámblové tvorby v divadle. Jde tu vlastně o analogii s hercem jako jedincem, neboť má-li dojít ke společnému naladění a spojení pomocí stejných předracionálních prožitků a obrazů na zkoušce, i tato



Sofokles: Král Oidipus. ND 1932. E. Kohout (Oidipus)

kolektivní bytost se musí nejdříve odosobnit čili zbavit se všech mimouměleckých rolí nebo zájmů. V tomto odosobnění jsou si všichni herci rovni, a má-li dojít k tomu, aby – Hilarovými slovy – herci do svých rolí vtělovali mužnost, erotiku nebo hrdinství, musí všechny předem zafixované a účelové role nebo obory mizet stejně jako jejich samolibost, egoismy nebo intriky. Časté přirovnávání k rodině nebo komunitě proto opravdu není přesné, protože se sem vlastně zanášejí mimoumělecké funkce a potřeby, které se dokonce mohou stát a stávají pohodlným maskováním dramatické kolektivní tvorby.

Tím Hilar nastoluje zvláštní inverzní vztah umění a etiky kolektivní tvorby, kdy *se krvácí ze všech stran* (Hilar 2002: 258), a jen z perspektivy takto pojaté etiky ansámblovosti umělecké tvorby máme právo soudit Hilara a jeho dramatické zápasy s herci. Režiroval na Vinohradech i v Národním divadle a zdědil herce s nejrůznějšími sedimenty minulých stylů: naturalismu, psychologického realismu, nebo zastánce hereckých oborů. Všichni se mu vzpírali jako divocí koně, protože ničil mýtus o jejich velikosti, zatímco on musel vytvořit herecký soubor, který by pracoval jako orchestr se smyslem pro plastiku a přehlednost celku čili s výtvarným smyslem pro prostor a hudebním smyslem pro čas. Pro většinu herců – jak to přiznává i E. Kohout – šlo o zcela nový způsob tvorby, neboť nyní už museli tvořit



N. V. Gogol: Ženitba. ND 1932

◀ **Z. Baldová (Agáta)**

▲ **J. Průcha (Kočkarev)**

▶ **J. Vojta (Čubkin), L. Veverka (Žvanikin)**

o **L. Pešek (Anučkin)**

podle předem určené představy režiséra bez zděděných návyků. V. Vydru proto na Vinohradech honil z jednoho stylu do druhého, z komedie do her vážných, z klasiky do her současných, aby jej očistil od manýr, které si přinesl od kočovníků. „Dává jeho často ještě amorfní síle pouta a řád, jako Vydra dává krev jeho režijním vizím a zabraňuje tak, aby se nerozplynuly v abstraktní schémata“ (Rutte 1947: 163). A. Iblová si v *Cidovi* stěžovala, že nedokáže na sobě unést těžký kostým: „Aspoň se v něm nebudete vrtět, odpovídal pohotově režisér, který rád vytloukal z mladé Iblové konverzační pohyblivost, kterou si přinesla z divadla Švandova a jež nemohl ve svém patetickém a stylově tuhém divadle potřebovat“ (Tetauer 1947: 126).

Z Hilarovy ansámblové práce vzešla řada vynikajících herců několika generací. Ale nebylo to zadarmo, neboť skutečně herce zval *do útoku*. Když mu herec rozuměl, což – jak ještě uvidíme – nebylo vůbec snadné, spolupráce byla podle herců nádherná až opojná, když ne, pak s ním Hilar zacházel jako s tvárnou hmotou, aby z něj vymáčkl třeba násilím i nemožné nebo to, k čemu by se sám nikdy nedopracoval. Hilarovi herci často ve svých pamětech vzpomínají na *tyto* dramatické situace na zkouškách. Někteří kriticky, ale s uznáním jako např. B. Zakopal, J. Kronbauerová, E. Vrchlická, B. Karen, E. Kohout, J. Pivec nebo L. Pešek, jiní se zlobou, jejíž motivy mohly být i ryze osobní a nejsou pro nás nyní podstatné. Máme ale dokument takové zloby – „Případ K. H. Hilara“ s příznačným podtitulem „Umělec a člověk“, od předního Hilarova herce V. Vydry, který upírá Hilarovi jakékoli umělecké zásluhy. Vydrova argumentace, nikoli pravdy, proto stojí za krátké zamyšlení.

Od začátku je na tomto sporu dvou vynikajících osobností českého divadla patrné, že každá vychází z jiných východisek. Hilarovy názory známe: etiku herecké práce určuje ryze autonomní povaha jeho umění. Máme o tom svědec



tví E. Kohouta, druhého předního Hilarova herce: „*Nikdy nesměšoval umělecké s lidským – v tom byl veliký. Herce, s kterým se dnes pohádal na život a na smrt, obsadil nazítří do krásné role, když věděl, že ji jenom on zahraje tak, jak je třeba*“ (Kohout 1975: 50). Jinak u Vydry, který herce apriorně pojímá spíše mimoumělecky, tj. eticky a sociálně jako profesi, která je náročná a vyžaduje oběti i uznání. Totéž žádá i od Hilara a z toho pak vychází i další protiklady. Hilar klade důraz na předpoklady ansámblového herectví *lyrického vznětu*, nutného k tvoření stále nových forem, Vydra tu argumentuje něčím hotovým, např. *dobrým hercem*, který si žádá, aby jeho zásluha a prestiž byly reprodukovány. Všimněme si: Hilar „*uměl velmi málo, téměř nic*“ a „*já přišel od velkého divadla, dobře řízeného nikým menším než ředitelem Vendelínem Budilem*“ (Vydra 1954: 72-73). Nebo že dělal z herců loutky: „*Hilar jednou vyslovil [...] že režisér udělá z každého, i z dřeva herce [...] Ale s touto teorií ztroskotal žalostně v jednom případě po druhém. Dřevo zůstalo dřevem a on se svým dřevovychovatelským uměním na holičkách. Zase hledal a vracel se k individualitám, osobnostem*“ (Vydra 1954: 32). Argumentace přesně zrcadlová nebo inverzní, kdy se zamíří základní Hilarův předpoklad herectví, tj. *lyrický vznět*, kterého nemůže dosáhnout žádná loutka, a nahradí se předem danou a hotovou *osobností*. Vzniká pseudopravda, která dodnes přežívá, přičemž Vydru nenapadlo, že kdyby Hilarovým uměleckým ideálem byla skutečně loutka, tak by se asi stal loutkářem nebo skončil jako G. Craig v nějaké laboratoři, kde by

si jako on hrál s loutkami nebo maskami a promítal do nich svůj vlastní *lyrický vznět*. Navíc Vydrův pojem *loutka* prozrazuje i skrytou a přežívající hodnotovou hierarchii, podle níž činoherec je něco víc než dřevěný panák.

Vydra vůbec rád argumentuje *zdravým rozumem*, a proto nemá rád různé ty ismy, teoretiky, a herec by podle něj neměl studovat, ale jen hrát. U Hilara je tomu zase naopak: v předpokladu není herec, který by měl hrát, ale nejdříve člověk, který žije ve své době a má schopnost umělecky vycítit a vyjádřit *ducha doby*. Neseřízně proto zní i Vydrův názor, že Hilar všechno okopíroval od Reinhardta, Jessnera, Tairova nebo Mejercholda. Měl totiž přímo povinnost bránit – podobným způsobem jako to udělal Hilar – své vynikající expresionistické herectví na Vinohradech právě proto, že tu dokázal především jako člověk postihnout onoho *ducha doby*.

Jinak než Hilar uvažuje Vydra i o ansámblu, když se se sentimentem vzpomíná na kočovníky, kteří žili jako rodina, na tuto „*pospolitost ve všem dobrém – a ovšem, více ještě ve zlém – oné soudržnosti hrstky lidí bez stálého bydliště, této soundělosti k jedné korouhvi, pod níž jsme byli po všechny dny a hodiny shromáždění. Toho všeho jsem pak už nikdy nepoznal u velkého stálého divadla*“ (Vydra 1954: 56). Jistě, má pravdu, ale mluví o mimoumělecké funkci divadelního ansámblu jako *komuny srdcí*, nikoliv o Hilarově snaze o *obnovu prvotního a primárního uměleckého nadšení*. Přesto nakonec i on sám musí přiznat, že Hilarovi šlo také a především o tuto uměleckou ansámblivost. „*Pravda, uměl nadto z herce vybičovatí nejvyšší míru toho, co bylo roli možno dáti. To bylo jedním z jeho velkých kladů. V tom neznal míry. Čím více, tím lépe – a třeba někdy hrnek dobrotou přetekl*“ (Vydra 1954: 75). Tak přece jen nakonec pochopení a uznání inverzní povahy etiky v umělecké tvorbě!

Tvorba možných světů

V. Vydra se ve své kritice odvolával i na nešťastné reakce dramatiků, když jim Hilar zasahoval do textů a měnil je. E. Konrád nebo bratři Čapkové prý lomili rukama a byli bez sebe nad Hilarovými nápady stejně jako herci na jeho zkouškách. Příklad dalšího nedorozumění a nepochopení toho, co se to vlastně změnilo na začátku 20. století a v době Hilarově ve vztahu k dramatu a s příchodem umělecké režie. Nebylo to tak, jak se domníval Vydra, že si režisér pouze uzurpoval tradiční postavení dramatika, s kterým se předtím herec potýkal jen o samotě.

Co vlastně znamená v té době kritikou tak často deklarovaná a dramatiky pocítovaná krize dramatu? Vracíme se tak opět ke zlomu, který postihl Hilarovu generaci: končí etapa realisticko-mimetického dramatu i divadla a na všech jevištích Evropy se začínají objevovat umělé nebo možné světy, které pramení v odlišné subjektivistické logice, jež se opírá o intuici, fantazii a umělecké myšlení holistické. Hry již nejsou založeny na objektivní (realistické) zkušenosti světa a její přirozené struktuře jako skladbě zkušenostních detailů do jediného celku, ale jejich autoři teď používají apriori umělé celostné formy s jinou ontologií a logikou. Jestliže u realistického dramatu nebo divadla se používaly myšlenkové kategorie, které odpovídaly kategoriím a zkušenostem z reálného světa, čili jevištní obrazy byly ve shodě s objektivní logikou, která nám může být vrozená nebo ji získáváme empirickou či jinou zkušeností, nyní začíná pracovat dramatik a s ním i režisér se subjektivní logikou možných světů, které jsou tvořeny a divákem vnímány jako

evokace jiných než běžných zkušenostních struktur čili gestaltů, které se kladou na/do kontrastu s každodenní zkušeností diváka. Hilarovy grotesky a vizionářská dramata na Vinohradech jsou pak antisvěty nebo idealizovanými alternativami. Jde tu v podstatě o princip metaforické tvorby, kdy gestalt jiné zkušenosti klade me na chaotickou realitu života s cílem ji poznat a dát jí nějaký smysl.

Zvolme klasický příklad. Stanislavskij uvedl Gogolovy *Mrtvé duše* podle realistických čili objektivních zákonů přirozené logiky, tj. s postavami a prostředím ruských salónů, o nichž se dalo říci, že byly *pravdivé*. Ve skutečnosti se ale touto transparentností utajovala nebo zakrývala časová diference skoro 100 let mezi Ruskem Gogolovým a Stanislavského. Nepřímo se tak tvrdilo, že člověk a jeho dramata jsou neměnná. Mejerchold v jednom rozhovoru řekl, že by při uvedení *Mrtvých duší* použil vyjasňující metaforu: na jevišti by bylo smetiště a kolem něj se plazil Čičikov jako hmyz.³ Určil tak novou ontologii možného světa: postavám dal statut pololidí i polohmyzu a prostředí mělo v sobě tutéž podvojnost smetiště i staré Rusi. Mezi světem umělým a přirozeným vznikla interference, protože něco bylo divákovi blízké a něco vzdálené, něco se mu tu podobalo a něco nepodobalo.

Stejnou operaci provedli bratří Čapkové ve hře *Ze života hmyzu* nebo Hilar při uvedení Bartošovy hry *Krkavci* a pracoval s touto interferencí dvou světů, které jsou kladeny na sebe/vedle sebe ve všech svých inscenacích. V *Romeovi a Julii*, jak psal kritik, Hilarovi lidé „*putují rájem i peklem duší, chutnají rozkoš i hnus člověka, rozpoutávají neokleštěné síly i slabosti*“ (Černý 1966: 16). Rutte nazval tuto inscenaci *karnevalem lásky*.

Není to tedy tak, že by se Hilar vloudil na místo dramatika nebo jej nerespektoval a sebral mu jeho místo, ale šlo tu především o schopnost vždy znovu a znovu ustanovit ontologii umělých jevištních světů s jejich významovými interferencemi. A na tom se podílel dramatik, režisér, výtvarník i herci. Samozřejmě, byl to Hilar, kdo přicházel s dramaturgicky konečnou představou, kterou pak prověřoval na zkouškách s herci. Psal své inscenace na jevišti a v zájmu tohoto psaní bylo nutné, aby si vyzkoušel O. Scheinpflugovou v roli Chlestakova nebo nechal pět statistů ve *Faustovi* vrávorat a plazit se po zemi.

M. Ruttemu se zdálo, že „*Hilar nenávidí i přirozený rytmus lidského hlasu a lidských těl. Dává hercům tuhé rukavice, aby obnažil v jejich pohybech základní motorické prvky (Kolumbus), svírá jejich klouby brněním, aby docílil loutkového mechanismu (Balladýna) a sní o průhledných gumových maskách, jež by modelovaly živé tváře do maxima utkvělého šklebu*“ (Rutte 1926: 46). To přesně odpovídá tvorbě možných světů a postav, až na to, že tu nešlo o *nenávisť*, ale o uměleckou nutnost. Stvořit na jevišti možné světy inscenací totiž znamenalo, že se Hilar nemohl opřít o běžnou zkušenost herců na zkouškách, a musel proto používat metaforického jazyka i tuhé rukavice, kterými hercům naznačoval a vyznačoval cestu k tvorbě postavy. Pro herce to musela být nesmírně náročná práce. „*Hilarovy rozkazy, nahlas křičené, jsou vždycky nedokonalé a neúplné, jsou to rébusy a šarády, nejpodivnější metafory, plné fantastických protimluvů. Spolupracovníci si musí domyslet, oč Hilarovi vlastně jde... Kdo neumí číst Hilarovy myšlenky, je úplně nemožný člověk, pané, co nepatří do divadla*“ (Tetauer 1947: 64).

Hilar přišel vždy s přesně vypracovanou režijní knihou a do detailů popsanými hereckými výkony, ale vše se dlouze prověřovalo na mnohých zkouškách,

3 Viz Čuškin, N. „Stanislavskij a Mejerchold“, *Divadlo* 1967, č. 8.

kteřé byly samy o sobě dramatem, protože po hercích požadoval často nemožné. „*Ve Sv. Václavu jsem měl seběhnout se schodů ‘strašně rychle a přece váhavě’, chvíli zůstat stát ve vzduchu a pak se lehce snést k zemi,*“ vzpomíná E. Kohout (1975: 118). B. Karen zase vzpomíná, že Blažena A. Sedláčkové neměla být jen „*duchaplňou dáňou, ale že její rty oplývají veselím ženské jalůvky, kozelkující před tváří svého býčka*“ (Karen 1946: 313). Zdá se, že s Vydrou byly tyto zápasý asi nejostřejší. „*Probojoval na Vinohradech z Plzně povoláného chrčivého Vydru, svého nejmilejšího vinohradského herce, s kterým se rval až do vyčerpání a smiřoval a k němuž se s novými úkoly stále vracel a s nímž vyhrál svá nejčennější vinohradská vítězství, třebaže Vydra často dával výpověď, že s ‘tím blázněm nepracuje’*“ (Tetauer 1947: 70–71). Mnohé herečky rozplakal, jiné omdlévaly, na Zakopalovi roztrhal kabát, jiným hercům dával rady, aby se šli „*učit k hřibatům řehtat, k malým psům vrnět a ke kočkám milostně mňoukat*“ (Kohout 1975: 49).

Samozřejmě že to nedělali proto, aby se naučili zvířata imitovat, ale aby vystihli celostný charakter jejich chování, gestalty nebo figury v obrazně metaforickém slova smyslu. Na jevišti pak mohlo dojít k významovým interferencím ne-přirozeného a přirozeného chování postavy.⁴ Herci tu měli vystihnout endogenní strukturu chování zvířat nebo lidí, skrytý vzorec, kterým se bezprostředněji a bez racionální intence reaguje na okolí. A aby mohl stvořit své možné světy, musel Hilar také předpokládat, že budou už nějak obsaženy i v samotném herci, v jeho vlastnostech i dovednostech. Proto si je také vybíral k jednotlivým inscenacím. „*Vydry si (na Vinohradech) vážil právě proto, že má dar už ke konci čtené zkoušky ‘drapnout figuru za pačesy a už ji držet’*“ (Tetauer 1947: 75). Oceňoval tuto vlastnost u Vojana, byl posedlý při hledání těchto gestaltů a dokázal pro ně sehnat herce kdekoliv, naslibovat mu hory doly, ale jakmile se herec do jeho představy-gestaltu nevešel, nebo byla inscenace hotová, zapomněl na něj. „*Štěstí měl ten, kdo se mihnul Hilarovi v předstávě, když četl novou hru. Běda tomu, kdo představu zklamal. Tak poničil několik mladých nerozvinutých individualit. Přitom se necítil vůbec ničím takovému herci povinován. Zapomenout na někoho, koho už nepotřeboval, nebylo pro Hilara nic neslušného, nemorálního*“ (Tetauer 1947: 77).

I v této Hilarově práci s hercem se dají metodicky vyznačit dvě fáze – odosobňující a ztvárňující. Aby se herec mohl stát na jevišti robotem, musel Hilar jeho výkon nejdříve zmechanizovat, ovšem nikoli proto, aby znázorňoval robota, nýbrž aby jej zbavil předchozích návyků. Teprve pak mu vnutil gestalt robota, nikoliv jeho imitaci. Je pochopitelné, že tato tvorba pro možné světy měla i velmi nebezpečná úskalí, neboť Hilarova metoda s výběrem konkrétních hereckých typů mohla snadno vést ke vzniku nových manýr a stereotypů, které si málo kritický herec pak přenášel do jiných inscenací. Platilo to např. o R. Tumovi nebo A. Iblové, které Hilar objevil, kteří jím byli vychováni a obtížně se adaptovali na jiný styl práce. K tomu je třeba ještě připomenout, že Hilar i při volbě herce vycházel již z daného typu, který byl na hony vzdálený tradičnímu realistickému či psychologicko-realistickému herci, čili šlo mu zase o tuto diferencii nebo odlišnost. Byli mu proto blízcí herci, u nichž přežívala oborovost, např. tragická heroína L. Dostalová nebo mluvní melodický typ A. Iblové.

4 Poněkud komicky proto působí představa J. Kazdy o imitaci šimpanze E. Kohoutem: *Bylo by zajímavé zkusit, zda by na nahrání záznam šimpanzova skřeku v Kohoutově reminiscenci nějak zareagoval šimpanz.* Viz J. Kazda: „K. H. Hilar a jevištní řeč“, *Theatralia* VII, FF UK Praha 1988.



W. Shakespeare: Sen noci svatojánské. ND 1933. L. Pešek (Puk)

Hilarovy režie se většinou člení na dvě etapy: expresionistickou do roku 1925 a následný civilismus. Pokud bychom to zjednodušili, diference mezi umě-
lým a přirozeným světem byla v inscenacích expresionistických ostřejší, neboť
měla povahu režisérovy a hercovy vnější transgrese s cílem publikum šokovat
deformací postav v groteskách nebo je revolučně naladit idealizací ve vizionár-
ských inscenacích. V pozdějším civilismu, po Hilarově vážné nemoci i zklidnění
revoluční atmosféry ve společnosti, má tato diference, zvláště ve slavném *Hamle-
tovi* nebo *Oidipovi*, spíše povahu vnitřní transgrese hlubinně psychologické, kdy
se ne-přirozenost umělých světů již nejeví tak nápadnou. Kritici psali o *novém
realismu*, ale možná že by bylo výstižnější mluvit o *vnitřním surrealismu*, neboť
herec měl hrát na základě hlubinné vnitřní zkušenosti, kterou mu role pomá-
hala na zkouškách získat.

Hilarův expresionismus měl očistnou funkci. Zbavil scénu i herectví rea-
lismů a provedl uměleckou fenomenologickou redukci, kterou kritika nazývala
stylizací, abstrakcí, eliminací, zobrazováním idejí atd. V liniích, barvách, pohy-
bech nebo maskách byla současně obnažena elementární dramatická a diva-
delnost divadla. Zpočátku na Vinohradech, např. v Molièrovi, kladl Hilar zřejmě
ještě silnější důraz na obnovu hravosti pod vlivem principů komedie dell' arte,
ale postupně mají v sobě všechny inscenace – vážné i komické – stále mocnější
náboj dramatický, což asi souvisí s dobou kolem války i s povahou samého Hila-
ra. Hravost mu totiž nebyla vlastní a kvůli ní později kritizoval i naši avantgardu:
*„V přenesení slohu commedia dell'arte do vyjadřovacího projevu soudobého diva-
dla spatřují jeho osvobození [...] Nicméně toto žertovné a posměšné pojetí divadla
nemůže být vyřešením problému. Divadlo není odpoutáno od zákonů tíže tím, že
jest s ním žertováno“* (Hilar 2002: 357). Žertovat mu nebylo dáno, neboť jeho typ
divadla se zakládal na *absolutní dramatické prapodstatě*.

V expresionistických režiiích měl herec tuto prapodstatu vyjádřit jednak
v grotesce, *nenávislné kresbě starého společenského světa, z něhož vymizelo živé
lidství*, jednak ve vizionářském dramatu, *předvádějícím hlubokou lidskou touhu
po novém člověku a novém světovém řádu* (Götz 1934: 44). Herci úderně a ener-
gicky proklamovali nějakou ideu, jejich výraz byl nadnesený, projev byl hlučný,
přeexponovaný a dramatický. Z jejich hry zmizel jakýkoli psychologismus nebo
sociologismus a nahradila je dionýská vertikálnost smyslově útočící fyziologie
v rámci obecně antropologické symboliky. Pak ovšem láska již nebyla normální
láskou, ale erotickou smršťí nebo duchovní extází. Hilar přeložil a úspěšně na Vi-
nohradech uvedl Lerberghova *Pana* a „*učinil z něho oddaného vyznavače nábožen-
ství očištěných smyslů a radostně rozvířené pohlavnosti, popěrače jakékoli životní
dekadence*“ (Pražák 1945: 15). Ve hře herců se objevovala obřadnost, sošné posto-
je, prudké nástupy, geometrické aranžmá, přehnaná mimika i hlas, pohybová
expresivita při otáčení až vířivá, jindy naopak provokující statická. V *Mariově
Tristanovi* byl hercův výraz zjednodušený na strohý purismus, v Molièrově *Donu
Juanovi* se objevila loutková komedie dell'arte s kontrastem statické obřadnosti
a komické pohyblivosti hlavních postav, ve Strindbergově *Tanci smrti* vše vrcho-
lí tancem *Vydrova Edgara*, „*pekelným výbuchem mužské hysterie, v němž vnitřní
přepjatost opilce mění se v obudnou posunčinu výsměchu a nenávisť*“ (Rutte 1936:
26). V groteskních *Krkavcích* J. Bartoše vypadali herci jako „*lidská společnost, rou-
havě přeměněná v menažerii*“ (Rutte 1936: 41), zatímco v patetických Dvořáko-
vých *Husitech* to byla „*úsečná gesta, vyhnaná až do příkrostiti, tvrdé hlasy, vyštvaně*

do hysterických výkřiků, masivní postoje, těžké rytmické kroky vojsk, pochodový rytmus, povyk davů, kontrapunkticky členěný ryk bitvy...“ (Rutte 1936: 47). Kritici používali k popisu pojmy a principy nezobrazujících umění a pomáhali si analogiemi s nemimetickými formami, např. s monumentálností obřadů, cirkusovou akrobacií nebo menažerií, hysteričností blázců apod. R. Tuma v Shakespearově hře *Romeo a Julie* prováděl v balkonové scéně varietní kousky a Julie E. Vrchlické, jakoby smyslů zbavena, se chovala jako v blázcinci.

Inscenace prostě útočily, provokovaly nebo šokovaly, ale také objímaly a sváděly. Už nešlo o kategorie pravdy či iluze, poznání či prožívání, ale vše se tu ustavuje na pohyblivém vztahu mezi nepřijemným a příjemným, nepřátelským a přátelským. Z kritik je znát, že inscenace působily spíše jako impuls, který uváděl do pohybu prudší reakce diváků než obvykle, přitom jedny hra herců přitahovala, jiné odpuzovala. Klasický filolog Hilar si tento rytmus nepřijemný-příjemný, distancující-afirmující našel i v antické polaritě komický-tragický. Někdy i v rámci jediné inscenace, např. v Lerberghově *Panovi* nebo Bartošových *Krkavcích*, kde lyrický zpěv nového patosu neustále střídá groteskní škleb Aristofanova ražení.

Hilarův expresionistický herec měl za úkol jakoby vrhat svou vlastní tělesnou představu ven, k partnerovi nebo do publika. Tato vnější transgrese byla zřetelná zvláště v herectví R. Tuma nebo V. Vydry, který se prý dokázal převtělovat do tisíce duší čili do abstraktních idejí-postav. Vydra se „snaží dospětí od individuálního k obecnému, od jedince k typu. Je to metoda jakéhosi vnitřního zveličení a přehánění, jímž se z žárlivce stává běs žárlivosti... Herec musí svou postavu přímo nervově cítit a mít silnou centrální vizi, jež nedbá detailů, ale postihuje základní charakterovou a osudovou linii“ (Rutte 1947: 175). Je proto v neustálém nebezpečí, že tvar postavy přežene a udělá z něj karikaturu. Ve vizionářských dramatech přitom herec hrál vždy v jakési extázi, která objímala vše kolem něj, v groteskách zase podivné demony ze zvířecího či jiného světa, před nimiž se mohl divák bránit jen osvobožujícím smíchem.

Vrcholné civilistické inscenace – Shakespearův *Hamlet* nebo Sofoklův *Oidipus* – měly jiný srdeční tep. Co se tu změnilo, není nový nástup k realismu, ale zklidnění dřívějšího prudkého rytmu a přesun k vnitřní transgresi. Jistě, Hilar tu zjemnil výrazové prostředky scény i herce, ale jak ukazují fotografie, např. z *Hamleta* nebo *Oidipa*, žádná realistická mimeze se tu nevrací a i tyto umělé světy příliš neoplývají objektivně realistickou logikou. Strohá abstrakce se sice mění, vrací se tu mnohdy veristické detaily, ale jde především o proměnu senzibility a vnímavosti, kterou, jak víme, Hilar nazývá světovým názorem. Civilismus jako zklidnění je pak možné klást do protikladu k přepjatému expresionismu. Do strohé abstrakcionismu vstupuje *vnitřní surrealita* s neobyčejnou fyziologickou pravdivostí a s ní i *soucit, horoucnost a teplo, láska k člověku, vitální skutečnosti a pravdě* (Hilar 2002: 407). Hra herců již nevybuchovala kvůli nějaké revoluční proměně, ale děje se jako návrat k vnitřnímu prožitku toho, co nás rozumově přesahuje. Už nešlo o to, jak silně a daleko je vržen Vydrův *běs žárlivosti*, ale jak hluboko se ponoří Hamlet do svého osamění.

Otevírá se tak prostor k jemnějšímu zapojení hercova vnitřního života do role, přičemž základní premisa identity o hrdinnosti či erotičnosti herce a postavy zůstává. Pokud tedy nyní už nemohl být pojat Hamlet jako expresionistický vzbouřenec proti otčům – a asi takto by jej hrál V. Vydra –, nýbrž jako jímavá tragédie mládí, které je ničeno všední skutečností, pak i tuto vlastnost musel mít

a nalézt v sobě samém E. Kohout. Kdysi Hilar interpretoval známý monolog *Být či nebýt* téměř doslova jako boj na život a na smrt, nyní jej pojal jako ztlumenou meditací lyrického Kohouta. „*Když říká své být či nebýt, stulen osaměle k černé zástěně, není to metafyzický výkřik do nekonečna, ale pohřební řeč nad vlastní mladostí*“ (Rutte 1947: 208).

Hlubinná vertikálnost tu byla zřetelná, a stejně jako herec při expresionistické transgresi svůj projev zhušťoval do vnějších obrysů a zkratek, tak i zde při vnitřní transgresi šlo o zhuštěný výraz, jehož kořeny musel najít herec v sobě samém. „*V Hamletovi mi Hilar pomohl vyvolat a jaksi zhustit, umocnit všechny city, které ve mně byly a které jsem dosud rozdával v jiných rolích po troškách, pomohl mi proměnit mnoho drobných v jednu velkou a ryzí minci. V Oidipovi jsme razili přímo. Odvrhl jsem všechno, co jsem dosud dělal, abych stvořil zcela nového člověka, vznešeného, prudkého, vášnivého v lásce i nenávisti*“ (Kohout 1975: 121). Vydra se svým expresivním *lyrickým vznětem* jako Dionýsos převtěloval do *tisíce duší*, aby je pak vrhal jako disky před sebe. Kohout má v sobě naopak z antiky něco jiného, co naznačuje nadpis nad delfskou věštírnou – *Poznej sebe sama*. Jak píše o Kohoutovi Rutte: „*Poznej svou vlastní tvář, vystupující z hlubiny*“ (Rutte 1947: 191).

Následná Kohoutova zpověď ukazuje, do jakých hlubin až došlo jeho a Hilarovo herectví. Kdo zná zpověď polského herce R. Cieślaka o tom, co prožíval jako Princ v Grotowského inscenaci *Vytrvalý princ*, najde tu stejný a velmi nebezpečný ponor na samé hranice možného. Kohout měl u sebe našťastí hlídače Hilara: „*Dosahoval jsem hlasem hlubokých tónů, které nikdy nebyly v mém rejstříku – snad že se krajinou mé duše stávala vyprahlá země vyschlých pramenů, skalních proláček a roklí, kterou čpěl dým marných krvavých obětí. Při jedné hlavní zkoušce jsem se neovládl a z očí mi vytryskly slzy. Hilar si toho všiml, přistoupil ke mně, položil mi ruku na rameno a tiše, aby to nikdo neslyšel, řekl: Opatrně, Kohout, jen opatrně!*“ (Kohout 1975: 122)

Prameny a literatura:

- ČERNÝ, F. „Hilarovy expresionistické režijní výboje a čeští herci“, sb. *K. H. Hilar*, 1966
GÖTZ, F. *Boj o český divadelní sloh*, 1934
HILAR, K. H. *Divadelní promenády*, 1915
HILAR, K. H. *Odložené masky*, 1925
HILAR, K. H. *Boje proti včerejšku*, 1925
HILAR, K. H. *Pražská dramaturgie*, 1930
HILAR, K. H. *O divadle*, 2002
HONZL, J. *K novému významu umění*, 1956
KAREN, B. *Epizody*, 1946
KOHOUT, E. *Divadlo aneb snář*, 1975
POREBSKI, M. *Ikonosfera*, Warszawa 1972
PRAŽÁK, B. *K. H. Hilar. Básník jeviště a slova*, 1945
RUTTE, M. *Tvář pod maskou*, 1926
RUTTE, M. *K. H. Hilar. Člověk a dílo*, 1936
RUTTE, M. *Šest podob českého herectví*, 1947
TETAUER, F. *Sedmero zástav*, 1947
VESELÝ, A. *Hovory s herci*, 1926
VYDRA, V. *Prosím o slovo*, 1954
ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, 1931

Od strukturalismu ke scénologii

Július Gajdoš

1. Strukturalismus a situace

V roce 1995 vyšla v New Yorku monografie Michaela L. Quinna s názvem *Sémiotické jeviště: Divadelní teorie pražské školy* (*Semiotic Stage: Prague School Theater Theory*). Tento mladý teoretik se naučil česky, pobýval u nás nějakou dobu, aby mohl bezprostředněji proniknout do českého strukturalismu, dokonce někteří z poslední generace českých strukturalistů měli možnost se s ním setkat na konci 80. a začátkem 90. let. Vydání své knihy se bohužel nedožil, zemřel o rok dříve, zanechal však po sobě pozoruhodné dílo, které se jako jedna z mála zahraničních studií komplexněji věnuje českému strukturalismu v kontextu divadelní teorie. Jeho znalost jazyka mu umožnila prostudovat kromě bohaté škály české strukturalistické literatury také Zichovu *Estetiku dramatického umění*, kterou mnozí zahraniční teoretici inspirovaní pražskou školou znali a znají jenom zprostředkovaně. Quinn v této studii poukazuje na to, že Otakarovi Zichovi sloužila jako východisko jeho koncepce Kantova idea dialektické antinomie. Zich podle něho, na rozdíl od předešlých teoretiků, nevycházel ze známého Wagnerova *gesamtkunstwerku*, uplatňovaného v teorii umění tehdejší doby, tj. z ideje paralelních komplementárních struktur, operujících na principu přebytku, ale

z bezprostředního vztahu uměleckých složek, jejich vzájemného průniku a dynamické souhry ovlivňující celek. Tento Quinnův důležitý postřeh, domácími teoretiky dosud nepovšimnutý, výrazně proměňuje Zichovo postavení v rámci českého strukturalismu. Zich tak přestává být pre-strukturalistou, který stojí na rozcestí generací, ale zařazuje se do přímé vývojové linie tzv. pozitivisticko-atomistické větve, na niž navázal a kterou rozvinul Jan Mukařovský a další. Protože se odklonil od wagneriánské myšlenky, Zich nepřímo poukázal na to, že spíše než na monotematicnost je důležité se v teorii divadla a dramatu soustředit na polytematicnost uměleckého díla. Přesvědčuje nás o tom především v první kapitole své *Estetiky*, nazvané „Povaha dramatického díla“, a to nejenom tím, že rozlišuje mezi divadelním a dramatickým, tj. chápe rozdílnost jednotlivých přístupů, ale především tím, že „*nutnou existenční podmínkou dramatického díla*“ je podle něho „*skutečné (reálné) jeho provozování*“ (Zich 1986: 19). Zdůrazňuje vícepohledovost v přístupu k uměleckému dílu a odlišuje nazírání na dramatické dílo zvnitřku, tj. z hlediska jeho vnitřních zákonitostí, od nazírání zvenčí například při vymezení *dramatické osoby* jako obrazové představy, která je „*pro obecnost daná jako úhrn všech zrakových a sluchových vjemů, vztahujících se k nejstálějšímu*

z nich, tj. k vjemu tělesného zjevu té osoby“ (Zich 1986: 91). Zichova koncepce vychází z otevřenosti dramatického díla. Přesvědčení, že jeho estetickou povahu lze vnímat jenom v průběhu představení, je součástí této otevřenosti a souvisí s možností jednotlivých složek vstupovat do díla, a tak ho proměňovat. Podle Quinna je Zichova struktura „otevřená změně, ale existuje jako celek v jakémkoliv čase skrze poznávání dynamických vztahů jejích jednotlivých částí“ (Quinn 1995: 47). Do jisté míry lze s Quinnem souhlasit také v tom, že Zichův pohled na ‘strukturu’ se stal výchozí koncepcí Pražského lingvistického kroužku. Souhlasit však jenom do té míry, nakolik je vůbec možné termín ‘struktura’ se Zichem spojovat. Sám tento pojem Zich totiž nepoužívá, a i když například v kapitole „Dramatický děj“ píše o způsobu souhry a z toho plynoucí formě dynamické, scénické, časoprostorové, agogické a dramatické, k pojetí struktury se sice přibližuje, o její obecné vymezení však přece jen neusiluje. Uvažuje o dramatickém díle v jeho ‘konvenční’ podobě, výrazně ovlivněný materialistickou psychologií, zvláště její tvárovou (Gestalt) odnoží. Quinnovi lze dát za pravdu především v tom, že Zich svým přístupem skutečně otevřel prostor pro novou interpretaci struktury.

Pojetí struktury mělo, jak je známo, pro jednotlivé strukturalistické větve výrazně diferencující vliv a představovalo dominantní téma tehdejší vědy. Koncepce se krystalizovala od pojetí struktury jako souhrnu složek v určitém mechanickém seskupení až po hledání vnitřních zákonitostí, tedy až k vymezení funkcí jednotlivých složek, a to až v jejich vnitřní statickosti, nebo flexibilitě, související ovšem s uzavřeností díla, ze které vycházel formalistický a holistický přístup odlišující se od zmíněného pozitivisticko-atomického, jak se někdy označuje přístup českých strukturalistů. Je však nutné zdůraznit, že pojetí struktury se

odlišovalo i uvnitř těchto skupin a dokonce i u jednotlivců; ruský formalista Jurij Tyňanov například popisoval strukturu jako dynamické systémy.¹

Koncepce otevřené struktury Jana Mukařovského vychází ze Zicha. Mukařovský pokládá (v přednášce „O strukturalismu“ z roku 1946) za strukturu „jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů“ (Mukařovský 1966: 109). Součástí této inspirace je i Zichovo rozlišení *technické představy* od *představy obrazové*: první z nich odpovídá Mukařovského *fyzickým jevištním složkám* a druhá zase koresponduje s jeho *nemateriálním estetickým objektem*. Právě z pozdějších prací strukturalistů je vidět, jakým významným inspiračním zdrojem pro českou teorii divadla a dramatu se stala Zichova studie, a to nejenom v minulosti, ale je jím doposud, a příslušné státní kulturní instituce nesou veliké břímě zodpovědnosti za to, že nepodnikly skoro nic, aby tato studie pronikla také za hranice.

Mým záměrem ovšem není podat kritickou analýzu českého strukturalismu, i když důkladná srovnávací studie by jistě ukázala, jak některé okruhy rozpracované už pražskou školou se znovu objevily ve francouzském a americkém strukturalismu 60. let.² V tomto kontextu však především stojí za pozornost proměna,

1 Pojem dynamických systémů se objevuje opět jako aktuální téma ve vztahu k nové teorii chaosu u teoretiků v druhé polovině 20. století. Na chaos se nahlíží nikoliv jako na konec a smrt řádu, ale jako na prostor pro reorganizaci myšlení a kuturních představ. Katerine N. Haylesová (1990) doporučuje používat spíše označení teorie nebo metoda dynamických systémů, případně *nonlineární dynamiky*. William Demastes věnoval tomuto tématu svou monografii *The Theatre of Chaos* (1998), ve které analyzuje některá dramata z pohledu nových poznatků z teorie chaosu, kvantové mechaniky a teorie relativity (soustřeďuje se zvláště na *Arkádie* a *Hapgoodovou* od Toma Stopparda).

2 Není to jen výrazem známého rčení, že do Paříže vedla cesta z Moskvy přes Prahu. Může to být také otázka středu

ke které došlo v koncepcích dalších generací českého strukturalismu, zvláště u těch teoretiků, kteří své studie zaměřili na drama a divadlo. Jiří Veltruský některé přístupy od Zicha a Mukařovského přebírá, více však se Zichem polemizuje, ba staví svou koncepci do protikladu k Zichově. Veltruský jednoznačně upřednostňuje text, jazykový materiál je pro něho určující a umožňuje mu odhalit všechny složky budoucího představení. Literární rovinu dramatu tak považuje za dominantní pro vytvoření uměleckého díla. Základními složkami jeho koncepce jsou dialog a dialogizace a svou pozornost pak pochopitelně soustřeďuje především na lingvistickou a sémiotickou rovinu textu. Jeho studie přinesly mnoho cenných poznatků a jejich znovuoobjevení v 60. letech významným způsobem ovlivnilo západoevropské sémiotické myšlení rozvíjené několika významnými teoretiky (De Marinis, Beckerman, Elam, Fischer-Lichte a další).³

Není náhoda, že Veltruského studie našly ve druhé polovině 60. let svůj kontext právě v oblasti sémiotiky. Soustředění na text jako na věc samu o sobě, na slovo jako dominantní znak, který může odhalit všechny relace vedoucí k inscenaci, nabízí přitažlivý koncept. Vytváří totiž dojem, že již interpretace textu poskytuje klíč k inscenačnímu řešení. Také proto a snad jako přirozený důsledek předcházejícího soustředění na text vystala v 70. letech znovu otázka o posta-

struktury, které se věnuje pařížský strukturalismus v 60. letech. Quinn rovněž poukazuje na důležitou shodu mezi Mukařovského dekompozicí a Derridovou dekonstrukcí: „Mukařovského 'dekompozice' může být překládána jako dekonstrukce, protože jeho termín směřuje k vymezení dekonstrukce coby vlastnosti představující určitou uměleckou stagnaci jako výsledek období intenzivního experimentování. Tak jak tomu bylo u české avantgardy před jejím potlačáním nacisty“ (Quinn 1995: 62).

³ Některé z českých studií byly vydány v zahraničí za přispění Herty Schmidové, německé strukturalistky patřící k Pražskému lingvistickému kroužku, a také Ladislavem Matejkou a Irvinem R. Tituníkem (kromě Mukařovského například také studie J. Honzla, J. Veltruského, M. Procházky a dalších).

vení textu v literárním a divadelním systému. Vzhledem k tomu, že postavení dramatického textu v systému literatury bylo od začátku 20. století řešeno lingvisty, strukturalisty a později sémiotiky, pozornost se soustředila především na proměny textu při jeho převádění ze systému literatury do systému divadla. Veltruský se touto problematikou také později zabýval. Naproti tomu Zich, který chápal dramatický text jako složku celku, analogicky k notovému zápisu, nemohl pochopitelně dramatický text považovat za ucelené dílo a inscenování chápal jako schopnost textu stát se v dynamické souhře s ostatními složkami součástí nového celku. Dominance, kterou nabyl dramatický text ve Veltruského pojetí, si nutně vyžádala jeho vymezení právě ve vztahu k divadlu. Veltruského pojetí textu, ze kterého vychází jeho studie „Dramatický text jako součást divadla“ (viz Veltruský 1994: 77–94), vychází však ani ne tak z tendence upřednostňovat text, jako ze snahy po jeho rovnocenném postavení v rámci divadla. Již název jeho další studie *Drama jako básnické dílo* (viz Veltruský 1999) napovídá, že jeho záměrem bylo dosáhnout, aby dramatický text byl považovaný za ucelené umělecké dílo. To je jeden z důvodů, proč se ve své studii zmiňuje o těch, kteří „*vyklučují drama z básnictví a prohlašují je za pouhou součást divadla, která nemá samostatné existence*“. Nejblíže tomu je právě Zichova koncepce. Zatímco mezi Zichem a Veltruským převažovala rozdílnost v pojetí hodnoty dramatického díla, související s otázkou, jestli drama (dramatický text) je samo o sobě uměleckým dílem nebo nikoliv, Veltruského zřetelné vymezení literární roviny dramatu jako samostatného uměleckého díla bylo odpovědí na otázky, které přineslo nové postavení dramatu v avantgardním divadle, totiž nakolik tedy představuje drama umělecké dílo již ve své textové rovině a jakou hodnotu má tato

textová (literární) rovina v systému divadla. Jak ukazuje pozdější vývoj, tato otázka se skutečně stala natolik naléhavou, že jejímu řešení se věnovali teoretici až do konce 20. století. V tomto kontextu – a současně i v souladu s tradicí preference textu v teoretických koncepcích, kterým jsem se obsáhleji věnoval v předešlých studiích⁴ –, se do popředí zájmu opět dostává dramatický text. Ovšem ve zcela jiné formě. Zatímco textová rovina byla v rámci zmíněné tradice pokládána za dominantní, ale vždy představovala součást divadla, ve strukturalistickém a později sémiotickém pojetí se drama odděluje od divadla a stává se samostatným předmětem výzkumu. Do jisté míry je to zvláštní změna postavení. Textu, který vládne divadlu několik století, se sice dostává dominantního postavení, ale jenom v systému divadla. V literární rovině se mu postavení samostatného uměleckého díla dokonce upírá. Veltruský snad také z těchto důvodů zdůrazňuje ve své studii z 80. let „Drama jako literární dílo a divadelní představení“ (viz Veltruský 1994) důležitost oddělení divadla od dramatu u Maxe Herrmanna, protože představovalo nepřímý podnět k osamostatnění dramatu. Odmítá vymezení dramatu Romanem Ingardenem jako „mezního případu literatury“ nebo jeho definici jako „určité formy jevištního básnictví“, formulovanou Peterem Szondi. Odmítá tedy jakoukoliv jeho zvláštní formu, a to nikoliv proto, že by se textu v divadle nedostávalo dostatečného prostoru, ale protože se zcela oprávněně dožaduje rovnoprávněho postavení dramatu s ostatními poetickými druhy. Veltruský tohoto svého cíle skutečně dosáhl, a to tak důkladně, až se drama jako samostatný předmět výzkumu zcela oddělilo od divadla. Výzkum se začal orien-

⁴ Viz *Disk 7* („Poltího třicet šest dramatických situací“), *9* („Aktanční model a situace v dramatu“) a *10* („Dramatické situace v esenciálnosti a jedinečnosti“).

tovat především na literární rovinu, a také z této pozice se na divadlo nahlíželo. Takový přístup k divadlu byl pro Veltruského charakteristický, a navzdory tomu, že se ve svých studiích zmiňuje o tom, že „představení mění drama, svébytné umělecké dílo, v součást díla jiného umění“ (Veltruský 1994: 98) a píše také o vizuálních znacích nebo asociacích, přece jen upřednostňuje literární strukturu na úkor divadelní, o čemž svědčí následující citace. „*Dramatický text je v tomto procesu jakoby ochuzen, protože zpravidla (třebaže ne vždy) dojde k odstranění autorských poznámek. Přesto zkušenost dokazuje, že je stále vnímán jako literární struktura ve struktuře divadelní.*“ Jeho důraz na text a literární rovinu je příznačný také tím, že mluví o ‘odstranění autorských poznámek’, jako by tím naznačoval, že text přichází o něco, co má zůstat jeho nezbytnou součástí. Pokud však máme na mysli postup dramatu od jeho literární podoby k divadelnímu tvaru, tj. k inscenaci, nedochází v tomto procesu k odstranění autorských poznámek, ale k jejich proměně. Text včetně autorských poznámek se divadelními prostředky mění ve znaky jako součást inscenace. Autorské poznámky jsou totiž ze své podstaty určeny k tomu, aby byly realizovány divadelními prostředky, dokonce autor sám se toho právě svými poznámkami dožaduje. Podobně lze nahlížet na tvrzení, vycházející ‘ze zkušenosti’ s tím, že literární struktura se při představení vnímá na pozadí struktury divadelní. Veltruský v tomto případě vychází spíše ze svého profesionálního zájmu preferovat literární strukturu a pomíjí rovinu obrazovou.

V těchto souvislostech nelze opět nevidět mimořádně silný vliv Zichovy teorie na českou strukturalistickou školu věnující se teorii divadla a dramatu, a to ať při rozvíjení této koncepce nebo i v koncepcích protikladných. Na pozadí příslušných postojů vždy stojí Zicho-

va *Estetika dramatického umění*. Mimořádně dobrým příkladem tohoto zdroje inspirace je **problematika dramatické situace**. Zich patřil mezi první, kteří se pokoušeli o její vymezení. Definuje ji jako „*názorný vztah dramatických relací pro určitou chvíli, takto ohraničenou*“ (Zich 1986: 145). Kromě toho rozlišuje situaci i v divadelní struktuře, když scénické rozmístění herců, které předvádí vztahy dramatických osob v určité chvíli, nazývá *scénickou situací*. I když se strukturalisté této oblasti nijak mimořádně nevěnovali, zcela ji neobešli a v jejich pracích se situace i tendence o její vymezení objevuje. Vždy je to však ve vztahu k verbální rovině. Roman Jakobson se zmiňuje o situaci ve vztahu slovesného díla a obrazu ve své studii „*Socha v symbolice Puškinově*“. Vzhledem k pozoruhodné charakteristice uvádím delší citaci: „*I bádání o slově básnickém může bohatě těžit ze závažných poznatků dnešní jazykovědy o mnohotvárném prolínání slova a situace, o jejich vzájemném napětí a vzájemném působení. Nechceme jednoznačně odvozovat dílo ze situace, ale zároveň nemají se v rozboru básnického díla přehlížet výrazné opětovné shody mezi ním a situací, zejména pravidelná vázanost jistých společenských vlastností několika děl básnickových se společným místem nebo se společnými daty anebo stejné biografické předpoklady jejich vzniku. Situace je složkou řeči; básnická funkce ji transformuje jako každou jinou složku řeči, někdy ji vyzdvihující jako účinný tvárný prostředek, někdy ji naopak tlumící, ale ať ji pojímá dílo kladně nebo záporně, nikdy není dílo k ní lhostejné*“ (Jakobson 1995: 576).

Jakobson poukazuje na to, jak se nelze situaci vyhnout a jak je nutné vždy uvažovat o provázanosti mezi dílem a situací. I když situaci chápe jako podřízenou složku řeči (což souvisí s prioritací řeči a textu), poukazuje na její proměnu, která je důležitou součástí transformace běžných životních okolností do umělec-

kého díla. Mukařovský se o situaci zmiňuje v souvislosti s dialogem dramatu. Za základní složky dramatického dialogu považuje předmět dialogu a mimojazykovou situaci. Veltruský to od něho také přebírá a dále rozvíjí. Oba vycházejí z modelu běžné životní situace, kde každá zúčastněná osoba si do dialogu přináší také svoji psychologickou situaci. V dramatu ale o žádné psychologické situaci předem nelze hovořit, proto je, podle nich, tvořena v dialogu průběžně verbálními složkami, vzhledem k tomu, že nic jiného postavy k dispozici nemá. Zúčastněné osoby dramatu skutečně musí nejdříve promluvit, abychom rozpoznali jejich postavení a z toho plynoucí mimojazykovou situaci. Jinými slovy, Veltruský nepřipouští, že by v dramatickém díle mohlo být něco tvořeno jinými prostředky než slovem. Nelze však zcela pominout například autorem určený věk osob, pohlaví, zaměstnání nebo vztahy mezi osobami, které se také podílejí na vytváření mimojazykové situace a jsou stanoveny již před jakoukoliv promluvou postav. V této souvislosti se také nabízí vymezení vztahu mezi předmětem dialogu a mimojazykovou situací. U dramatu, která představují obraz světa s pevnou strukturou, kde změna postavení osob současně tuto strukturu narušuje, tedy především u dramatu 'klasického' typu, je tento model dobře uplatnitelný. Ovšem v okamžiku, kdy postava vstupuje do dialogu s nejasným či problematickým postavením nebo zápasí o zachování či změnu postavení, což je v podstatě základem moderního dramatu, toto vymezení nelze zcela uplatnit. Vzájemná spojitost a oddělenost předmětu dialogu a mimojazykové situace je totiž závislá na vyjasněnosti a zamlženosti toho či onoho. Důvodem k dialogu je vždy potřeba ozřejmění, ujasnění, která představuje základní motivaci k účasti na dialogu a přerůstá v téma. Pokud je zamlžená mimojazyková situace, pře-

růstá v předmět dialogu, potlačuje vše ostatní a dožaduje se objasnění.⁵

Jiným dokladem toho, co znamená Zich pro českou teorii, může být citovaná studie Jiřího Veltruského *Drama jako básnické dílo*. Zatímco v anglické verzi této studie se Veltruský o dramatické situaci vůbec nezmiňuje, zřejmě vzhledem k postavení tohoto termínu v zahraničním kontextu, v českém vydání ji nemohl obejít. Pro českou teorii divadla a dramatu se právě také vlivem Zichovy autority stala základním východiskem, a tak v tomto ohledu Veltruský naplňuje domácí očekávání, zatímco při jeho uplatnění v zahraniční verzi by tento termín vyžadoval podrobnější vysvětlení.⁶ V této souvislosti docházím k závěru, že zatímco Zich a Mukařovský vycházel z otevřené dynamické struktury s poukazem na vnější vztahy každé struktury a přesahy vazeb do společenské a estetické roviny, Veltruského pojetí představuje spíše návrat k holistické koncepci, která strukturu považovala sice za flexibilní, ale ohraničenou. Poznatky, ke kterým ve svém zkoumání dospěl, zaručily dramatu v jeho literární podobě rovnocenné postavení s ostatními poetickými druhy, vyvolaly však také již zmiňované úsilí teoretiků definovat postavení textu v divadelní struktuře.

V souvislosti s problematikou postavení dramatického textu nelze obejít Jindřicha Honzla, který byl o generaci starší než Veltruský. Ve své studii „Pohyb diva-

5 Příkladem, ve kterém se mimojazyková situace prosazuje jako předmět dialogu, může být dialog manželů Martinových ze hry E. Ionesca *Plešatá zpěvačka*. Mimojazyková situace manželů je od začátku dialogu nejenom zamlžená, ale doslovně chybí. Právě proto, že chybí, prosazuje se v každé replice a stává se tématem dialogu. Manželé Martinovi překvapujícím způsobem rozvíjejí jedno společné téma, které souvisí s jejich nejasným postavením. Dialog nevedou jakou manželé, ale jako neznámí partneři, kteří v průběhu dialogu pocítují k sobě stále větší náklonnost. Zjištění, že jsou manželé, vyjasní jejich postavení a ukončuje dialog.

6 Poukazuje na to také Ivo Osolobě v „Textologických a edičních poznámkách“ k brněnskému vydání Veltruského studie *Drama jako básnické dílo*, Brno 1999.

delního znaku“ (1940) pregnantním způsobem pojednává o transformaci znaků z dramatu do divadla, o postupování a proměnlivosti jednotlivých uměleckých oblastí v divadle. Navzdory tomu, že tato studie byla přeložena do mnoha jazyků, do diskuse o postavení dramatu ve struktuře divadla nijak významně nezasáhla, i když se v ní přesvědčivě poukazuje na propojování jednotlivých struktur. „*Tato zvláštní a protismyslná tvrzení, že herec je účasten v divadelním představení, i když jde o divadlo bez herců, že slovo zůstane vždy podstatnou částí divadelnosti, i když jde o divadlo ‘beze slov’, že tzv. ‘dekorální funkce’ se uplatní i v divadle bez dekorací – tato protismyslná tvrzení jsou opodstatněna specifickou povahou divadelního znaku, divadelní struktury a divadelního materiálu*“ (Honzl 1956: 255). Honzl zdůrazňuje reprezentativní povahu divadelního znaku, který svou přítomností na scéně podněcuje v divákově mysli určité obrazy. V určitém smyslu se tak vrací k potřebě vzájemného propojení divadla s literaturou, hudbou, výtvarným uměním, tj. s uměním obrazovým, konkrétně scénickým. Polemickým východiskem pro toto pojetí mu slouží jak Wagnerův *gesamtkunstwerk*, tak Zichova koncepce divadla.

Ivo Osolobě, zařazovaný do třetí generace českých strukturalistů, patří také mezi teoretiky, kteří řeší otázku postavení dramatického textu ze strukturního, resp. sémiotického hlediska. Po Peircově ikonickém, indexovém a symbolickém znaku přichází (1968) se čtvrtým typem: ostenzivním znakem (1968), prezentovaným jako základní divadelní znak. Osoloběmu představuje ostenzivní znak ukázaný objekt, který reprezentuje sebe nebo ‘něco, co je jako’. Tak vlastně navazuje na sv. Augustina⁷ s jeho *ukazováním*

7 Kořeny této teorie lze najít už u Platóna s jeho *deixein*. Sv. Augustin je však považovaný za prvního, kdo přemýšlel o teorii jazyka jako teorii znaků. Podle něho mohou však být znaky odlišeny jenom na základě ne-znaků. Jsou to ale

nějaké věci prostřednictvím věci. Osolobě se postavení textu v divadelní struktuře dotýká jen nepřímo. Ostenzivní znak byl totiž součástí a je jedním z klíčů jeho teorie komunikace v dramatu a divadle. Ostenze však svým přesahem otevírá také možnosti slova-znaku vymezit své postavení v divadelní struktuře. Osolobě poukazuje na to, že v určitých divadelních (ale i životních) relacích a situacích nemusí slovo jako znak dosahovat předpokládané výpovědní hodnoty, ostenzivní znak však umožňuje vymknout se z tohoto sevření. Divadelní ostenze, tj. ukazování prostřednictvím modelu, umožňuje prostupování znaku a věci, tedy vystoupit ze znakového kontextu, stát se věcí a opět vstoupit do prostoru znaku. Zdůrazňuji *prostor znaku*, protože se domnívám, že Osoloběho koncepcí právě na tomto pohybu stojí, a stejně tak jako věc se nachází v nějakém prostoru, ukazuje se v něm také slovo-znak. Tímto prostupováním mezi prostorem znaků a prostorem věcí se Osolobě vrací k dynamickému pojetí nejenom samotného znaku, ale i struktury. Domnívám se, že pohyb ostenzivního znaku mezi modelem a originálem, věcí a znakem představuje na druhé straně určité úskalí, protože jenom stěží lze vymezit prostor pro zachycení této proměny, tj. motiv proměny znaku ve věc a naopak.

Ze zahraničních teoretiků řeší problematiku postavení textu v divadelní struktuře například Manfred Pfister ve své knize z roku 1977 *Das Drama* odlišením literární a prezentované formy dramatického textu a vedle čistě literárního textu klade jeho akusticko-vizuální kódy. Tuto vlastnost nazývá „*multimediální povahou prezentace dramatického textu*“, ale text pro něho zůstává nadále dominantní složkou (Pfister 1991: 7).

věci, které mohou být použité také jako znaky. Ostenzi, resp. obecnou teorii ukazování vytvořil Osolobě jako novou verzi Platóna. Podobně pojímá 'ne-sémiotickou' teorii v duchu sv. Augustina jako teorii ne-znaků (podrobněji Osolobě 2002).

Podobně Erika Fischer-Lichte ve své studii z roku 1984 při vymezování literární a orální formy spíše rozvíjí Veltruského teorii dominantních složek dialogu (intonace, expirace, témbra) a v intencích Veltruského nadále uvažuje o textu především z literárního hlediska.

Na domácí teoretické scéně se po strukturalisticky orientovaném Honzloví a Osolobě objevila podobně orientovaná kniha Miroslava Procházky *Znaky dramatu a divadla* (1988),⁸ který se zmiňuje o 'intencionalitě' dramatického textu, tj. o jeho schopnosti transformace do divadelní podoby. Když Jan Císař ve své studii z roku 1981 („Dramatik a režisér“) považuje dramatický text za „*komponent systému divadla*“, který „*zaujímá dvojpólové postavení*“, a představuje umělecké dílo jako „*systém zobrazení a sdělení*“, ale také jako „*artefakt [...] sloužící jako podnět k esteticko-uměleckému prožitku na základě svých optických a zvukových hodnot*“ (Císař 1981: 11), poukazuje už na text jako komponent systému bez toho, aby ho nějakým způsobem nadřazoval. V kontextu jeho dvojpólovosti lze již mluvit o rovnocenném postavení dramatického textu vůči jiným komponentům. Císař má však na mysli rovnocennost postavení textu v rámci *divadelního* systému. Toto postavení v divadle bylo doposud textu upíráno, i když jinak převládaly především tendence text nadhodnocovat. Úsilí Veltruského o zrovnoprávnění postavení dramatu v rámci ostatních uměleckých druhů sice ještě víc zdůraznilo jeho dominanci, ale jeho postavení v systému divadla neovlivnilo.

Za součást této aktivity lze považovat i moji studii „O kompresivitě dramatického textu“ z roku 1998, ve které

⁸ Už v druhé polovině 20. století publikoval některé studie v zahraničí, když domácí ideologické klima strukturalismu příliš nepřálo. Kromě jiných také studii „On the Nature of Dramatic Text“ (1984), editovanou zmiňovanou Hertou Schmid a Aloysiem van Kesterenem.

se věnují tendencím preferovat slovní text před vizuálními kategoriemi, i když jsou při čtení simultánně přítomné. Kromě dvojakého postavení textu ve struktuře literární i divadelní se také věnují prostředníkům (pregnance, interpretace, inscenace), kteří přechod od jednoho systému do druhého umožňují. Nejde o inscenační klíč, ale o mediátory, které zprostředkují pohyb znaků mezi systémy. Podílejí se tak na procesu 'diferenciace', když literární struktura se proměňuje v divadelní a realizuje na scéně. Opuštění principu prioritizace textu umožňuje textu diferenční proměnu v jinou strukturu: tuto schopnost označují pojmem *kompresivita*. Předpokladem plnohodnotného fungování ve struktuře je tak schopnost textu poukazovat k jiné struktuře než literární, v daném případě k divadelní, a ta nás také odkazuje k další struktuře, třeba k obrazu určité koncepce světa. Kompresivita jako vlastnost struktury nedovoluje zkoumat prvky, vztahy a znaky jenom samy o sobě, ale tak, jak poukazují k jiným znakům, vztahům a strukturám.

Mohu tedy konstatovat, že 20. století teorii dramatu pod deštníkem teorie literatury poměrně štědře přálo. Formalistické a strukturalistické přístupy, které se objevily na začátku minulého století v Rusku a následně v Praze, v Paříži a ve Spojených státech, výrazně ovlivnily jak evropské tak americké teoretické myšlení o divadle. Tyto přístupy otevřely nový inspirativní prostor, ve kterém převažovaly tendence, i když ne jediné, k oddělení dramatu od divadla. Bylo to úsilí o vymezení dramatu v jeho literární podobě jako samostatného uměleckého díla, na které lze nahlížet jako na zcela přirozený proces vnitřní integrace dramatu související s tendencí získat vlastní identitu. Tento proces pokračuje celé 20. století a na jeho konci, v postmoderní formě, se objevuje úsilí izolovat dokonce jednotlivé složky uměleckého díla.

V současnosti snad již nikdo nezpochybňuje drama jako umělecké dílo v jeho literární podobě, což možná pro změnu vytváří jiný průvodní jev, totiž že se současná dramata u nás spíše knižně vydávají než hrají v divadlech. V tomto smyslu to zdánlivě vypadá tak, jako by se teorie až příliš důsledně proměnila v praxi. Zdánilivě proto, že praxe je to spíše polovičatá. Zatímco ve snaze po osamostatnění dramatu lze vidět zmiňovanou tendenci po hledání vlastní identity, naposled zmíněná tendence zpochybňuje základní požadavek dramatu být součástí nejenom literatury, ale stát se také součástí divadla.

2. Od situace ke scénologii

V roce 1979 začal Jaroslav Vostrý publikovat v časopise *Amatérská scéna*⁹ krátké studie pod názvem „Úvod do režie“. Nakolik to dvoustránkový rozsah jednotlivých statí dovolil, formuloval v nich stručně svůj základní teoretický pohled na divadlo, zahrnující zřejmě i zkušenost z působení v Činoherním klubu (1965–1972). Ve dvanácti studiích tak představil svou koncepci divadla, která se nevzpírá poznatkům strukturalistů,¹⁰ ale více bere v úvahu divadlo, scénickou představu. Neznamena to ovšem, že mu jde o praktickou reflexi promítanou do teorie, i když postup 'od divadla k teorii' nelze v žádném případě odmítat. Problematické je spíše podceňovat či upřednostňovat jakýkoliv postup: Přehnaný

9 Studie k probírané problematice publikoval již v 60. letech v časopise *Divadlo* („Konfrontace“ [1962], „Moudrost formy“ [1962], „Jonáš a souvislosti“ [1963], „Z filmu k dramatu“ [1963], „Slovo bez definitivy“ [1964], „Smysl není povinný“ [1965], „Příznání k Dostojevskému“ [1966] a další).

10 Významné podněty nachází Vostrý u ruského formalisty Borise Tomaševského a v jeho teoretické poetice. V tomto kontextu rozvíjí také pojetí motivů jako nejmenších částí tematické roviny, které svým spojováním dále tvoří „tematické spoje díla“ (Tomaševskij 1970).

akademismus se často odděluje od divadla a někdy se v rámci jeho příliš 'progresivních' abstrakcí divadlo dokonce zcela ztrácí ze zřetele, stejně tak jako úzkoprsé ulpívání na praktické stránce, vycházející z 'běžné praxe', se nedokáže vytrhnout z rámce daných konvencí.

V první části svého „Úvodu do režie“ s názvem „Objevování smyslu“ se Vostrý na příkladu Shakespearova *Hamleta* zaměřuje na možnosti inscenování výstupu s duchem. Zdůrazňuje divadelní konvenci, která na jedné straně pomáhá porozumění, ale na druhé straně překáží skutečnému scénickému rozvinutí situace, a poukazuje na to, že výstup ducha (stejně tak jako žádný výstup) nelze brát doslovně, „ale jako obrazné vyjádření, jehož smysl není se zjevením nějaké nadpřirozené bytosti ani zdaleka totožný“ (Vostrý 1979,1: 6). Jevištní skutečnost je pro něho jevem *obrazným*, nikoliv *reálným* (1979,1: 7). Z toho vyplývá také jeho přesvědčení, že divadlo je především sdělováním smyslu nepřímým způsobem. „Divadlo je z jistého hlediska sdělováním neviditelného pomocí viditelného, přičemž viditelné se s neviditelným nekryje; jinými slovy, není sdělováním přímým, nýbrž obrazným. Obrazným se zde samozřejmě nerozumí něco smyslově názorného, nýbrž možnost aktualizace dalších významů, představ a vysvětlení kromě doslovných, tj. možnost objevování smyslu, který však přímo vyslovit nelze“ (ibid).¹¹

Z uvedené citace vyplývá, že nelze nadále zdůrazňovat pouze realizaci textu na scéně, dokonce jakákoliv doslovná realizace, nebo realizace, ve které převažuje samotný text, divadlu neprospívá. Tendence preferovat text je z tohoto hlediska v rozporu se smyslem divadelního počí-

nání a návrat k dominanci textu znamená nadále udržovat odtrženost literární roviny dramatického textu od divadelní. Obrazovou rovinu však Vostrý zmiňuje nikoliv proto, že by text nějakým způsobem přehlížel, spíš zdůrazňuje to, co se za literární rovinou skrývá, nebo k čemu nás literární struktura může odkazovat. Podle něho to souvisí především s obrazným vyjádřením, a to, co se má na jevišti realizovat, není samotný dramatikův text, ale příslušný obraz světa, ke kterému tento text potenciálně poukazuje.

Při spojování praktické divadelní zkušenosti se simultánní potřebou teoretické reflexe se Vostrému stalo inspirací Ejzenštejnovo pojetí mizanscény, související s jeho rozlišováním pojetí 'vyobrazení' a 'obrazu', které Vostrý rozvíjí. **Vyobrazení** představuje přímou prezentaci nebo ilustraci předmětu, která se teprve díky spojení s jinými složkami může stát významovou součástí uměleckého **obrazu** prezentovaného verbálně nebo/i vizuálně. Zachycený obsah obrazu tak není totožný se zachyceným předmětem. „Obraz sám pak nepřímou představuje něco, co přímo zachytit není možné. Toto něco se už nevztahuje k významu jednotlivých prvků, ale k obecnějšímu smyslu jejich spojení“ (Vostrý 2001: 95).¹² V obecném slova smyslu tato formulace ukazuje jeden ze základních přístupů Vostrého k divadlu. Zdůrazňuje nepřímé sdělení jako způsob zprostředkování v kontextu metaforičnosti a symboličnosti, tj. potenciální možnosti poukazovat k dalším významům.

Základní složkou tohoto přístupu je **rozehrávání**. Vostrý tím neopomíjí roli interpretace, ale soustřeďuje se na to, co bylo do jisté doby poněkud zanedbáváno, a to na mimoslovní rozehrávání textu ja-

11 V obecném slova smyslu se tímto způsobem dívá na umělecké dílo: „ukázalo se, že to, co reprezentuje umělecké dílo, může platit za skutečné (a to i ve smyslu nějaké platnosti svého vztahu k mimoumělecké skutečnosti) jen v případě, není-li samo skutečností v 'reálném smyslu' ale (jen) obrazem“ (Vostrý 2002,2: 37).

12 Zajímavá je blízkost Foucaultova pojetí obrazu, vyjádřeného formulací „Mezi popisovaným a zobrazovaným předmětem se vznášejí velký mýtus čirého pohledu, který by v čirém jazyku byl mluvčij znak“ (Foucault 1978: 114), s Ejzenštejnovým pojmově vyjádřitelným smyslem nějakého obrazu i s Vostrého pojetím vyplývajícím z uvedené citace.

ko nutnou součást moderní režie. V moderním divadle téma již nelze realizovat slovní deklamací a rozmisťováním herců konvenčně divadelním způsobem, ale je nutné evokovat všechny ostatní složky právě využitím mimoslovních prvků souvisejících s jevištním děním. „*Mimoslovní jednání se* [už na konci 19. století] *stává prostředkem realizace jevištní charakterizace a v psychologickém realismu slouží k vyjádření toho, co se skrývá za slovy*“ (Vostrý 1979, 4: 4). Pro toto rozehrávání mu pak jako výchozí jednotka slouží **motiv**, nikoliv znak. Podle Vostrého spojuje totiž motiv jak funkční, tak tematické hledisko, zatímco například teorie aktantů se zaměřuje především na funkce, i když tematickému hledisku se nakonec nemůže vyhnout. Rozehrávání je důležitým procesem odhalování a rozpoznávání sítě motivů vedoucích k jednání, které vyplývá z postavení zúčastněných osob a jejich vzájemných vztahů souvisejících se situací (v její neopakovatelnosti a jedinečnosti). Právě rozehráváním se proměňuje struktura obrazu, textu a situace, protože tímto rozehráváním zkoumáme jejich potenciální možnosti a odkrýváme za skrytým to, co se posléze stává viditelným. Tak se rozehrává i to, co se slovním textem neprezentuje, ale co se může stát zjevným v kontextu motivů a témat hry. Vostrému jde především o postižení toho, co jevovou skutečnost přesahuje a co nutně poukazuje k jiným fenoménům, tedy co poukazuje nejenom k sobě, nejenom k tomu, co vidíme. Rozehrávání tak směřuje od obrazu k situaci, od situace k mizanscéně, a právě svým směřováním na tyto přesahy poukazuje.

Důležitá je vazba obrazu se situací. Situaci spojuje Vostrý s prostorem a mluví o situovanosti člověka, přičemž zdůrazňuje především jeho postavení v prostoru, tedy postavení topologické, které je vždy postavením vůči někomu nebo/a něčemu. Situace se podle něho vždy týká vzájemného postavení osob v příslušném

prostoru. K tomuto prostoru mají osoby určitý vztah, protože prostor také určuje jejich postavení. Vzdálenost postav na jevišti je topologická, proto bez prostoru si situaci nelze představit. Tato **topologie** je součástí struktury situace ve smyslu vztahovém: prostor – motivace – jednání – a všechny další prvky, které v rámci rozehrávání vytvářejí tematickou strukturu. Ty jsou součástí celku souvisejícího s potenciálním tématem, stejně tak jako **postavení je prvkem prostoru**. Postavení vyjadřuje nějakou pozici postavy a smysl v tomto kontextu vyplývá z kombinace pozic, jaké tyto postavy v prostoru v daném okamžiku zaujímají, a to jak ve smyslu vztahovém, tak juxtapozičním. Tento vztah se projevuje právě v jejich jednání.

V pojetí situace vychází Vostrý z Borise Tomaševského, který ji definuje jako „*vzájemné vztahy postav v daném momentu*“ (Tomaševskij 1970:125), obohacuje však toto pojetí jak o obrazně-prostorový, tak o dramatický rozměr. Mluví o silách, které nutí účastníky k ‘rozhodování’ (rozhodování souvisejícímu s jednáním ve smyslu starořeckého slova *dran*) se záměrem tyto vzájemné vztahy změnit, případně udržet své postavení, a to navzdory okolnostem. „*Za dramatickou situaci můžeme pokládat takovou situaci, ve které se aspoň pro některé její účastníky (účastníka) stalo toto postavení problémem: to je nutí snažit se o změnu tohoto svého postavení i za cenu překročení příslušné hranice, která je vymezuje*“ (Vostrý 2001: 101–102). Nelze si tedy dramatickou situaci odmyslet od prostoru, protože směřuje k rozvíjení. Současné jsou v ní ale obsaženy protikladné tendence vedoucí ke změně, ke kolizi, a ta vždy souvisí s časem. Podle Vostrého je tak každý okamžik představení průsečíkem dvou úrovní: úrovní **obrazu** ve smyslu dané **situace** a úrovní **pohybu** ve smyslu **děje**, které tak souvisí s časoprostorem (ibid.).

Snad nejvýznamnější inspirací pro Jaroslava Vostrého bylo ovšem přece jen

už zmíněné Ejzenštejnovo pojetí mizanscény. Mizascénu chápe jako prostorové, grafické nebo geometrické řešení nějakého výjevu, jehož podstatou je právě situace. Vychází z Ejzenštejnova pojetí *obrazného vyjádření psychologického obsahu scény*, který se v inscenaci při svém rozvinutí do mizanscény stane výchozím a prvotním. Výchozí může také znamenat *neopakující se*. V tomto kontextu lze připomenout Karla Jasperse a jeho přesvědčení o nemožnosti vystoupit ze situace a nevstoupit do jiné, což vlastně také představuje její neopakovatelnost.¹³ Neopakovatelnost situace hraje důležitou roli již v reálném životě. Lze ji dokonce považovat za jeho primární vlastnost. V dramatu jakoby namísto neopakovatelnosti převažovala modelovost. Domnívám se však, že jen 'jakoby'. Za modelovost v tomto případě je možné pokládat to, co Vostrý u mizanscény nazývá životností. Ejzenšten ji vidí jako to, co nesmí být v rozporu s jednáním lidí v reálných podmínkách, v inscenačním procesu však zdůrazňuje 'přenesení' do výchozí nebo prvotní polohy, tj. do takové situace, která je neopakovatelná a ve svém duchu jedinečná. Inscenování tak znamená rozehrání psychologické, reálné a tematické roviny do mizanscény. Přirovnání k filmu snad v tomto kontextu doplní představu: Filmový pás vytvářejí jenom políčka, dokud není promítán na plátno. Toto promítání je obdobné rozehrávání v divadle. Mizascéna tak souvisí s metaforou, která poukazuje k životní situaci, a to v tom smyslu, že se reálné situaci podobá, ale není s ní totožná: v tomto rozdílu spočívá míra její symboličnosti. To současně znamená, že při divadelním scénování neusilujeme o modelování v pravém slova smyslu, jak o něm mluví Ivo Osolobě v souvislosti s ostentací, protože model vychází ze vzorce chování a jednání postav. Osoloběho mo-

delování na základě originálu je vlastně zachycení vztahu v jeho nejobecnější podobě. Pro situaci to představuje základ, na kterém lze ovšem potom právě díky **rozehrávání** dospět k její jedinečnosti.

Modelování směřuje spíše k simulaci. Při vytváření modelu dramatické situace převažuje totiž tendence eliminovat všechny odchylky, které by tento model zpochybnily. Původnost nebo prvotnost situace je ale právě v jisté její podobnosti (ve smyslu konvencionálnosti nebo životnosti), ovšem současně i odlišnosti od předpokladatelného reálného modelu. Záměrem inscenačního procesu je proniknout co nejbližší k prvotnosti a představit situaci v její výchozí poloze. Právě rozvinutí tohoto procesu představuje dramatickou situaci v její neopakovatelnosti, tedy nevratnosti. Je to vlastnost, která je obsažena v každé životní situaci. Dramatická situace se tím prezentuje jako jedinečná, v rámci tematizace se zapojuje do celkové struktury inscenace a jako taková je plodem umělecké imaginace, která je vždy originální (jde-li ovšem o skutečnou uměleckou imaginaci). Metaforičnost spočívá v tom, čím se na jedné straně od životnosti/reálnosti odlišuje, když na druhé straně svádí k tomu nahlížet na ni jako na opakující se model. Vostrý upozorňuje na to, že Ejzenštejn se několikrát zmiňuje o schématu, který pro autora *Křižníku Potěmkin* znamená nejobecnější představu nějakého jevu, ale sám nechce tímto pojmem zbytečně mást. Domnívám se, že jeden z důvodů, které k tomu Vostrého vedou, je snaha předejít ulpívání na této schematičnosti. Pro vytvoření výchozí situace je totiž nutné stanovit určité pravděpodobné trajektorie vztahů, postavení a pohybu. Rozehráváním potom zapojujeme další jednotlivé prvky vytvářející síť, ve které se předpokladatelné schéma (model) proměňuje a vytváří jedinečnost situace.

Mizanscéna tedy bezprostředně souvisí s prostorovým viděním situace. Vzpo-

¹³ Podrobněji viz Gajdoš 2004: 10.

meňme na Otakara Zicha a jeho *scénickou situaci*, kterou představuje jako „rozeskupení herců na scéně“ (Zich 1986: 89) a ve které rozlišuje „scénické kvality poziční a motorické“ (Zich 1986: 190). Zich i tady uvažuje o rozestavení na základě nějakých pozic směřujících v rámci pohybu ke změně, řečeno jinými slovy, směřuje k tomu, o čem jsem se v souvislosti s Vostrého koncepcí už zmínil, tj. k postupu od postavení přes rozehrávání až k tomu, co sám nazývá scénickou situací. Vostrý se tak vrací ke kořenům české teorie dramatu a divadla a od 60. let minulého století rozvíjí její scénickou rovinu jako neodmyslitelnou součást teorie divadla a dramatu. Jestliže přijmeme Zichovu představu o *kvalitách dramatických*, tj. *myšlených*, a *kvalitách scénických* jako *názorných*, potom nás Vostrého pojetí vede od obrazu jako plodu imaginace k pojmovému myšlení a ke **scénické představě** jako finálnímu tvaru teoretického uvažování o divadle.

Scéna, scéničnost a scénovanost ve svých nespécifických a spécifických vlastnostech se staly Vostrému výchozí platformou pro jeho koncepci **scénologie**. V souvislosti se scéničností je nutné zdůraznit, že nejde o tendenci postihnout a vymezit ‘divadelnost’ v běžném životě, tak jak se na ni kladl důraz od dob happeningů 60. let, případně jak ji známe z teoretických koncepcí cambridgeských antropologů (Berne, Goffman), případně od Richarda Schechnera a v současnosti od Eriky Fischer-Lichte, která se ve svých studiích pravidelně vrací k termínu ‘teatralita’. Vostrý neusiluje o to, ukázat průnik divadelních prvků do života. Jeho záměry jsou zcela jiné: jde mu spíše o vymezení spécifické a nespécifické scéničnosti. Nespécifická scéničnost se pohybuje v rozmezí od ‘divadelnosti’ jako pejorativního označení některých projevů v běžném životě až k těm případům reálného jednání, které nás k divadlu nějakým způsobem odkazuje, ale není di-

vadlem v pravém slova smyslu. Může dokonce v sobě obsahovat určitou potenciální míru dramatičnosti nebo k ní poukazovat, a to díky napětí, které je v něm obsaženo, ale namísto dramatičnosti lze v tomto kontextu mluvit spíše o **situovanosti** (ve významu postavení v situaci), která je podmínkou scéničnosti v obecném slova smyslu.

Mluvíme-li obecně o scéničnosti, je třeba si všimnout její souvislosti s *výjevem*, *výstupem*. Již obraz, na který se díváme, protože zaujal naši pozornost, představuje v ojedinelém smyslu slova nějaký **výjev** či celou **scénu**. Přírodní výjevy také nazýváme scénérií. Podstatou podobného výjevu a celé scény je rozdělení rolí. Scéna se musí ‘odehrát’, můžeme dokonce říct, že se může uskutečnit jenom před zraky diváků. Podmínkou takového uskutečnění je ale určité divákovské zaujetí. Scéna působí na individuální zkušenost: v tomto ohledu není scéna pasivní projev, protože vědomě či neuvědoměle přitahuje pozornost a současně vzbuzuje nejenom individuální, ale i širší, obecnější zájem. Pozorovatelé se tak stávají diváky. Vostrý uvádí příklad se slovním spojením ‘udělal/a mu scénu nebo výstup’, kde jednání jednoho z partnerů udělá z druhého diváka, takže „*dotyčný svého partnera či partnerku přinejmenším zase jednou přinutí, aby si vůbec uvědomil/a jeho přítomnost*“ (Vostrý 2004,10: 7). UVědomit si přítomnost někoho nebo něčeho představuje zpřítomňování, proces, kdy osoba nebo věc se nějakým způsobem aktualizuje v našem vědomí, tzn. že nějaká osoba na to buď vynakládá jisté úsilí, ve zmiňovaném případě si pozornost partnera dokonce vynucuje, nebo budí pozornost zcela neuvědoměle. Scéničnost se zpřítomňováním bezprostředně souvisí a je součástí každé umělecké činnosti. Scénické se představuje vždy v nějakém vymezeném prostoru, který můžeme podle Vostrého také rovnou nazvat *scénou*, a „*plnohodnotnou scénu mů-*

že vytvořit samo scénické uspořádání prostoru“¹⁴ (ibid).

Uvažují-li o scéničnosti v tomto kontextu, zaměřují se na jevy, projevy, chování, situace, události, které vyžadují nebo přímo nutí ke sledování. Pro všechny tyto scénické projevy je určující prostor, už třeba i tím, že rozděluje účastníky na pozorovatele a pozorované nebo na to, co pozorují. Tato nespécifická forma scéničnosti sice nemá přímý vztah k divadlu, i když při jejím popisu se často nevyhneme slovním spojením s divadlem souvisejícím. Neznamená to ale, že v případě nepřímého spojení není možné o nějaké scéničnosti uvažovat. Jednotlivé fenomény mohou v rámci své scénické nespécifčnosti ke specifickým odkazovat. Mám na mysli jejich určitou intencionalitu, tzn. to, co není na první pohled zřejmé, ale co se za určitých okolností jako takové může vynořit. Odhalit toto spojení vyžaduje určitou mobilizaci sil – jakési vystoupení ze sebe ve smyslu propojení vnitřního s vnějším, kde ‘pravdivost’ odhalení je závislá právě na této schopnosti. To nám potom „umožňuje nahlédnout za či pod nebo nad zobrazené předměty“ a jsme tak nepřímou vyzývání k tomu, abychom nahlédli do „duše zobrazené postavy“, píše o tom Vostrý (2004,9: 32) v souvislosti s nespécifčnou scéničností obrazu Jana Vermeera *Dívka, která čte dopis u otevřeného okna*. Podle něho již samotné čtení dopisu naznačuje jistou skrytou dramatičnost. Útočí na naši zkušenost, kterou máme s očekáváním zprávy od blízkých, a navozuje tak pocit spoluprožívání nejistoty. A právě

14 Je zajímavé porovnat šest axiómů environmentálního divadla Richarda Schechnera, základního manifestu modernistického divadla 60. let, ve kterých autor určuje, kde všude se může divadlo hrát a co všechno může být divadlem. Domnívám se, že také v tomto případě šlo spíše o vymezení nespécifčnosti nebo scénovanosti než přímo o divadlo a divadelnost. Převažovala však tendence hledat divadelní projevy v běžné lidské činnosti a rozšířit sám pojem divadelnosti z označení vlastnosti specifické umělecké aktivity daleko za její hranice, jak to odpovídalo tendenci proměnit divadlo v tzv. reálnou skutečnost.

toto zpřítomňování, zdůrazňuje Vostrý, nenápadně až skrytě vyzývá k spoluprožívání a proměňuje tvary, barvy, linie obrazu a vstupuje do osobní zkušenosti ‘individuálně prožívané události’. Tím se samotný obraz proměňuje ve scénu. Scéna tak současně souvisí s určitým ‘zveřejněním’, tj. s možností nahlédnout do určitého prostoru a účastnit se. Účastnit se zde neznamená být přítomný uvnitř, ale nahlédnout a současně zůstat oddělený: právě to je podle Vostrého charakteristické pro měšťanské divadlo, „*kteřé naši pozornost zaměřuje dovnitř do pokoje a přece nám současně zajišťuje možnost udržet si od předváděného dění jistý odstup*“ (Vostrý 2004,9: 35–36). V případě citovaného Vermeerova obrazu jako by všechny prvky směřovaly k vytvoření sítě vztahů, které nás vtahují do soukromého prostoru s jeho intimním děním, do prostoru, který ale má jisté významné vlastnosti jevištního prostoru (viz shrnutý závěs připomínající oponu) a všemi svými prvky a jejich vztahy směřuje k *odkrývání* a současně k *zakrývání* – jakési pulzaci mezi tím, co vidíme, a co zůstává před námi skryté. Vostrý při analýze Vermeerova obrazu ukazuje, kolik prvků v něm poukazuje k divadlu a divadelnosti, a přece o divadlo ani divadelnost v pravém slova smyslu nejde. To, čím nás obraz přitahuje, vtahuje dovnitř do prostoru, je především jeho scéničnost, tj. vytvoření scénického obrazu, který má s divadlem a divadelností tolik společného a přece se z rámce divadla a divadelnosti vymyká. To, co mu chybí, je právě herecké rozehrávání této situace do mizascény¹⁵ představující specifickou scénickou situaci.

15 Navíc je tady potřeba rozlišovat mezi ‘divadelností’ a ‘dramatičností’, i když tyto pojmy nelze od sebe příliš oddělovat. Vostrý spojuje *divadelní* a *divadelnost* s obrazotvorným a obrazotvorností ve smyslu významotvorného a významotvornosti, v jejímž rámci se pohyby na jevišti, nadané nějakým potenciálním smyslem, stávají médiem tematizace, a poukazuje na „*konstitutivní spojitost mezi divadelností a dramatičností*“ (Vostrý 2001: 194).

Při inscenování dramatického textu se nejčastěji mluví o jeho transformaci do scénické podoby. Již tradičně se vychází z textu, který má nějaké scénické možnosti, tj. z toho, v jaké míře sám text v sobě už obsahuje nějakou scénickou představu.¹⁶ Vostrý ve své studii „Scénologický rozbor dramatického textu (na příkladu Molièrova *Tartuffa*)“ ukazuje jeden z postupů scénologické analýzy, v jejímž rámci se scéničnost textu nepovažuje za jakýsi dodatek jeho literární podoby, které se věnujeme takřkajíc v další fázi, ale za její základní bázi. Analýza nevychází nejdříve z literárního textu, ale z jeho určení, tj. z jeho **specifické scéničnosti**. Aby ukázal možnosti takové analýzy, vybral si Vostrý dramatický text, který podle jeho hypotézy vznikl původně z jednotlivých scén-situací a literární tvar získal až při jejich rozvíjení řízeném tematickou intencí. K takovým textům řadí právě Molièrovy komedie poukazující „*k dávnému mimu a původním scénickým útvarům založeným na rozehrávání situací, které (či aspoň jejich schémata) se v dalším vývoji komediálního umění v příslušných modifikacích stěhovaly z jedné komedie do druhé*“ (Vostrý 2004,8: 66). Naznačuje tím, že tyto hry i při jejich vysoké literární kvalitě mají své kořeny v modelových situacích, opakovaně hraných a obměňovaných v různých komediích (kde právě rozehráváním ukázaly svou neopakovatelnost), byly ve své literární formě až určitou vývojovou fází scénářů. Pro ukázkou této scénologické interpretace *Tartuffa* se zaměřím na vstupní scénu *vyprovázení paní Pernellové*. Představuje současně expozici i kolizi. Kromě expoziční roviny, ve které se odhaluje postavení jednotlivých osob, zdůrazňuje střet **chování** (ve smyslu určité konvence) a **jednání**, kde právě

16 V této souvislosti Vostrý (2004,8) upozorňuje, že se nemá ztotožňovat scénické s mimoslovním, a zdůrazňuje vzájemnou neoddělitelnost slovního s mimoslovním.

individuální záměr a osobní přístup tuto konvenci narušuje. Spojitost těchto rovin ukazuje k samotné podstatě herectví představujícího nejpůvodnější pramen scéničnosti. Podle Vostrého tvoří jádro této scény „*obvyklý obřad vyprovázení při odchodu*“ (Vostrý 2004,8: 67). To, co ale tento sled konvenčních výjevů narušuje, je *spěch*. Pravidelný tempo-rytmus, který každý obřad, vzhledem k své symboličnosti doprovázený příslušnou stylizací, vyžaduje, se spěchem rozrušuje, ztrácí svou symbolickou rovinu a proměňuje se v něco zcela opačného – v komický výstup. Podstata této scény se tedy zakládá na vysoké míře stylizovanosti, která se v průběhu hry stupňuje a při použití verše vede až k **artistní stylizaci**. Obsah jednotlivých replik textu není v souladu s předpokládaným chováním, protože osoby, které je pronášejí, narušují nebo přímo negují tento obřad. Díky své původní konvencionální organizaci (*obřad vyprovázení*) se však výjev současně rozvíjí tak, že můžeme dokonce mluvit o **obřadu v divadelním slova smyslu**. Je to způsobené především veršovanými replikami, které vyžadují vysokou slovní organizaci a svým stylizovaným verbálním projevem poukazují především k literární rovině. Z tohoto pohledu jde o spojení poměrně netypické, a to scénických situací vycházejících z expresivního chování a vysoce stylizovaného verbálního projevu. Netypické je především proto, že expresivní chování opakovaně obřad narušuje a spojením s vysokou mírou emocionalitou ho proměňuje přímo ve *skandál*. Dochází tak k odhalování toho, co má být před jinými dobře ukryto. Obřad vyprovázení návštěvy (paní Pernellové) se tak proměňuje v hádku a emocemi nabitě expresivní chování zúčastněných se stupňuje až k několika *ostouzením*,¹⁷ obvyklým v rámci skandá-

17 „Pernellová ostouzí snachu a ostatní zase ostouzejí Tartuffa a tím i Pernellovou. Toto ostouzení se stupňuje,

lu. Scéničnost hry se tak pohybuje od obřadu, pro který je i 'v reálu' příznačná uspořádanost související s konvencionálností, až k její specifické divadelní podobě, která směřuje k „narušení této uspořádanosti a jejímu následnému zhroucení, spojené[mu] se spontánním prožíváním a jeho nekonvencionálním výrazem“ (Vostrý 2004,8: 70).

Zmiňovaný scénologický rozbor nás opět vrací k základním východiskům Vostrého teoretické koncepce divadla a dramatu, která souvisí s reflexí tvořivého procesu rozehrávání vedoucího **od konvencionálního chování k individuálnímu projevu**, tedy procesu vymezitelného jako ustavičný pohyb mezi odhaleným a skrytým, který je neodmyslitelný od prostoru založeného na dynamice vztahů postav a jejich proměn. Také proto Vostrý vidí **dramatický prostor** současně jako **imaginární scénický prostor**, kterému je vlastní dynamičnost jako jeho základní vlastnost. Imaginárnost tohoto prostoru souvisí s jeho neustálou proměnlivostí a pulzací, se schopností tohoto prostoru nejenom přesahovat své vlastní hranice, ale navádět i nás diváky k přesahu vlastního já jak za jeho obvyklé vnitřní, tak vnější meze. Takový vhled a nazírání není možné bez zážitku dramatické situace. Vědomí vlastního místa a postavení totiž souvisí s rozpoznáním místa a postavení 'těch druhých' a v tom rámci i se schopností procítit a prožít scény z takových situací vyplývajících, které nám nabízí divadlo. K takovému rozpoznání vlastního místa lze jak v divadle, tak mimo ně stěží dospět bez schopnosti scénického vidění, jehož podstatou je umění rozpoznávat ve viditelném skryté.

tak jako je na stupňování založená celá scéna až k závěrečnému rozhodnutí Pernellové o zásadním zkrácení příspěvku pro synovu rodinu a teče v podobě facky, kterou Pernellová vlastně bezdůvodně vlepí své služce Filipce“ (Vostrý 2004, 8: 69).

Citovaná literatura:

- CÍSAŘ, J. „Dramatika a režisér“, *České divadlo* 6/1981, 9–27
- DEMASTES, W. *Theatre of Chaos*, Cambridge 1998
- FISCHER-LICHTE, E. „The Dramatic Dialogue – Oral or Literary Communication“, in: *Semiotics of Drama and Theatre*, Volume 10, Amsterdam/Philadelphia 1984
- FOUCAULT, M. *The Birth of the Clinic*, London and New York 1979
- GAJDOŠ, J. „O kompresivitě dramatického textu“, *Divadelní revue*, 1998, 1: 50–54
- GAJDOŠ, J. „Dramatické situace v esenciálnosti a jedinečnosti“, *Disk* 10 (prosinec 2004)
- HAYLES, N. K. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca 1990
- HONZL, J. „Pohyb divadelního znaku“, in: (týž) *K novému významu umění*, Praha 1956
- JAKOBSON, R. „Socha v symbolice Puškinově“, in: (týž) *Poetická funkce*, Praha 1995
- MATEJKA, L. and TUTUNIK, I. R.(ed.) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge (Mass.) 1976
- MUKAŘOVSKÝ, J. „O strukturalismu“, in: (týž) *Studie z estetiky*, Praha 1966
- OSOLSOBĚ, I. *Ostenze, hra, znak*, Brno 2002
- QUINN, M. L. *Semiotic Stage: Prague School Theater Theory*, New York 1995
- PFISTER, M. *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge and New York, 1991
- PROCHÁZKA, M. *Znaky dramatu a divadla*, Praha 1988
- TOMAŠEVSKIJ, B. *Teorie literatury*, Praha 1970
- VELTRUSKÝ, J. *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994
- VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*, Brno 1999
- VOSTRÝ, J. „Úvod do režie 1. Objevování smyslu“, *Amatérská scéna* 1979, č. 1
- VOSTRÝ, J. „Úvod do režie 4. Rozehrávání“, *Amatérská scéna* 1979, č. 4
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001
- VOSTRÝ, J. „Od podívané k obrazu“, *Disk* 2 (prosinec 2002)
- VOSTRÝ, J. „Scénologický rozbor dramatického textu“, *Disk* 8 (červen 2004)
- VOSTRÝ, J. „Scénologická lekce Jana Vermeera“, *Disk* 9 (září 2004)
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost“, *Disk* 10 (prosinec 2004)
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění (Teoretická dramaturgie)*, Praha 1986

Drama-muzikál Michaela Kunzeho

(Několik poznámek k novému evropskému žánru)

Monika Bártová

Muzikál, který můžeme označit doslova za 'fenomén 20. století', je syntetickým žánrem a nejmladším zástupcem tzv. čtvrtého proudu hudebně-zábavného divadla, který prodělal od dob svého vzniku, kdy se vyvíjel v opozici proti 'čistým' žánrům, jakými byla činohra, opera a balet, řadu výrazných změn. Od začátku 20. století, kdy se zrodil v Americe,¹ ovlivněný řadou dalších žánrů, které jeho vzniku předcházely – ať se již jednalo o typicky americké formy (*minstrel show*, *burleska*, *americká variety show/vaudeville*, *extravaganza*) či šlo o evropské importy (*opereta*, *revue*, *zarzuela*), prošel řadou vývojových fází od původní 'musical comedy', od níž nese název, přes rockové opery až k formám, v nichž se objevuje dnes – 'hudební přehlídka' (The Musical Survey), anebo právě nová evropská forma tzv. *drama-muzikálu* (Das Drama-Musical).²

Od klasického muzikálu, který „mluvil, tančil a zpíval“ (Osolsobě 1967), prošel tento žánr v průběhu století řadou forem, které eliminovaly jeden či dva z těchto prvků (např. rocková opera), anebo rozvíjely osvědčený model. Na

1 Za první novodobý muzikál bývá považována *Lod' komediantů* (1927) Jerome Kerna a Oscara Hammersteina II. Jednoduché hudební komedie, např. George M. Cohana, však vznikaly již od samého počátku 20. století.

2 Jedná se o původní termín Michaela Kunzeho, který o svých dílech říká, že nejsou muzikály, ale ani operami, protože využívají současnou hudbu. Mají epické příběhy a jsou dramatické. Nenazývá je „musical drama“, protože právě ono dramatické je v nich to nejdůležitější. Proto přichází s termínem „Das Drama-musical“ (Filichia 2002).

rozdíl od operety, která patří k těm, jež nejméně ovlivnily jeho vznik a vývoj, však muzikál a jeho skladatelé od samého počátku vývoje kladli větší důraz na kvalitní libreto, které by podle Bernsteinovy definice mělo splňovat požadavek integrace³ a mluvit hovorovým jazykem⁴ (Bernstein 1968), ale také dodržovat od revue převzatou 'topičnost' (totiž lokálnost a aktuálnost díla zároveň). První velký zlom na tomto poli znamenala Rodgersova-Hammersteinova *Oklahoma* (1943), která zvýšila požadavky kladené na libreto. Zatímco před ní byli textaři pouhými skladateli písní, po jejím vzniku se museli stát také dramatiky. Hudba, tanec a zpěv – vše mělo od této chvíle pomáhat příběhu. Rodgers a Hammerstein z amerických show konečně odstranili bezúčelné taneční vložky a nahradili je integrovanou choreografií. Vše, co těsně nesouviselo se zápletkou, muselo být z díla odstraněno. Právě oni položili základ 'well-made play' v oblasti muzikálu,

3 Na rozdíl od raných amerických show, jakými byla *variety* nebo *vaudeville*, kde písně měly jen zřídka něco společného s tím, co se na jevišti odehrávalo, a často sloužily jen k pobavení publika mezi přestavbami scény, přináší Bernstein požadavek, aby píseň byla organicky začleněna do dramatického textu a logicky z něj vyrůstala, nikoli vznikla před libretem a byla do něj vložena, jak to dělaly první muzikálové show 20. let (Bernstein 1968).

4 Bernsteinův originální pojem *vernacular* je do češtiny těžko přeložitelný. Ivo Osolsobě používá jako český ekvivalent slova *mateřština* (Osolsobě 1967), který však plně nevystihuje originální význam. Nejedná se totiž pouze o jazyk konkrétního místa nebo země, ale také o společenský kontext doby, v níž žijeme.

a proto na jejich zásady navázala řada dalších autorů, kteří podle vzoru *Oklahomy* rozvinuli tzv. *dějový muzikál* (The Story Musical – Bunnett 2001), v němž hlavní těžiště spočívá v příběhu a jednotlivých postavách. Tento 'Book Musical', jak bývá také označován a jehož základem je pevné libreto, stojí v opozici proti druhé formě, tzv. 'Concept Musical'. Tento termín totiž označuje díla, která se primárně nesusoustředí na dějovou linku, ale spojují jednotlivé scény točící se kolem ústředního tématu či myšlenky, jíž se podřizují všechny ostatní složky – tedy hudba, zpěv, tanec, výtvarná složka, vycházejí z ní a podporují ji. V tomto tzv. *nedějovém muzikálu* (The Non-Linear Musical – Bunnett 2001) neusilují autoři o souvislý příběh, ale představují jednotlivé postavy, které zde samy sebe prezentují za určitým cílem. Typickými příklady mohou být Webberovy *Cats*, v nichž se představují jednotlivé postavy v rámci kočičího bálu, aby jedna z nich získala kočičí život navíc, Hamlischův *A Chorus Line*, v němž se jedná o prezentaci jednotlivých účastníků divadelního konkurzu, anebo *Company* Stephana Sondheima, v níž autor přináší pohled na několik specifických párů americké společnosti 60. let.

V linii *Book Musicalu*, čili *dějového muzikálu*, k němuž položili odrazový můstek Rodgers a Hammerstein, pokračuje s úspěchem řada skladatelů dodnes – linie vede přes Lerner-Loeweho a jejich *My Fair Lady*, *Fiddler On the Roof* Sheldona Harnicka, díla dvojice Schönberg-Boublil z 80. let (*Bídníci*, *Miss Saigon*) a některé muzikály Andrew Lloyd Webbera (např. *Aspect of Love*, *Sunset Boulevard*) až k ryze současným autorům. Navazuje na ni i nejúspěšnější libretista a textař německé ja-

zykové oblasti Michael Kunze⁵ právě svou koncepcí tzv. drama-muzikálu.

Na rozdíl od některých děl *dějového muzikálu*, např. *Les Misérables* Schönberga-Boublila, se Kunze o něco více drží klasického modelu „divadla, které mluví, tančí a zpívá“, i když mluvené slovo je potlačeno na minimum. Jeho dramatický muzikál je pak protikladem těchto děl, objevujících se od 80. let, které jsou někdy označovány jako megamuzikály (Everett 2002). V jejich případě je zcela eliminováno mluvené slovo, dílo je postaveno na zpěvních a v omezené míře i tanečních číslech a velmi důležité pro ně jsou speciální efekty a oslnivá výprava.

Svá díla podle vlastního modelu nové 'evropské muzikálové formy' Kunze píše a ve světových premiérách uvádí ve Vídni, z níž se vedle newyorské Broadwaye a londýnského West Endu od počátku 80. let⁶ začala formovat v kontextu našeho kontinentu významná muzikálová metropole. Zde se dočkala řada německých a rakouských děl svých světových premiér, mnoho importovaných muzikálů pak prvního uvedení v německé jazykové oblasti. Nejvýraznější počiny v autorské tvorbě zde uskutečnila právě dvojice Michael Kunze a Sylvester Levay⁷ s jejich drama-muzikály *Elisabeth* a *Mozart!* V obou případech vyšli autoři z historické skutečnosti a ze života dvou významných a stále 'živých' osobností. Již zvolenými náměty tak Kunze splnil požadavek 'topičnosti' díla, která v domácím prostředí promlouvala k divákům *hovorovým jazykem*. *Elisabeth* se záhy stala nejúspěšnějším muzikálem německy mluvících zemí a rozléta se na jeviště celého světa, aby se se slávou a úpravami, které na cestách prodělala, znovu vrátila do rakouské metropo-

5 Vystudovaný právník, filozof a historik, rodilý Pražák Michael Kunze (1943), který však téměř celý svůj život žije v Německu, patří k nejúspěšnějším textařům, libretistům, překladatelům, ale i autorům bestsellerů. Od 70. let je textařem nejen řady mezinárodních hitů pro zpěváky pop-music, od 80. let počínaje Weberovou *Evitou* také nejvyhledávanějším překladatelem muzikálových libret do němčiny, ale od 90. let je navíc samostatným rakouským libretistou. Jeho *Elisabeth* (1992) o populární rakouské císařovně se stala nejúspěšnějším muzikálem německé jazykové oblasti všech dob. Velký úspěch přinesla i následující díla – *Tanec upírů* (1997) a *Mozart!* (1999). Kunze

nepokračuje v linii broadwayských muzikálů, ale jako teoretik vytváří vlastní model tzv. Drama-muzikálu, podle nějž pak svá díla píše.

6 Od roku 1983, kdy zde byly poprvé uvedeny Webberovy *Cats*. V roce 1997 byly založeny Vereinigten Bühnen Wien (vídeňské Spojené scény), které na jevištích Theater an der Wien a Raimund Theater uvádějí řadu světových či německých premiér.

7 Skladatel Sylvester Levay (1945) napsal společně s Kunzem řadu hitů pro zpěváky pop-music a muzikály *Elisabeth* a *Mozart!*

le. Právě toto dílo stejně jako následujícího *Mozarta*⁸ napsal Kunze podle jím vytvořeného modelu drama-muzikálu.

Stejně jako u 'dějového muzikálu' se i zde klade hlavní důraz na příběh, jemuž jsou podřizeny všechny ostatní složky. Na rozdíl od něj je však příběh jedinou a ústřední dominantou celého díla. Kunze sám se označuje za architekta celého příběhu (Kunze 2000) a muzikál pak definuje jako „komplikovaný, komplexní útvar srovnatelný s některým architektonickým dílem, například mrakodrapem“ (Reinhard 2001), k němuž, aby se vůbec mohl začít budovat, musí nejprve existovat rozumný plán a být shromážděn dostatek kamenů pro položení solidních základů, jež musejí být natolik pevné, aby vydržely i velmi silné otřesy. Muzikál je podle něho kombinací nejrůznějších prožitků lidí a jedná se vlastně o totální divadlo, které má zapůsobit na všechny smysly a příběh vyprávět ve vícerozměrné formě (Walter 1999). Podle Kunzeho má muzikál otevřít vidění jiné reality, která je na konci jako zrcadlo pro diváky, kteří ji sledují. Musí odrážet něco, co už se nachází v jejich podvědomí, a proto je velmi důležité, aby každý muzikál měl něco společného s jejich životem. V tomto smyslu je také Kunzeho pojetí muzikálu odlišné od chápání tohoto žánru na Broadwayi, kde dominují klasická díla, např. Rodgerse-Hammersteina, a úspěšnými novými produkcemi jsou show, jejichž hudba využívá swingových melodií 20. let. Tamější veleúspěšné muzikály jako např. *The Producers* anebo *The Wild Party* nejsou proto příliš živým hudebním divadlem, ale „muzeální formou“ (Filichia 2002).

Ovlivněný Gustavem Freytagem, jehož *Technikou dramatu* se také inspiroval, volá i Kunze po tom, aby dramatické dílo působilo „souborně“. Jeho dramatický muzikál je pak typicky evropskou formou hudebního divadla, kterou systematicky rozvíjí od 90. let 20. století a jenž se liší od broadwayských show postave-

⁸ Mezi nimi vznikl *Tanec upírů* (1997), který je také dramatickým muzikálem, ale více se odchyluje od Kunzeho modelu. Nejednalo se totiž o jeho vlastní zpracování námětu, ale o adaptaci klasického filmu *Ples upírů* Romana Polanského. Proto se také v této studii zabývám především díly *Elisabeth* a *Mozart!*

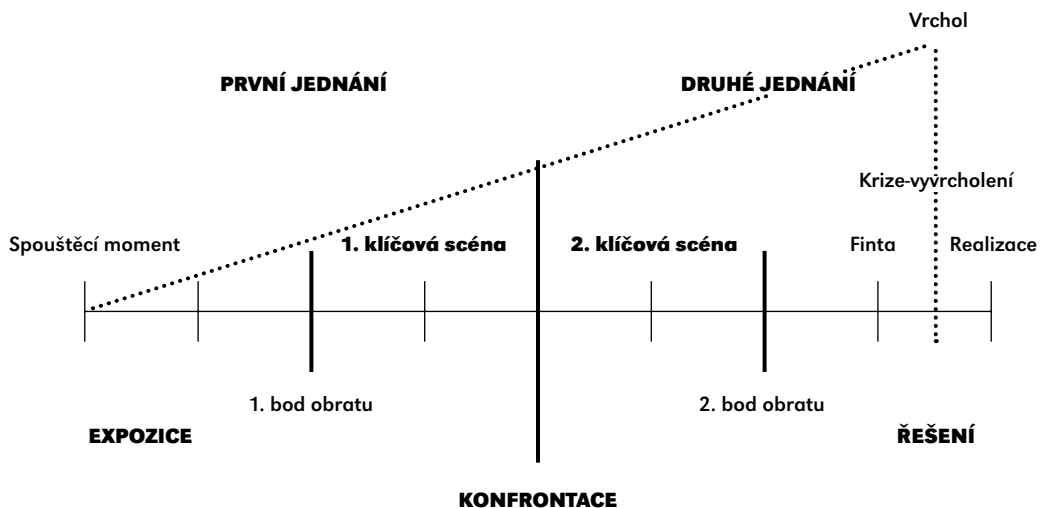
ných na revuálním základu, jimž často dominují jednotlivá taneční či zpěvní čísla a vnější lesk nad vnitřní náplní. Stejně tak se liší i od opery a operety, nebo od tzv. broadwayských oper (Frankel 2000), v nichž není dominantním elementem příběh, ale hudba. Na rozdíl od opery, která si utváří svého návštěvníka, vnáší Kunze na muzikál požadavek, aby byl přijatelný pro všechny vrstvy lidí, nikoli jen pro předem vzdělané diváky (Walter 1999). V případě jeho dramatických muzikálů slouží hudba, zpěvní texty i dialogy celku představení a pomáhají zintenzivnit dramatické jednání. Kunze ve své teorii vychází jak z děl klasické dramaturgie a Freytaga, tak z principů moderní filmové dramaturgie. Odkazuje také na ovlivnění díly *Mythic Structure* Josepha Campbella a *Theorie der Erzählstruktur* Roberta McKee (Kunze 2000).

Stejně jako v hollywoodském filmu nemá ani dramatickému muzikálu hudba dominovat, ale její úlohou je pomáhat objasňovat děj, vzbuzovat napětí a explikovat city. Protože u muzikálu obecně panuje nepsané pravidlo, že – v opozici proti opeře a operetě – bývá dělený na dva akty, spojuje Kunze ve svých dílech principy obvyklé dvouaktové stavby současného dramatu s tříaktovou stavbou hollywoodských filmů právě do dvou jednání. Podle Campbellovy *Mythic Structure* je skladba filmu tvořena jedenácti scénami od představení hrdinů až po uskutečnění a naplnění jejich cíle, které odpovídají tříaktovému členění hollywoodských scénářů.⁹ Zápětka, kterou přináší Kunze, by se dala podle teorie Roberta McKee¹⁰ označit jako Archplot, který je u hollywoodských filmů nejčastější.

Stejně jako hollywoodské filmy, jejichž výrazný vliv Kunze přiznává (Reinhard 2001), má i jeho muzikály také třídílnou stavbu (expoze,

⁹ <http://jclarkmedia.com/film/filmguide.html>

¹⁰ Robert McKee rozlišuje ve své knize *Story* tři typy zápletek – Archplot, Miniplot a Antiplot. S první z nich, jejíž označení zdůrazňuje, že zápletko má náležitý oblouk, a s níž pracuje i Kunze, přináší aktivního protagonistu, vnější konflikt, přímý časový sled a uzavřený konec. Druhá, Miniplot (minizápletko) přináší vedoucí charakter, vnitřní konflikt, poměrně pasivního protagonistu a otevřený konec. Poslední z nich, Antiplot (antizápletko) přináší spíše náhodné řazení scén, rozporné realie a scény neřazené lineárně.



model drama-muzikálu Michaela Kunzeho

konfrontace, řešení), ovšem členěnou do dvou aktů. Prostřední úsek, konfrontace, je ze všech nejrozsáhlejší a je členěna do dvou částí, které dělí přestávka. Bod, který se nachází těsně před ní, se podle Kunzeho nazývá *bod bez obratu* (Punkt ohne Umkehr). Freytag ve svém díle hovoří o pěti částech dramatu, které lze najít i v Kunzeho třídílném modelu. Expozice odpovídá stejnojmenné části u Freytaga a Kunze plní i jeho požadavek na strukturu úvodu: „ostrý význačný akord, působivá scéna, krátký přechod do momentu prvního napětí“ (Freytag 1944: 50). Jeho expoziční jsou vlastně prology, které nahrazují u hudebně-zábavných děl tradiční předehru, představují důležité postavy v neobvyklém prostředí a jiném čase, než odpovídá hlavnímu příběhu, momentem prvního napětí pak místo, jež Kunze nazývá *spouštěcí moment* (Auslösendes Moment). V případě *Elisabeth* je to říše snilků a mrtvých, kde se setkáváme s neviditelným soudcem a Elisabethiným vrahem, kolem něhož, aby se objasnil její příběh, začnou ožít jednotlivé postavy habsburské monarchie. V případě dramatického muzikálu *Mozart!* se nacházíme na hřbitově sv. Marxe, kam přichází Mozartova vdova a dr. Mesmer, aby objevili jeho hrob. Ovlivnění zvláštní atmo-

sférou místa, vracejí se ve vzpomínkách o čtyřicet let zpět, a tak se začíná odvíjet příběh záračného dítěte s jménem Amadé.

Po expoziční následuje u Kunzeho nejrozsáhlejší část – konfrontace, která zahrnuje úsek od prvního ke druhému *bodu obratu* (Erster und Zweiter Wendepunkt). V rámci konfrontace představuje Kunze i tzv. první a druhou *klíčovou scénu* (Erste und Zweite Schlüsselszene), rozhodující pro jednání titulního hrdiny; najdeme je ve třetí čtvrtině prvního a v první čtvrtině druhého jednání. V prvním jednání jde o klíčové rozhodnutí ústřední postavy shodující se s jejím vnitřním pocitem – v případě *Elisabeth* jde o to se osamostatnit, být volná a svobodná, nenechat se manipulovat druhými a dát ultimátum svému manželovi – buď ona, anebo jeho matka. V případě *Mozarta* jde o klíčové rozhodnutí nevrátit se do Salzburgu k otci, ale zůstat ve Vídni – a proslavit se. Konfrontace je vlastně Freytagovou kolizí s typickým stoupáním a zauzlováním děje. Pokud podle Freytaga „pro kolizi platí věta, že scény jeho mají stále více zesilovati zájem diváků“ (Freytag 1944: 57), je tomu tak i u Kunzeho. Stejně tak Kunze vyhovuje i jeho požadavku, že „je-li třeba více scén, musí mít předposlední z nich nebo po-

slední charakter scény hlavní“ (Freytag 1944: 57). Kunzeho *kolize*, s níž souvisí stoupání děje, je však poměrně rozsáhlá a končí až druhým bodem obratu, který je zároveň jedním z vrcholů hry – i když ne hlavním vrcholem – a jímž vše pomalu směřuje ke katastrofě. V případě *Elisabeth* se jedná o sebevraždu jejího syna, korunního prince Rudolfa, která matkou těžce otrесе, takže ji až do konce hry provázejí myšlenky na vlastní smrt – od začátku příběhu ostatně na scéně zosobněnou postavou atraktivního ‘Smrtáka’,¹¹ jenž se stane Elisabetinou láskou: její život pak ukončí jejich vášnivý polibek. Od druhého bodu obratu dochází u Kunzeho k *řešení*, které obsahuje i Freytagovu peripetii. I když – na rozdíl od ní – podle Kunzeho modelu děj neustále stoupá a hlavního vrcholu dosáhne vlastně až smrtí, respektive vraždou titulní postavy. Řešení obsahuje také bod nazvaný *finta* (Finte), který by se dal označit za další moment napětí. Kunze zde plní i Freytagův požadavek, že „peripetie vyžaduje méně scén než stoupání (kolise)“ (Freytag 1944: 60). Autora *Techniky dramatu* se Kunze drží i v požadavku umístit před katastrofou „účinnou scénu, která buď předvádí napínavý boj hrdinův s protivníky a překážkami, nebo poskytuje hluboký pohled do jeho nitra“ (ibid.). Kunze do svých děl zařazuje jednu či dokonce obě tyto scény. V *Elisabeth* se před katastrofou odehraje výstup mezi císařovnou a Franzem Josefem, který se v pokročilém věku pokouší naposledy získat zpět svoji ženu, již stále miluje. V závěrečném duetu (*Boote in der Nacht*), který je pohledem do jejich nitra, ale přicházejí na to, že láska nemůže zahojit všechny rány, a nezávislá Elisabeth odmítá císaře slovy „*Pochop to konečně. Co nemůže být, to nikdy nebude*“ (Kunze 1992). Jejich cesty se nadobro rozcházejí. Těsně před katastrofou, kterou Kunze označuje jako „realizaci“, je však ještě umístěna scéna, v níž se jako v noční můře ukazuje pád habsburského domu a konfrontace mezi Františkem Josefem a Smrtákem, jeho „rivalem v lásce“, přináší pří-

11 V němčině je to ‘der Tod’, tedy Smrt, která je však rodu mužského. Do češtiny se takto přeložit nedá, a proto volím poněkud hovorový termín ‘Smrták’.

šerné vize zkázy habsburského domu. Císař nescoucí svůj vlastní náhrobek chce Elisabeth zachránit, ale Smrták jej předstihne. Moment, který katastrofě předchází, označuje Kunze za *krizi-vyvrcholení* (Krise-Showdown). Smrták hází nůž Elisabethinu vrahovi... V případě *Mozarta* se před katastrofou objevuje také davová scéna, v níž po úspěšné premiéře *Kouzelné flétny* obdivovatelé lezou na střechy domů, prodávají skladatelovy portréty a vytvářejí ‘mozartovský kult’ příštích generací. Ve vyvrcholení bodá Amadé, Mozartovo alter ego, které jej – podobně jako Smrták Elisabeth – sleduje od začátku hry, Mozarta do paže a píše dál jeho krev. V katastrofě jej pak zabije stejně jako Elisabethin pronásledovatel. Pero, jímž píše, zaryje neúprosně do jeho srdce. U Kunzeho je – jako to požaduje Freytag – katastrofa konec vlastního děje, na řadu přichází jen epilog, který společně s prologem tvoří uzavřený rámec celého muzikálu. U *Elisabeth* se vracíme zpět do světa mrtvých a hrdinka zde definitivně prohrává svůj životní boj, v *Mozartovi* se ze tmy vynořují postavy ze skladatelova života a na hřbitově drží dr. Marx jeho nalezenou lebku...

V případě katastrofy je podle Freytaga nutné „vyloučiti všechna zbytečná slova“ (Freytag 1944: 63) a podat jenom to nejnnutnější. Tak to činí i Kunze. Katastrofa (resp. realizace) je poměrně krátkým, výstižným a celozpívaným číslem, resp. sledem čísel, neboť podle něho „zde nesmí být žádný dialog, ale vše se musí odehrát hudebně“ (Reinhard 2001). Vše má být v soulase s Freytagem vyřešeno a jednotlivé konflikty uzavřeny.

V duchu Gustava Freytaga, který poznamenává že „Drama se staví na určitých předpokladech, se kterými musí být divák obeznámen hned na počátku“ (Freytag 1944: 20), představuje i Kunze své hlavní postavy v *Elisabeth* i *Mozartovi* v expozici, a to jak protagonistu (Elisabeth, Mozart), tak jeho antagonistu (Smrták, Amadé), který se však pro hrdinu stane v průběhu díla nerozlučným partnerem. Na scéně v obou případech ožívají jednotlivé postavy a uvádějí nás do příběhu a jeho kolize.

Kunze upozorňuje také na důležitost cíle, k němuž jednotlivé postavy míří a který musí

každý antagonista i protagonist drama-muzikálu mít. Tento cíl stojí v opozici proti jeho nevědomé potřebě (Rainhard 2001). Mozart tak například usiluje o dosažení umělecké nezávislosti, ale jeho potřebou je být milován. Potřeba, která má zdroj v jeho dětství, odporuje jeho cíli, a proto je nutné ji přemoci, aby mohl svého cíle dosáhnout. Každá ústřední postava Kunzeho muzikálů také projde vývojem od dětství po dospělost až stáří. V důsledku toho se také často mění výstupy (a tím i scéna) a s výjevy se pracuje na principu filmových střihů. V poslední verzi *Elisabeth* proto najdeme třicet scén (plus prolog a epilog), u *Mozarta* je jich bez prologu a epilogu celkem dvacet devět. Protože Kunze staví příběh na klíčových momentech skutečného života svých hrdinů, je pro jejich charakteristiku důležité, aby prošli dvěma body obratu: prvním, z něhož není návratu, a druhým, pro postavu vrcholným, čímž je například v případě *Elisabeth* sebevražda jejího syna.

Nejen stavba muzikálu, ale i její ústřední hrdinové Elisabeth a Mozart mají hodně společného: jako by Kunze varioval nejen jeden model, ale i charakteristiku postav – oba, ač navenek úspěšní lidé, se uvnitř necítí šťastní a z této situace hledají únik, každý jiným způsobem – ať již v milostných dobrodružstvích, nebo v úniku z manželského svazku dlouhými cestami po cizině. Oba se také dříve nebo později této situaci – a svým partnerům – vzepřou – Elisabeth Franzi Josefovi a Mozart své ženě Constanzi. Touha a cíl každého pak spočívá v něčem jiném, jak to nejlépe prezentují ve svých ústředních 'hitech': Elisabeth touží po volnosti, svobodě a nespoutanosti, chce „patřit pouze sobě“ (píseň *Ich gehör nur mir*), Mozart pak prahne především po lásce (song *Warum kannst du mich nicht lieben?*). V Kunzeho díle jsou to právě hudební čísla, v nichž postavy sdělují svá přání a touhy, pomocí nichž se zpovídají, ale díky nimž také nacházejí prostředky vzájemné komunikace. Umístění jednotlivých čísel je promyšleno, jsou integrována do příběhu pevně, jako „kamery ve stavbě“, nedegradují děj, ale posouvají jej dopředu. Ačkoli Kunze pracuje s reprízováním jednotlivých hudebních témat jako „leitmotivů“ postav, neopakuje zpěvní tex-

ty, ale dotváří jimi konkrétní dramatické situace. Mluvené slovo v Kunzeho dílech je omezeno na minimum. Kunze sám totiž není zastáncem dlouhých dialogů v muzikálech, a již vůbec ne „her se zpěvy“, které ze dvou třetin tvoří dialogy a mezitím je vloženo několik písní (Walter 1999). U muzikálu preferuje zpívanou formu blížíci se opeře, pouze místy – v případech potřeby – protkanou dialogy. Podle něho je sice nepřirozené pro herce na jevišti zpívat, ale pokud se mu podaří přesvědčit publikum, že zpěv vlastně znamená běžnou mluvu, nechce rušit tuto fikci tím, že hrdiny nechá opět 'obyčejně' mluvit (Filichia 2002). Proto se většina jeho postav vyjadřuje pouze zpěvem. Výjimku tvoří neviditelný soudce objevující se v prologu a epilogu, který ke svému vyjádření používá jen mluvené slovo, nebo Elisabethin vrah, anarchista Lucheni, který je zároveň vypravěčem a děj komentuje střídavě mluveným slovem a zpěvem.

I když Kunze ve svých muzikálech přináší na jeviště historická témata, jeho hrdinové nejenže promlouvají současným jazykem a přinášejí dnes aktuální témata, ale v souladu s tím zaznívá z jeviště i ryze současná hudba. Podle Kunzeho je totiž hudba v muzikálu více než jen hudbou: je také cestou k sebevyjádření (Filichia 2002). Používat ji je jako řídit se módou. Je proto nepřirozené vyjadřovat city hudbou, která není současná, z toho důvodu musí být užita hudba, kterou slyšíme denně. Hrdinové *Elisabeth* i *Mozarta* se proto nevyjadřují hudbou své doby, ale rockovou hudbou. Kunze upozorňuje na to, že hudební divadlo je divadlem živým a lidé v hledišti musí cítit, že to, čeho se týká, je jejich vlastní život (Filichia 2002). Proto také Elisabeth, která se dožaduje práva 'být svá', nikoli být pouze nástrojem nějakého systému, slavila se svým aktuálním tématem úspěch na celém světě, včetně Japonska, kde ženy právě takovýmito procesem procházejí.

Třetí úspěšný Kunzeho muzikál, *Tanec upírů* (*Tanz der Vampire*, 1997), který vznikl v čase mezi dvěma výše zmíněnými díly, nepřináší na jeviště životní osudy konkrétní historické postavy, ale adaptaci kultovního filmu Romana Polanského *Ples upírů* (1967). Kunze tak přichází s parodií na filmy o upírech, která sklidi-

la značný úspěch v evropských zemích. Jeho muzikál je také prvním autorem z německé jazykové oblasti od dob operetních autorů konce 19. a počátku 20. století, které se dostalo na Broadway.¹²

Tanec upírů není zcela typickým dramatickým muzikálem jako *Elisabeth* nebo *Mozart*. Není ohraničený žádným rámcem, neobsahuje prolog ani epilog. Po klasické přehledně následuje delší expozice než v případě dalších Kunzových děl a konfrontace společně s prvním bodem obratu nastává až v okamžiku, kdy Sarah, dcera židovského hostinského, zaslechne hlas upíra, hraběte von Krolocka, který ji vypráví o novém, lepším světě. S Elisabeth spojuje Sarah touha po svobodě, a proto v první klíčové scéně utíká za tajemným hrabětem. V průběhu konfrontace se jí vydávají hledat upířský badatel profesor Ambrosius se svým asistentem Alfrédem, který se pochopitelně do Sarah zamiloval. Krize pak nastává v okamžiku, kdy se hrabě von Krolock zakousne Sarah do krku. V poměru k *Elisabeth* a *Mozartovi* obsahuje *Tanec upírů* také méně scén – celkem jedenadvacet.

I když se Kunzeho drama-muzikál liší od výpravných broadwayských show, neznamená to, že by jeho výtvarná stránka byla zcela potlačena. V souvislosti s rychle se měnícím, takřka filmovým sledem scén se inscenátoři Kunzeho dramatických muzikálů pochopitelně nevyhýbají nákladným scénám a efektům; nic se však nepředvádí bezúčelně, vše je ve službách příběhu. V *Elisabeth*, tak jak ji uvádí Theater an der Wien, se proto scéna mění přibližně každé tři minuty, k čemuž se využívá nejmodernější jevištní technologie i obrazových projekcí. Na scéně se tak objevují mnohdy doslova gigantické prvky, jako například Vůz smrti, obří pokladna či koruna. Nejde však o pouhé předvádění technických možností divadla, vše zde má svůj

¹² *Tanec upírů* se však na Broadwayi úspěchu nedočkal a dokonce propadl. Hlavním důvodem byly neoprávněné zásahy do Kunzeho libreta, které místo toho, aby zůstalo parodií na upíry, bylo pojato zcela vážně. Navíc rocková hudba Jima Steinmanna není tou, kterou Broadway preferuje, neboť se výrazně vymyká z prosazovaného klasického stylu muzikálů 30.-40. let.

význam. Franz Josef je symbolicky ztracený pod obrovskou císařskou korunou, pokladna lidských rozměrů ukazuje, jak peníze bohatých bezúčelně utečou proudem za kratinké pobavení ve veřejném domě, zatímco lidé na ulicích nemají co jíst. Scéna, v níž se podlaha jeviště změní na šachovnici a jednotlivé osoby dvora jsou prezentovány jako šachové figurky, zase dobře znázorňuje moc arcivévodkyně Sofie, matky Franze Josefa, která se všemi jako s figurkami promyšleně tahá po pomyslné šachovnici.

Kunze své drama-muzikály staví na příběhu a zpěvních číslech integrovaných do děje, který nejen posouvají a v mnoha místech nahrazují adekvátně použitelné dialogy, ale v nichž se reflektuje i osobní život postav, jejich přání a touhy. Pokud podle režiséra a choreografa Boba Fosseho (Frankel 2000) existují v muzikálech tři typy písní – *Já jsem* (I am Song), která charakterizuje postavu či určitou skupinu postav, nebo popisuje situaci, *Já chci* (I want Song), jež vypovídá o touhách a přáních postavy, o jejích cílech i o její motivaci, a *Nové písně* (New Songs), kam spadají všechna ostatní čísla –, pak jsou v Kunzeho díle zastoupeny všechny, nejvíce však 'I Want Songs'. Pokud bychom přistoupili na dělení Johna Kenricka (Kenrick 1996) – *Balady* (Ballads), *Přitažlivé písně* (Charm Songs), *Komická čísla* (Comedy Numbers) a *Hudební scény* (Musical Scenes) –, najdeme v Kunzeho díle ve větší či menší míře zastoupeny všechny.

Je-li většina broadwayských, ale i evropských show postavena na četných tanečních číslech, takže celé dílo má pak spíše formu revue než muzikálu, v Kunzeho díle – s výjimkou *Tance upírů* – nejsou žádné samostatné taneční scény, pouze sborové výstupy s přesně danou choreografií, které však – jako u některých broadwayských show – nepředvádějí jen schopnosti jednotlivých tanečnicků, ale posouvají děj kupředu. Absencí samostatných tanečních scén a náročných choreografií se také liší Kunzeho drama-muzikál od těchto show.

Můžeme tedy na závěr zrekapitulovat a shrnout: 'Architekt příběhu' Michael Kunze rozpracovává především v *Elisabeth* a *Mozartovi* model tzv. drama-muzikálu, jehož je tvůrcem.

Jedná se o rozvinutí a pokračování Book Musicalu, dějového muzikálu, jemuž dali pevný základ Rodgers a Hammerstein ve 40. letech 20. století – počínaje *Oklahomou* (1943). Drama-muzikál je novou, evropskou formou hudebně-zábavného divadla, která se rozvíjí od 90. let 20. století a jejíž dominantním elementem je příběh – hudba, tanec, zpěv, výtvarná složka, to vše mu je zcela podřízeno. Tím se Kunzeho muzikál liší od pestrých broadwayských show, které často přinášejí oslnivé taneční scény bez hlubšího vztahu k příběhu, stejně jako od opery a operety, v nichž dominuje hudba. Ve zpracování svého modelu Kunze vychází z měšťanské dramaturgie, především z *Techniky dramatu* Gustava Freytaga, a spojuje ji s principy dramaturgie filmové. Ovlivněný hollywoodskými filmy propojuje tříaktový princip struktury jejich scénářů s obvykle dvoudílnou stavbou současného dramatu do dvou jednání. Na rozdíl od Freytaga, který drama dělí na pět částí – expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa –, přináší Kunze ve dvouaktové stavbě části tři – *expozici*, již tvoří především prolog, který nahrazuje tradiční předehru, *konfrontaci* a *řešení*. Nejdelší částí je u Kunzeho konfrontace, která odpovídá Freytagově kolizi a krizi, jenže je rozdělena přestávkou. Je vymezena prvním a druhým bodem obratu, který je klíčový pro vývoj postavy, a obsahuje první a druhou klíčovou scénu, každou v jednom jednání. Rezoluce pak odpovídá Freytagově peripetii a katastrofě.

Kunzeho postavy promlouvají na jevišti současným 'hovorovým' jazykem, většinou pomocí zpěvních čísel. Hudební stránka jeho děl také odpovídá současné konvenci. Postavy spolu komunikují a zpovídají se ze svých citů a přání především pomocí rockové hudby. Kunze požaduje, aby díla – i když zdánlivě historická – promlouvala k dnešním divákům a ukazovala něco, co je jim blízké, co mají ve svém podvědomí, co sami zažili. Proto jsou, opět ve shodě s Freytagem, který volá po tom, že „musíme hledat ne to, čím se jeden od druhého lišíme, ale co máme společného, co nás sblížíme – v tom je úspěch“ (Freytag 1944: 27), jeho

díla zcela 'topická' (lokální a aktuální zároveň) a díky nadčasovým tématům také přenosná do nejrůznějších míst světa. I přesto je drama-muzikál ryze evropskou formou, která nejlépe dokáže promlouvat k divákům v místě svého vzniku, tedy v Evropě, a je otázka, zda si někdy najde své místo i na konzervativní Broadwayi. Kunze ukazuje, že muzikál, který nechce být jen druhem komerčně vypočítavé show, může být schopný postavit se po bok ostatním dramatickým žánrům.

Použitá literatura:

- BACK-VEGA, P. *Elisabeth – Programmheft zur Neuproduktion*, Wien 2003
- BACK-VEGA, P. *Mozart – Programmheft*, Wien 1999
- BACK-VEGA, P. *Tanz der Vampire – Programmheft*, Wien 1997
- BERNSTEIN, L. „Americká hudební komedie“, *Divadlo*, 1968, 5 (květen), s. 53–57
- BUNNET, R. S., KENNEDY, M. P., MUIR, J. *Guide to musicals*, 2. vyd. Glasgow: HarperCollins Publishers 2001
- EVERETT, W. A. *The Cambridge Companion to the Musical*, 1. vyd. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- FILICCHIA, P. „It's a New World, Golde“, *Theatermania.com*, New York 6. 1. 2002
- FRANKEL, A. *Writing the Broadway Musical*, 3. vyd. New York: Da Capo Press, 2000
- FREYTAG, G. *Technika dramatu*, Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol (Knihovna divadelního prostoru, sv. 6), 1944
- KENRICK, J. *The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film* [on-line], 1996, <http://www.musicals101.com>
- KUNZE, M. *Textbuch Elisabeth Originalfassung*, Wien 1992
- KUNZE, R. *Drama Musical* [on-line], 2000, <http://storyarchitekt.com>, 3. 1. 2005
- OSOLSOBĚ, I. *Muzikál je, když...*, Praha: Supraphon, 1967, s. 196
- REINHARD, A. „Im Gespräch: Michael Kunze“, *Musicals*, 2001, č. 88, s. 20–23
- SARTORIUS, P. „Ein Mann hat Blut geleckt“, *Süddeutsche Zeitung*, München 6. 12. 2002
- WALTER, B. „Es gibt keine dumme Music“, *Berliner Zeitung*, Berlin 6. 3. 1999

Scéna: halda

(Scénologie Ostravy 4)¹

Radovan Lipus

Historik architektury Martin Strakoš uvádí jednu ze svých četných studií o moderní ostravské architektuře těmito slovy:

Francouzský přírodovědec Georges Cuvier vytvořil na počátku devatenáctého století teorii, podle které se život na Zemi stává téměř periodicky obětí převratu kůry zemské a tím dochází k zániku řady živočišných i rostlinných druhů, ale i k jejich dalšímu vývoji. Tato katastrofická teorie zdánlivě řešila nejen problém vzniku života, ale i vzniku ložisek uhlí a trvalo nějakou dobu, než byl Cuvierův názor na vývoj života odkázán do sféry planých vědeckých teorií. Co se však ukazuje plané v jedné oblasti vědění, může být životaschopné v oblasti jiné. Ony zvraty kůry zemské lze totiž v přeneseném a také faktickém významu aplikovat na vývoj Ostravy, města protikladů, průmyslu, velkoměstských čtvrtí i rozsáhlých kovozemědělských periferií a rozvěklých umělých pohoří hlušiny. Zdá se, že Cuvier v oněch převratech bezděčně předpověděl geologickou činnost samotného člověka, jemuž se podařilo překonat přírodní procesy a v průběhu uplynulých dvou století převrátit kůru zemskou tak, že nezůstal kámen na kameni.

Právě ony solitérní hory či celá umělá pohoří tvořila a stále ještě tvoří jeden z nepřehlédnutelných a specifických prvků Ostravy. Byť jsou pochopitelně haldy neodmyslitelným průvodním jevem jakékoliv důlní či hutní činnosti a můžeme se s nimi proto setkat na řadě dalších míst (Kutná Hora, Kladno, Příbram, Most...), právě ty ostravské však nejmohutněji a nejrozsáhleji vrůstají přímo do městské struktury.

Samotné slovo 'halda' pocházející z německého *die Halde* – návrší; odval; hromada je kromě svého prvotního geomorfologického významu spojováno s ohromným množstvím, navršením, nakupením i v přeneseném slova smyslu – halda knih, nádobí, prádla, odpadků. Za tímto navršením se většinou skrývá pocit čehosi úmorného, jakési vyčerpávající činnosti. *Halda knih*, kterou je třeba urychleně prostudovat, *halda nádobí*, kterou je nutno umýt, odpadky, které je třeba zlikvidovat. Jako by to slovo v sobě neslo drtivou tíhu, pochmurnost a bezútěšnost. Málokdy se například setkáme s obratem halda zmrzlina, halda jídla, halda kaviáru, přičemž termín *hora*, *kopec* nebo *hromada* je v těchto souvislostech poměrně běžný. *Halda* se zkrátka a dobře s příjemnostmi jaksi neváže.

1 1. část obsahující kromě pokusu o definici Ostravy pomocí zoologických přirovnání kapitoly 'Theatrum Ostraviensis', kde se mluví také o ostravských divadelních budovách, a 'Nehybní herci' (rozuměj sochy a sousoší v ostravské architektuře) viz *Disk 8* (červen 2004): 40–64; 2. část s názvem 'Od Zlamané kryky k Černému pavoukovi' (a pojednávající o ostravských hospodách včetně fenoménu Stodolní ulice) a 3. část, 'Café Habsburg' (věnovanou ostravským kavárnám), viz *Disk 9* (září 2004): 48–69. V 9. čísle najde zájemce i text Lipusovy proslulé scénické koláže *Průběžná O(s)trava krve*.

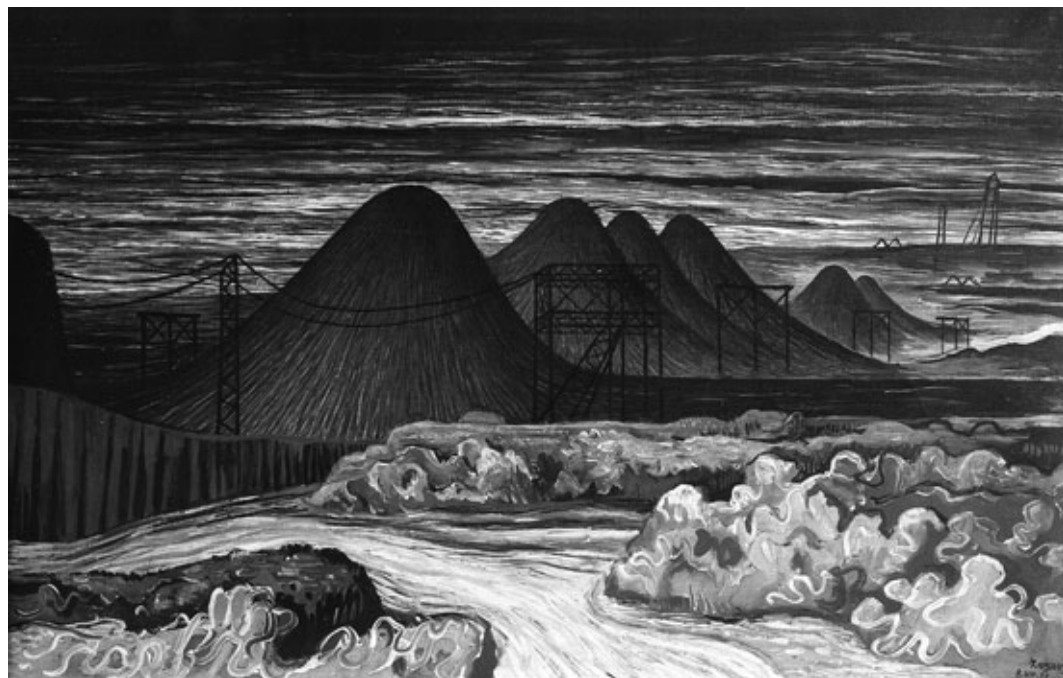


Ostrava – pohled na Přívoz, v pozadí tzv. Červená halda

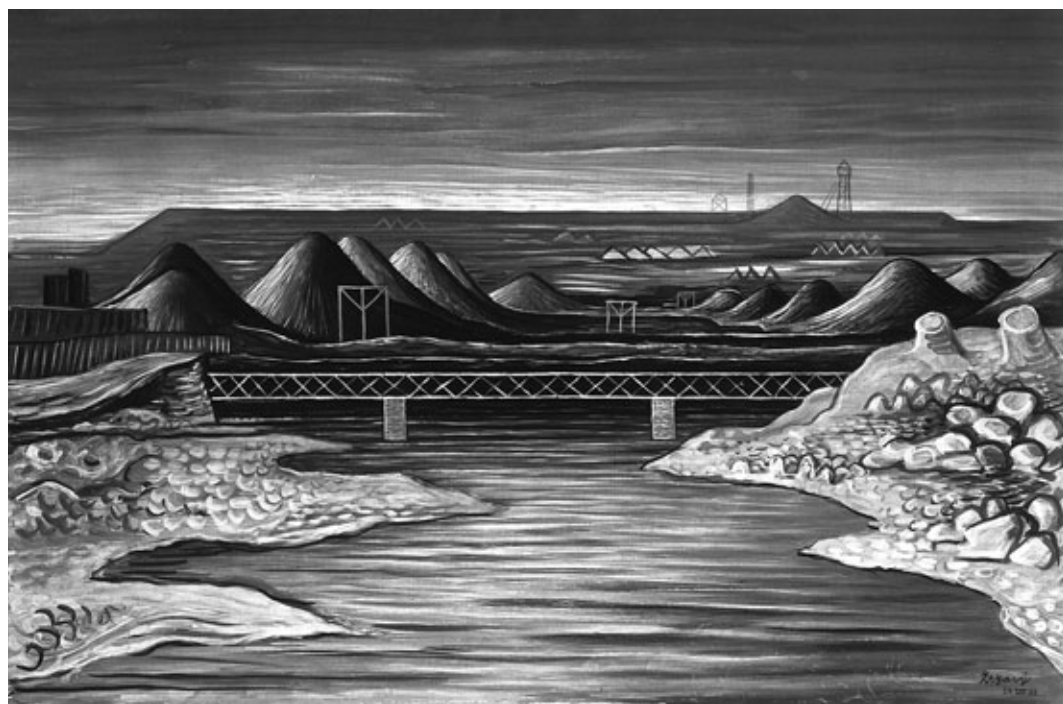
Jistě je to dáno i tím, že zatímco jiné gigantické lidské zásahy do tváře krajiny: průplavy, kanály, přehrady, hráze, mosty, náspy atd. jsou samy o sobě cílem a smyslem, jsou z obecného pohledu vnímány jako praktické, užitečné a účelné, pak ovšem – **haldy jsou navíc**. Tvoří je odpad, hlušina, vše, co zbylo, když to ‘potřebné a užitečné’ (ruda, uhlí...) bylo vytěženo, využito, vyčerpáno. Haldy jsou v tomto chápání něčím, co obtěžuje, překáží, zaclání a neustále se připomíná. Jsou černé, chmurné, prašné. Neodbytně připomínají právě ono špinavé nádobí po opulentní hostině, dřinou propocené košile a ušmudlané šaty či obaly od lahudek, jichž jsme se přejedli. Co s nimi?

Jistě ne náhodou se při pohledu na haldy opět neodbytně vtírá podprahový pocit jakéhosi rouhačství, *hybris* – překročení mezí. Jako bychom cítili, že hory přece smí tvořit pouze svrchovaný nadlidský tvůrce – Bůh, vulkanická činnost nebo pohyby zemských ker, chcete-li, a nikoliv nepatrný a smrtelný člověk. Zároveň připomínají nesmírné množství toho, co jsme zemi násilím vyrvali z útrob, ať už při hledání uhlí a rud, nebo při hloubení tunelů a průplavů.

Haldy se od svých prvopočátků nestávají námětem toliko pro kuplety, kabaretní produkce a drsný městský folklór. Objevují se rovněž jako seriózní výtvarná inspirace nejen na plátnech regionálních malířů, ale předních umělců své doby. Připomeňme za všechny alespoň všeobecně známé působivé obrazy ostravských hald od Jana Zrzavého. Nebo jejich takřka sakrální vizuální účinek na fotografiích Viktora Koláře. Nejinak je tomu i v literatuře. Právě slovo ‘haldy’ se v roce 1927 stává názvem polyfonního drsně sociálního románu pražské spisovatelky Anny Marie Tilschové.



J. Zrzavý: Haldy večer (1933)



J. Zrzavý: Haldy na Ostravici (1933)



V. Kolář: Ostrava 1966 – strusková halda

Hned od samého počátku jsem román pokřtila na „Haldy“. Žádné jiné slovo neshrnovalo do tak výrazné zkratky bolestnou tesknotu, již jsem stejně silně cítila pokaždé, když jsem vystoupila z vlaku na přívozkém nádraží a haldy mě vítaly. Nic nebylo tak charakteristické a až symbolické jako povlovná vlna uhelných hor, jež se mi ukazovala za každou střechou.

Spisovatelčina slova z roku 1932 ukazují na nepřehlédnutelnou *kulisovitost* hald hned dvojím způsobem. Ten první je evidentní – *uhelné hory*, převyšující střechy domů, se objevují všude, kam se člověk podívá. Tvoří *pozadí, kulisu* města. Druhý aspekt – *pomíjivost, prchavost a jasnou časovou ohraničenost* – jež jsou substanciálními složkami každé scénické produkce, mohla spisovatelka za svého života stěží předvídat. Oč jde? O prostý fakt, že velká většina původních ostravských hald do konce 20. století postupně zmizela. Byly opět odtěženy v souvislosti se stavebním rozvojem města a na jejich místě jsou dnes nejrůznější budovy či třeba areál městského výstaviště s výmluvným názvem Černá louka. Zbývající, tj. dosud existující haldy ovšem svým způsobem zmizely také – zarostly zelení do té míry, že dnes cizí a nezkušené oko téměř nerozpozná, že kopec, na který se právě dívá, nevznikl přirozeným geologickým vývojem.



Tilschová se ve svém románu situovaném do krutých let první světové války například ještě zmiňuje o haldách, které se nacházely těsně za budovou Městského divadla. Jeden z hlavních hrdinů románu, řezník a válečný kšeftař Dominik je vidí z oken nad bývalou kavárnou Opera. [...] *vystupovali po schodech, odkud viděli úzkými okénky dávno zhaslé divadlo. Za ním trčely chmurně haldy proti jasnému březnovému nebi a vyčítaly stroze: Lidé, nemylte se, jen my jsme a zůstaneme pravou řečí Ostravy!* Nebo opět na jiném místě zmínka o těchto odvalech, jimž se mezi lidmi s krutou ironií přezdívalo Karpaty nebo Kordillery: *Nic na světě nemohlo a také nevypadalo tak smutně jako ty haldy tady uprostřed města se svou hluchou prázdnotou nečistě černě. I když sem tam na nich vyrazila s rozpršeným podzímek travička a zase se vtiskly od dešťů rýhy. Ty sesedlé brázdy vyhlížely teď, jako by jimi nestékala voda, ale kanuly nevyplakané slzy do močálu bezedné bídy.*

Navzdory zvolenému názvu se však paradoxně zmínky o samotných haldách objevují v několikasetstránkovém románu vlastně velmi sporadicky. Jejich všudypřítomnost spíše drtivě tušíme. Obkličují celé město i obydlí některých literárních hrdinů a objevili se jedinkrát v konverzaci dam z místní milionářské honorace, vedené v přepychové rezidenci generálního ředitele vítkovického průmyslového impéria Maxe Perutze, pak jedině jako nežádoucí chmurná obrovitá masa, kterou je – stejně jako tisíce válkou vyhladovělých a špatně placených vítkovických zaměstnanců – lépe skrýt, zamaskovat, nevidět.

Zatímco pro onu vybranou společnost je halda něčím děsivým a zcela nežádoucím, pro Anku Tichuňovu, čtrnáctiletou tragickou hrdinku prvního dílu románu, je to místo stigmatizující. Autorka ji totiž označuje jako *haldiorku* ne-



Zábavní park Tivoli na haldách za Městským divadlem (dobová pohlednice, 30. léta 20. století)

◀ V. Kolář: Ostrava 1967

bo jinak řečeno *haldařku*. Tímto označením dostáváme se od haldy jako kulisy 'umělé hory' k dalšímu ostravskému fenoménu – k těm, jimž poskytovala chudobnou, skromnou, ale často jedinou obživu.

Ještě než se však blíže dotkneme neobvyklého *státu Halda*, nesmíme opomenout nedlouhou, leč patřičně ostravsky bizarní epizodu zmíněných prašných *Karpat* těsně za budovou městského divadla. Ty se totiž ve třicátých letech uplynulého století staly nakrátko *dějištěm* velmi neobvyklým, až surreálním. Dnes již neznámý podnikavec zde totiž po vzoru slavných evropských zábavních podniků vybudoval horskou dráhu s prudce sjíždějícími vagónky, pojmenovanou pyšně a světácky TIVOLI. Pohotiví obyvatelé rodící se industriální aglomerace si prý elegantní název ihned upravili posvém, pouhým rozdělením slova na dvě části... Prašné haldy se tak staly nejen pro horníky, kteří je v důsledku své činnosti navršili, ale pro obyvatele města vůbec atraktivním zábavním podnikem.

K vozíkům vrchovatě naloženým uhlím, svištícím pod zemí i v noci, přibýly nahoře na hromadách hlusiny vozíky naložené výskajícími a pištícími lidmi. Jízdné mnozí z nich zaplatili třeba právě penězi těžce vydělanými tam dole. Napohled dva různé světy, ale všudypřítomný prach, který přitom polykají, je stejný. A těsně vedle TIVOLI stejně důstojně a neméně paradoxně trůní neobarokní Městské divadlo: Vznesené operní tóny se mísí s křiklavými tanečními zvuky charlestonu. Ostravská vertikála vedoucí nejen vzhůru, ale i do hlubin.

Tento obraz hald jako *dějiště nespoutané zábavy* je ovšem v jejich dramatické historii právě onou přísloušечnou výjimkou potvrzující pravidlo, spojující je spíše s úmornou dřinou a společenskými *outsidery*. V případě ostravských



► F. Řezníček: Vuzkař ve Vítkovicích – 90. léta 20. století

◄ J. Rozner: Vuzkař – 30. léta 20. století (z knihy J. Filgase Zapomenutá Ostrava)

haldařů a haldařek nejde pouze o jistý specifický ostravský typ položebřáka či bezdomovce, jde o samo **téma outsiderství**, jež se s Ostravou jako takovou hlouběji váže nejen díky její excentrické geografické poloze ve vztahu k českým zemím a zejména ku Praze.² *Téma okraje, či existence na okraji* byla a do značné míry posud je, zvláště zde ve vysoce industrializované městské aglomeraci s přerušovanou tradicí nadprůměrných výdělků, zisků i ztrát, pocítováno a prožíváno dosti silně. Kontrast miliardových příjmů s absolutní bídou byl pochopitelně nejmarkantnější v době první světové války a pak právě v časech velké hospodářské krize 30. let 20. století, ale i dnes je například ostravský bezdomovec dosti odlišný od svého pražského či brněnského kolegy. Jestliže zdejší zcela specifické typy *haldařů, šlamařů nebo breňářů* dnes již takřka vymizely, stále existuje početná skupina osamělých ahasverů, které nepotkáte v centru Prahy či Brna. Jsou jimi *vuzkaři*.

Tento zcela charakteristický typ industriálních městských bezdomovců se na Ostravsku objevuje již koncem 19. století. Za svůj název vděčí nepřehlédnutelnému vizuálnímu atributu – vozíku (*vuzku*), na němž převážejí nejrůznější náklad. Velmi často se jedná o papír, železný šrot či barevné kovy získané nejrůz-

² Nesmíme v této souvislosti zapomenout, že z hlediska Ostravy je Praha až čtvrté nejbližší hlavní město! Teprve za Vídní, Varšavou, Budapeští a Bratislavou. Kdybychom započítali do této geografické aritmetiky ještě bývalé královské sídlo Krakov a hlavní město celého historického Slezska Vratislav, posune se Praha ještě o dvě příčky níže...



nějším, většinou ne právě legálním způsobem. Jeho prodejem si zajišťují alespoň základní existenční prostředky. Nezřídka – zejména v chladnějších obdobích roku – tvoří obsah vozíku také dřevo rozmanitého původu – staré dveře z bouraných domů, okenní rámy, fragmenty nábytku atd. Součástí nákladu bývá také jejich minimalistický osobní majetek a nezbytné životní potřeby, mezi něž nezastupitelně patří plastová láhev s nejlevnějším vínem nebo čisticími prostředky na bázi lihu. Samotné vozíky pocházejí z nejrůznějších zdrojů. Některé jsou prototypy vlastní výroby, jiné jsou vyřazenými dvoukoláky, ale velice často se jedná o původní dětské kočárky. Jestliže tedy spatříte v zalidněných ostravských ulicích, jak se míjí zarostlý a špinavý *vuzkař* s mladým novopečeným tatínkem vezoucím před sebou v barevném kočárku svůj nejcennější náklad, máte před sebou syrový a nesmírně působivý scénický obraz dvou možných protilehlých polů mužského osudu v těchto krajích. Muž na počátku. Muž na konci. V obou případech před sebou v dětském kočárku veze svůj *poklad*. Důvody, proč se *vuzkaři* vyskytují tak hojně právě v Ostravě a nikoliv v hlavním městě či pod Špilberkem, jsou jistě mnohé a stály by za seriózní sociologicko-historickou studií. Jedním z nepochybných však bude fakt, že v Ostravě, uvyklé těžké práci a nerafinované přímosti, se nikdy ani v časech největších hospodářských propadů příliš nedařilo *žebrákům*. Toto konstatování zní křiklavě nesmyslně, když víme, že zde zbídačeli nemajetní lidé ještě ve 30. letech dvacátého století žili v dírách vyhrabaných do doutnající haldy, aby nezmrzli. Ta nesmyslnost je však pouze zdánlivá. V Ostravě neměli a nemají příliš velkou šanci *pasivní žebráci*, tedy figury tak důvěrně známé z obou větších měst naší republiky. Ti, kterým k obzi-

vě postací pouze sedět s nataženou dlaní či plechovkou na chodníku, případně obcházet a loudit drobné. S něčím takovým se v Ostravě setkáte skutečně spíše výjimečně. Musíte se alespoň snažit prodat čerstvě ukradenou věc, musíte hrát na tahací harmoniku, zpívat nebo žonglovat. Musíte si nasbírat uhlí a dřevo na haldě (*hald'ari*), musíte nalovit uhelný kal (*šlamaři*), musíte dovedně míchat denaturovaný líh se sladkými příměsemi (*breňari*). Musíte umět se svým vozíkem kličkovat v hustém městském provozu, znát „naleziště“ a správné sběrný, kde se vás nebudou ptát, odkud máte tolik měděného drátu či kanálových mříží. Jak již bylo řečeno výše: vuzkaři stále ještě zádumčivě křížují ostravské ulice na své lopotné pouti, zatímco *hald'ari*, *šlamaři* a *breňari* patří dnes již k takřka vyhynulým druhům. O důvod více k ohlédnutí.

Uhelné a struskové haldy jako zdroj železa, nevytříděného uhlí a palivového dřeva byly divoce vytěžovány od samotných prvopočátků. Tato činnost byla značně riskantní hned ze dvou důvodů – jednak se vlastně jednalo o krádež, neboť i nevytříděný odval hlušiny byl stále majetkem hutě nebo dolu, a za druhé aktivní halda byla stále doplňována dalším násypem prostřednictvím vozíků, lanovky či pásu. Pohyb v tomto dramaticky proměnlivém prostoru nezřídka končil těžkým zraněním nebo i smrtí. Ve svém dosud bohužel nevydaném rukopise z konce 80. let s názvem *Zpráva o státu Halda* se ostravský básník a spisovatel Věnceslav Juřina zabývá strukturovanou skupinou bezdomovců v čele s Ferdou Prokopem, *starostou svobodné obce Truska (struska)* či *svobodného státu Halda*. Šlo o dosti různorodou, přesto do značné míry kompaktní skupinu bezdomovců, kteří v časech hospodářské krize zabydleli struskovou haldu v Hrabůvce. Halda jim poskytovala nejen poměrně bezpečný azyl a zdroj surovin, jež bylo možno zpeněžit a následně 'zkapalnit' do podoby žádaného 100% denaturovaného lihu, tedy 'brenu', jenž dal celé skupině i název. V důsledku jeho nezřízené konzumace však většinou postupně slepli a dříve či později i umírali. Halda tak byla zároveň 'svobodným územím', chcete-li dějištěm jejich dramatických životních osudů. Tito společenští outsideri žili v jámách vyhrabaných ve žhnoucí haldě, v provizorních přístřešcích jako drobní živočichové v těle nesmírné, stále se proměňující obludy. Jejich existenci neohrožovala ani tak státní moc prostřednictvím policejních razí, naopak, právě zde v „území nikoho“ byli relativně tolerováni a trpěni. Bezprostřední nebezpečí na ně naopak cíhalo v haldě samotné, která svými nevypočitatelnými sesuvy spolu s přívalem nových a nových dávek žhavé strusky připravila nejednoho z nich o život. Jestliže k tomu připočteme nemoci, špinu a intenzivní pití již zmíněného *brenu* ve všech podobách, je jasné, že život těchto vyděděnců dravé průmyslové aglomerace nebyl nikterak povznášející. Přesto i na této suterénní úrovni společnosti existovala hierarchie, struktura a zvláštní řád nepominutelných nespécifických **scénologických aspektů** spojených s příslušnými rituály. Platila zde sice nepsaná, přesto však respektovaná pravidla. *Brenpartáci* měli, navzdory panující hluboké nouzi, od svého starosty striktní zákaz krádeží a jiné trestné činnosti. Kdo tento zákaz nerespektoval, byl ze společenství vyobcován. Také každý den začínal vzhledem k jejich sociálnímu postavení zcela netypicky – společným budíčkem.

První brenpartáci vylézají z děr a budí ostatní. Halda má svůj řád. Ráno začíná budíčkem, který se ovšem mnohdy opozdí. To když je dostatek brenu a pije se dlouho do noci. Potom záleží na starostovi Prokopovi, kdy se probudí. Pak je nástup. Ten musí být, na to Prokop dbá, i když je to spíš groteska. Rozedrancí se řadí



J. Rozner: Haldaři – 30. léta 20. století (z knihy J. Filgase Zapomenutá Ostrava)

do neurované řady. Občas to s někým hodí do strany, to když bren nestačil v noci vyprchat z těla. Jsou to vůbec ještě lidé? Prokop se postaví do nepovedeného pozoru. „Chlopi,“ zařve, „dneska je náš slavnostní den, jak vidíte.“ Rozkašle se, těžce oddychuje a pak dvěma prsty sevře nos a vysmrká se. „Budou volby ve státu Halda. Svobodné volby!“ zdůrazní a udělá významnou pauzu. „Ne abyste už od rána chlastali. Bujok a Ťatpřuch seženou něco k žrádлу, Ligas obstará chlast. Tady jsou mince. Ostatní umýt huby, odřít strniska a dát se do nacvičování tyátru, aby ta sranda cosi přinesla. Rozhod!“ zachraptí. Snaží se být vojensky strohý a v jeho hlase chce být naléhavost. Chlapi odšmajdají do všech světových stran.

Takto líčí ráno na struskové haldě ve své novele Věnceslav Juřina. Přestože se jedná o beletristické zpracování tématu, jež se u různých autorů pochopitelně liší (o brenpartácích psali podle poznámky profesora Jiřího Svobody v Juřinově rukopisu také mnozí další: Martínek, Olbracht, Bilan, Drlík...), nalezneme zde celou řadu společných, historicky doložených prvků. Především je to skutečná – i vizuálně čitelná – **organizovanost** tohoto bědného bezdomoveckého společenství. V jejich čele podle četných dobových svědectví opravdu stál jakýsi *starosta se zástupcem*. Brenpartáci měli také svého *kuchaře*, který se staral o jídlo pro několik desítek zubožených vyděděnců.

Starosta Prokop dbá na to, aby se jedlo alespoň jednou denně. Bídě a všechno, co přišlo pod ruku – psy, kočky, brambory, shnilé i zmrzlé, vyklíčené – jaké se najdou, starý chleba i z popelnic, rozmočený v polévce. Tu uvaří kuchař ve staré plechovce od ryb. „Polévka musí být, i kdyby ostatní nebylo,“ říká Prokop s oblibou, jako by vyslovoval zákon boží.

Zmínuje-li se Juřina při líčení nástupu doslova o 'tyátru' nemá na mysli jen konkrétní divoké exteriérové *kabaretní produkce* v dělnických koloniích či přímo na haldě, jimiž si ti relativně střízlivější členové lihového bratrstva občasné přivydělávali a přispívali tak do společné pokladny. Výrazné, až hyperbolizované **scénické rysy** má totiž celé formální fungování státu Halda, jež má dokonce i svou „*hymnu a zahraniční styky*“. Přistane-li například u úpatí haldy v den voleb se svou ženou převozník Šajtar z protějšího, kunčického břehu, proběhne mezi ním a starostou Prokopem bizarní uvítací rituál. Skutečný *státnický výjev*, jež ve své grotesknosti bezděky paroduje nikoliv své aktéry, ale jejich skutečné politické předlohy.

Prokop jako hlava státu jim vyšel vstříc, aby dal najevo, že si návštěvy cizinců váží. Šajtar se svou ženou krácel co nejdůstojněji a Prokop se snažil o totéž. Všichni tři už měli něco vypito a dalo jim práci, aby stáli rovně. Tato scéna vypadala komicky, a přece jen se nikdo neodvážil zasmát, aby neporušil důstojnost chvíle, protože marné – stát je stát. Jen Skalka se díky své střízlivosti uchichtl, ale to nikdo nepostřehl. „Pane starosto,“ spustil Šajtar v pozoru s rukou u kšiltu, „lod' Pepičkula u břehu vašeho státu. Kapitán Josef Šajtar.“

„Děkuju kapitáne za vaše hlášení. Vítám vás na půdě svobodného státu Halda. Jste mým hostem, vy i vaše choť. Pojd'te k hodovněmu stolu.“ Šajtar jen těžko potlačoval smích nad Prokopovou obřadností. Oba si podali ruce, Prokop poťapkal i paní kapitánovou a zavedl je ke stolu s brenpartáky. „Ať žije stát Halda!“ zvolal někdo a ostatní se přidali: „Ať žije! Ať žije starosta Prokop!“ Prokop podal kapitánovi láhev se zbytkem hubičkové a ten se napil jako opravdový námořník. Podal flašku ženě a ta si upejpavě lízla. Opravdová královna.

Opět se tedy dostáváme k oné fascinující paradoxní dichotomii – **hrát je někdy mnohem víc než skutečně být**. Nejde jen o výše zmíněné *volební divadlo*, ale na jiném místě třeba také o jakési *inscenované vepřové hody na haldě*, které se všemi okázalými vnějšími náležitostmi vystrojí brenpartáci poté, co se jim podaří náhodou získat chciplé prase. Nikde nechybí publikum ani jasně čitelné rozdělení a naplnění rolí. Hrový princip se ovšem neomezuje pouze na úzké teritorium haldy. Absurdního pointování existence *svobodného státu* se například dočkáme ve chvíli, kdy se v Ostravě chystá tradiční prvomájový průvod a my se dozvíme, že mezi Ferdou Prokopem de facto *hrajícím starostu* a oficiálním vedením města funguje nepsaná, leč vzájemně respektovaná dohoda, že vizuálně jistě vysoce nereprezentativní *brenpartia* dostane zapláceno, pokud se průvodů *nezúčastní*. Ani sociálnědemokratické vedení převážně dělnického města nechce připustit na oslavě Svátku práce účast této ne právě vzorové části proletariátu. Hra pokračuje.

Z hloučku důležitých vašnostů se vynořil úředník: „Ferdo, pojd', domluvíme se. Starosta Prokeš dnes na tebe nemá čas, ale pozdravuje tě a tady máš od něj dárek.“ Podal mu připravenou obálku. Ferda zkontroloval obsah: padesátikoruna, deset žebračenek a poukázka pro dva do lázně i s odvšivením.

„Moc toho není,“ zabrblal Prokop. – „Právo na to nemáš. Víš, že žebračeny se vydávají jen těm, kdo předloží potvrzení o domovském právu, o pobytu a o nezaměstnanosti. Tak buď rád, žes to všechno dostal od starosty města jenom tak, vlastně načerno.“ [...] Prokop žebračeny přepočítal a utrousil: „Řekněte starostovi, že se nepředal. Kdyby dal stovku, z gruntu by ho to nevyhnalo.“

„Příště, Ferdo, snad budou lepší časy,“ řekl úředník a vystrčil je oba ven. Doprovodil je ještě kousek od radnice, aby měl jistotu, že oba vandráci neztropí na



Ostrá tráva – 1. část projektu před Domem umění

tomto posvátném místě nějakou ostudu. Prokop s Vyvialem se proplétali hloučky dělníků, shromážděnými v přilehlých ulicích kolem radnice, a připravovali se na průvod.

Dalším výrazným **scénickým výjevem** se zřetelně přijímanými i jasně hranými rolemi je návštěva zástupců firmy Baťa přímo na haldě. Starosta Prokop totiž v jednom ze svých furiantských alkoholických extempore sesmolí protestní dopis do Zlína, v němž si důrazně stěžuje, že letadla s reklamními baťovskými transparenty *narušují svrchovanost jejich svobodného státu*. Nedlouho poté se na haldě nečekaně objeví dva zástupci firmy a přivezou 'omluvu'. Je zcela jasné, že se Baťovi – géniovi marketingu – tento překvapivý efektní tah bohatě vyplatí hned poté, co se fotografie z předávání darů objeví ve všech novinách.

Auto zastavilo. Vystoupili z něj dva elegantní pánové, jejichž noblesa začínala především od bot. Bylo to patrné na první pohled. Všichni brenparťáci zpozorněli. Snad ani krokodýl, který by vylezl z Ostravice, by je tak nepřekvapil jako příjezd těchto elegantů. [...] „Chtěli bychom mluvit se starostou státu Halda Ferdou Prokopem,“ spustil obrádně ten starší s interesantními šedinami. „To jsem já,“ houkl nejistě Ferda. Tušil: Jsou-li to policajti, pak on, Prokop, to odnese nejvíc. „Jsme zástupci firmy Baťa,“ představil oba mladší z nich a podali dokonce Ferdovi ruku. Ten si oddechl. „Co si račte přát?“ řekl úředně. „Přišli jsme vyřídit vaši stížnost na porušení suverenity vašeho státu přelety letadla naší firmy. Náš šéf vám posílá dvacet pět párů kvalitní pracovní obuvi jako projev dobré vůle při urovnání sporu,“ řekl starší. Mladší mezitím otevřel kufr auta a předával zboží Ferdovi. Bujok otevřel jednu z krabic. Byla v ní skutečně černé pracovní šněrovací boty té nejlavnější sorty.

Nakonec položili na stůl větší krabici s nadýchanými koláči, bohatě posypanými cukrem. „A tady něco na zapití,“ podával elegant Ferdovi láhev pravé Jelínkovy slivovice. Současně vytáhl papíry. „Tady mi podepíšete, že jste zboží převzal.“ Ferda vzal nabízenou tužku. Počet kusů souhlasil, a tak se podepsal s důstojností, jak to dělávají diplomaté, podepisující státní dokumenty o neútočení.

Ovšem nejdůležitějšího **splynutí skutečné existence s rolí** se dočkáme v situaci, kterou líčí jak Juřina, tak autor románové reportáže vytištěné na přelomu let 1932–33 u Adolfa Talpy pod názvem *Ocúny hald*. J. O. Bor, jak se tento autor podepsal, zachycuje totiž také okamžik, kdy se autentický život *brenpartie* rozhodne natočit jeden pražský filmový štáb. Bezdomovci se tak stávají placenými **herci** a jejich nehostinné bydliště – halda – se stává **dějištěm (scénou) filmu**. Přestože se v textu jedná o dokumentární záběry, jež mají zachytit zoufalou situaci nejchudších ostravských nezaměstnaných, vstupuje do děje režisér, který přece jen svým způsobem organizuje přirozené dění před filmovou kamerou. Brenpartáci si navíc prostřednictvím svého starosty vymohou překvapivě i zvýšení svého *hereckého honoráře*, který je jim vyplácen nejen v předválečných československých korunách, ale i v příslušných tekutých naturáliích. U J. O. Bora se o tom dokonce i pívá:

Pan starosta to je chlapik/ s filmaři vyjednava/ po platně buděmy běhat/ a to budě reklama.// Prima hvězda je po ruce/ ta naša Majdalena/ a ji k ruce budě slečna/ ze jmenem Filomena.// Od režisera dostaněm/ jistě tučný honorář/ dyž trochu platnem proniknem/ zavedem si kancelář.// Prozatim peněz němamy/ třemy veliku bidu/ o bren starat' sa musimy/ obracame se k lidu.

Z autentické bídy *brenpartie* se stává **umělecký artikl**, stejně jako se z původně ryze hanlivého a urážlivého výrazu *chachar* stává již ve 30. letech 20. století, díky písni bonvivánského pražského kabaretiéra Saši Razova *My jsme ti ostravští chachaři*, efektní pojmenování, k němuž je možné se hrdě hlásit.

Pokud jde o Juřinův rukopis, jeho závěrečná kapitola se odehrává na pracovní projekci filmu o *brenpartii* v Praze. Šéf studia po shlédnutí otrěsných záběrů vynese lakonický, leč definitivní verdikt, který ostře završuje krutý **paradox hry a skutečnosti**:

„To nahoře neprojde. Materiál je to jistě zajímavý, ale proč ukazovat lidem zrovna tu nejhorší bidu. Naše úřady se přece o nezaměstnané starají. To není skutečný život.“ Obraz nepřikrášleného **skutečného života** je pro filmové plátno náhle přespříliš skutečný, dá se říci téměř nesnesitelný, až se překvapivě stává nevěrohodným.

Dnes již patří ona až *nepříjemně skutečná brenpartie* i proměnlivá halda – místo přemnohé, *dramaticky formálně neupravené smrti*, tak jak je líčí zmínění autoři, či pamětníci – dávno minulosti. Co tedy zbylo? Nelehké přežívání *vuzkařů* a dalších věčných outsiderů kdesi na okraji města. Místo denaturovaného lihu levné čisticí prostředky. Žhnoucí a prašné haldy byly buď odtěženy, nebo zarostly milosrdnou ‘maskovací’ zelení. Haldy jako by zmizely, ale to je pouhý klam. Stále totiž existuje ve většině z nich, hluboko v samotném jádru ohromné žhavé ložisko, neuhasitelně prohořívající srdce. Stále účinkuje jejich nesmírná **dramatická přitažlivost** a jistý temný magnetismus. Jejich inspirující síla působí i desetiletí poté, co je jejich původní nedobrovolní obyvatelé, občané *svobodných států* opustili a stáhli se spíše do podzemní sítě teplovodních rozvodů, okolí hypermarketů, případně do vybydlených čtvrtí rozrůstajícího se města. Haldy jako nepřehléd-



Ostrá tráva – 2. část projektu na vrcholu haldy Ema.

nutelný vizuální znak industriální krajiny nepřestávají přitahovat pozornost umělců ani ve druhé polovině dvacátého století až do naší současnosti. Nejde zdaleka pouze o známé fotografie Viktora Koláře, Františka Řezníčka, Radovana Šťastného a dalších. Stejně přitažlivými zůstávají tato místa a jejich dějiny i pro literáty a hudebníky. Mladý dramatik Tomáš Vůjtek právě zpracovává tematiku brenpartie do tvaru divadelní hry a skladatel Edvard Schiffauer přemýšlí o jejím operním zpracování. Halda však zároveň zůstává netoliko pouze výtvarným objektem či tematickou inspirací, ale i nadále především důležitou **scénou**. Pro řadu ostravských umělců je výstup na věčně prohořívající horu neodmyslitelnou součástí prohlídkové trasy městem v případě, že uvítají spřízněnou a vnímavou návštěvu odjinud. Na jejich strmých vrcholech proběhly a probíhají neoficiální umělecké akce – autorská čtení časopisů Landek, Modrý květ nebo Pagát, stejně jako výtvarně hudební happeningy či performance.

Rád bych se v souvislosti s tím na závěr zmínil o jedné takové akci, jež byla součástí širšího kulturního projektu s názvem „Společná plavba“. Ten představoval v sezoně 2000/2001 aktivní účast všech ostravských divadel, ale také zdejší Galerie výtvarného umění a Janáčkovy filharmonie na společném projektu s antickým námětem: šlo o mýtus o Argonautech a jejich cestě za zlatým rounem. Každé ze zúčastněných divadel (Divadlo loutek, Komorní scéna Aréna, Divadelní

společnost Petra Bezruče a Národní divadlo moravskoslezské) uvedlo v daném termínu inscenaci nově zpracovávající část z tohoto mýtu. Janáčkova filharmonie připravila tematický koncert a v Galerii výtvarného umění se konala dosti navštěvovaná výstava s názvem *Antická inspirace ve výtvarném umění*. Jako poslední se do „Společné plavby“ zapojila tehdejší studentka scénografie na KALD pražské DAMU architektka Petra Kandusová se svým absolventským projektem tzv. urbánního divadla s názvem *Ostrá tráva aneb Tečka za společnou plavbou*, který se skládal z několika částí – divadelní performance, odborné konference a vydání sborníku. Vedoucím její diplomové práce byl zkušený scénograf a znalec tohoto typu plenérových produkcí Tomáš Žižka.

K účasti na divadelní akci z kategorie *site specific*, tedy **scénickým tvaru inspirovaném a určeném zcela konkrétním místem**, přizvala autorka dramaturga Marka Pivovara a mne. Po dlouhých a pečlivých přípravách vznikl v záměrně krátké zkušební době s herci a tanečníky různých ostravských divadel i nezávislých souborů (Taneční divadlo Zóna) výsledný tvar, který se poprvé a zároveň naposledy představil veřejnosti 5. 10. 2001.

S tématem tohoto textu a našeho zkoumání – tedy scénologií Ostravy – souvisel onen jednorázový projekt takřka bytostně. **Město a dvě promyšleně zvolená konkrétní prostředí zde nebyla pouhou vágní kulisou, ale sehrávala roli zcela konstitutivní a významotvornou.** Vysoce urbanizovaný a kultivovaný architektonický *prostor před Domem umění* (již dříve zmíněná významná moderní výstavní budova postavená podle projektu architektů Vladimíra Wallenfelse a Františka Fialy v roce 1926) na jedné straně a na druhé divoký a nepřístupný, náletovou zelení zarostlý, stále ještě *doutnající vrchol kuželové haldy Ema*. Dva zcela protikladné světy v jediném městě. Napětí, zrcadlení, dialog. Ale dejme slovo samotné autorce, která v textu publikovaném v následně vydaném sborníku *Ostrá tráva* píše:

Projekt byl koncipován jako specifický – vybočuje ze standardního modelu divadla v divadelním prostoru. Akcentuje zkoumání a studium prostoru – lokality, která má při tvorbě představení důležitou, ba nejdůležitější roli. [...] Akce je založena na konfrontaci dvou míst a dvou postav. Jedním z těchto míst byl starý monumentální odval hlušiny, jakýsi zpřítomněný památník lidské dřiny – halda, doutnající „socha“, tak typická pro „starou“ Ostravu. Na druhé straně intelektuální funkcionalistická budova Domu umění z rezného zdiva v „nové“ Ostravě. Jako intermezzo bylo myšleno spojení těchto lokalit, autobusový výlet po městě za doprovodu dvou „uhlobaronů“ – tedy syntetická koláž komunikací, monolitů průmyslu, známé kontury Vítkovic, štíhlých technicistních těžních věží, industriálních rumišť, dávných investic místních megapodnikatelů v podobě staveb v duchu mezinárodního slohu moderny, slezské ruiny, srostlice novodobých makrochrámů konzumu, zrcadla řeky Ostravice, banalit sídlišť, smetišť, zarůstajících periférií – koláž, která k sobě ad hoc přilepuje kde co. Těmi postavami se staly antická Médea, která na haldě nachází svůj Olymp, a postava ze známé sociální balady Petra Bezruče – Maryčka Magdónova, tedy naše „beskydská Médea“. Příběh začal před Domem umění. Ve stylu kabaretu zde poprvé byly předvedeny příběhy obou hrdinek v tradiční podobě, aby poté na haldě Ema mohly obě ženy své lidské osudy nečekaně propojit a svůj tragický životní příběh společně očistit v ohnivých plamenech a světelných výbuších, kdy proud ohně stoupal 30 metrů na vrcholek uměle vytvořeného kopce. Tanec přízraků na ostré trávě a obrazové kompozice podtrhovala scénická hudba Médea řeckého



Ostrá tráva – 2. část projektu na vrcholu haldy Ema

skladatele a architekta Ianise Xenakise, reprodukována do sluchátek diváků. Pak už následoval autobusový návrat diváků do současné Ostravy v doprovodu „uhlobaronů“, kteří účastníkům předali pozvánky na další den projektu spolu s kousky uhlí, tedy s nostalgickou vzpomínkou na onu životadárnou surovinu, mající pro Ostravu obdobnou cenu jakou mělo pro Kolchidu zlaté rouno...

Stručný popis Petry Kandusové je nutno doplnit ještě o několik podstatných informací. Diváci, či přesněji účastníci celé performance byli po shlédnutí první části před Domem umění rozděleni do dvou skupin a po dvou různých trasách s názvy **Médea** a **Maryčka** vezení historickými autobusy typu RT k dalšímu dějišti – tedy haldě Ema, na kterou už museli vystoupat sami. Pro tento účel byla vydána dokonce speciální vstupenka/jízdenka v podobě dnes již nepoužívaných železničních lístků z tvrdého kartonu. Ta měla spolu s historickými typy autobusů vyvolat dojem vzpomínky na cosi nenávratně minulého a přece důvěrně známého. Také různost tras byla zvolena především s ohledem na **odlišnou scenerii**, kterou je ostravská městská krajina schopna na cestě ke stejnému místu nabídnout. Stručně řečeno, trasa Maryčka vedla krajinou vysoce průmyslových Vítkovic a opuštěnou ‘industriální přírodou’ Slezské Ostravy, zatímco Médea vedla hustou urbanistickou tkání s průjezdem spíše rezidenčními a obytnými čtvrtěmi. Dva z herců, kteří se objevili v rolích ‘uhlobaronů’, již před Domem umění převzali v autobusech roli průvodců a celou cestu komentovali. Nikoliv

ovšem konkrétním popisem míjených lokalit, ale spíše jakýmsi proudem vzpomínek, jež měly za cíl vyvolat v cestujících dojem jakési *emotivní mapy města*. Především se v této produkci na haldu alespoň na okamžik opět vrátili *haldari*. Byť pouze herecky zprostředkovaně. Zněly tu fragmenty jejich dialogů napsané Josefem Filgasem v konfrontaci se vznešenými antickými verši. Účastníci dostali již pod haldou bezdrátová sluchátka známá ze simultánně tlumočených akcí, a již když procházeli lesíkem na úpatí tohoto *uhelného Olympu*, slyšeli nejen Xenakisovu hudbu, ale také dialog situace, která se již odehrávala na vrcholu, na nějž pomalu stoupali. Sluchátka navíc umožnila dokonale slyšet texty i více než 50 metrů vzdálených herců, aniž by přitom slova ztratila jistou intimitu.

Motivy prolínání, protínání či střetů – antického tématu s tragickými lokálními příběhy v místním dialektu, přírodního prostředí s moderními technologiemi, městského prostoru a otevřené krajiny – našly své pokračování i v následné debatě druhý den dopoledne v zaplněné galerii Domu umění. Již jen seznam různorodých profesí zúčastněných hostů byl inspirativní – divadelníci, báňští inženýři, architekti, fotograf, spisovatel, sociolog, geologové, malíř, vedoucí kulturního odboru krajského úřadu atd. Společným tématem půldenní veřejné diskuse byla samotná Ostrava a v užším slova smyslu možnosti zachování a oživení technických památek města. Se zajímavou zahraniční zkušeností využití bývalých průmyslových areálů pro živá současná polyfunkční kulturní centra vystoupil německý divadelník Rolf Denneman ze spolkové země Porýní-Vestfálsko. Scénická produkce z předcházejícího dne se tak stala podnětem k široké mezioborové debatě.

Dnes vede na vrchol kuželové haldy Ema oficiální značka Klubu českých turistů. Přístup je však i nadále z bezpečnostních důvodů jen na vlastní nebezpečí. Halda totiž stále hoří a tu a tam se část povrchu propadne dovnitř. Tato zcela nová trasa nabízí bezděky výmluvnou příležitost pro malou rekapitulaci našeho tématu. Začíná za Divadlem Antonína Dvořáka v prostoru bývalého dolu Antonín, prochází současným výstavištěm Černá louka, tedy místem, kde se kdysi do výše tyčily věhlasné *ostravské Karpaty* i s hvězdnou érou zábavního parku *TIVOLI*, překoná přes novou lávku soutok Ostravice a Lučiny a míjí Slezskoostravský hrad, který stával původně na kopci, než vlivem poddolování klesl o desítky metrů. Hrad sám je v dnešní podobě skutečně spíše *novodobou kulisou* než historickou památkou. Koná se zde také řada nejrůznějších produkcí. (Pro zajímavost: inscenace 'scénické škytavky' *Průběžná O(s)trava krve* měla po deseti letech svou derniéru právě zde.) Minete kdysi honosnou vilu uhlobarona Wilczka a Trojickým údolím, k němuž se vážou historické příběhy o kováři Keltičkovi, původním objeviteli ostravského uhelného bohatství, vystoupáte na nejvyšší bod Ostravy. Jste 325,5 m nad mořem na vrcholu stále doutnajícího **umělého kopce**. Pohlédnete dolů. Město pod vámi je **velice skutečné**.

Otazníky uvězněného oka a standardů zobrazování

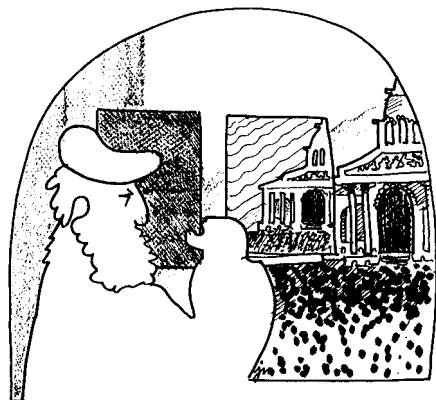
Miroslav Vojtěchovský

Na laciném pódiu pro televizní show se zjevili zpěvák se zpěvačkou písní. Už tak dost dlouhá zpěvačka, 'podezděná' podpatky v řádu decimetrů, fyzicky převyšovala svého partnera o délku lidské hlavy, zatímco ve zpěvu to bylo evidentně o několik délek, možná koňských hlav, obráceně. Kameraman se stříhačem, respektive režisérem ale zareagovali neobyčejně rychle a prostříhli de-graduující záběr pohledem kamery umístěné pod pódium a navíc mnohem blíže ke zpěvákovi. Výška postav se tím momentem dostala na obrazovce do relace s kvalitou hlasů i expresivity pěveckého projevu. Silvestrovsko-novoroční program jistého tuzemského televizního kanálu tak přinesl v poezii nechtěného kratičký záblesk profesní dovednosti.

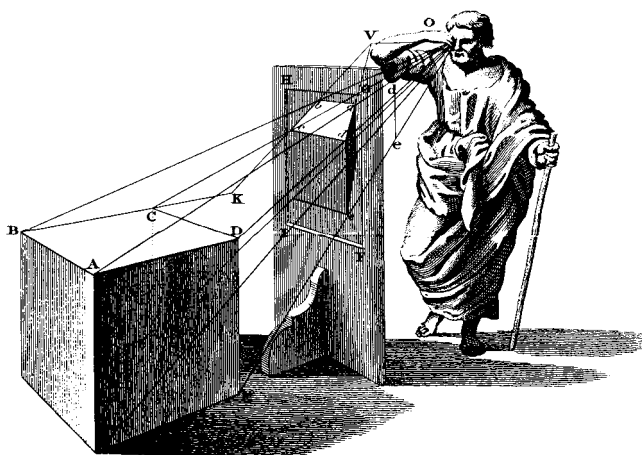
Úvahu o tom, zda stačil tento mikroskopický okamžik povýšit revuální program poslední noci starého roku do šlechtického stavu, bych raději ponechal recenzentům televizních programů, protože tento úděl jim rozhodně nezávidím. Přidržel bych se raději onoho zlomku připomínajícího v praxi rozsáhlou problematiku vztahu reality a její transformace do roviny obrazu, stejně jako konsekvence 'výseku' reality do scény zobrazení tak, jak je ponejprv studuje Alberti ve své pyramidě zobrazení, a jak o nich uvažuje Gombrich ve svých pochybnostech o standardech pravdy ve vazbě na metodu 'uvězněného oka'. Chtěl bych se přitom soustředit na konsekvence Albertiho formulí i Gombrichovy skepse vedoucí k Helmholtzovým a Gibsonovým úvahám o lidském vnímání prostřednictvím skenování reality i o vlivu všech těchto teorií na uměleckou tvorbu. Jsem si vědom toho, že se do značné míry ubírám po stezce prošlápnuté výrazně Jaroslavem Vostrým v 2. a 3. čísle Disku (viz Vostrý 2002 a 2003), ale doufám, že se mi podaří přiblížit se k celé problematice z poněkud jiné pěšiny.

1. Vizualní pyramida

Někdy v polovině 80. let jsem použil – při hledání cesty, jak vysvětlit na katedře fotografie problematiku jevu nazývaného 'princip role' – příklad o projekci hypotetické pyramidy, respektive jehlanu s vrcholem v objektivu a základnou buď čtvercovou, nebo obdélníkovou, podle formátu obrazového pole kamery. Domníval jsem se, že tak rychle a zhuštěně posluchači pochopí jak zádrhele ploš-



Filippo Brunelleschi: Perspektivní přístroj s malým otvorem, 1425



Princip Leonardova okna – pomůcky pro konstrukci perspektivního obrazu

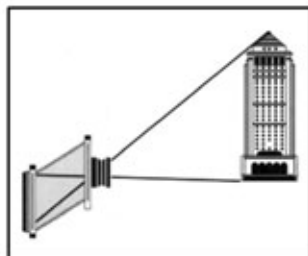
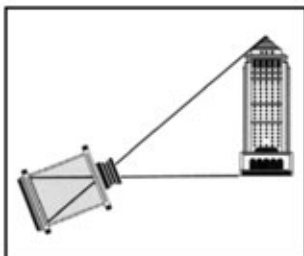
né projekce 'stínů' všech předmětů, vrhaných uvnitř stěn tohoto virtuálního geometrického tělesa na 'plátno' základny, tak otazníky vzniku nových, a třeba i dramaticky odlišných vztahů mezi objekty odříznutými stěnami jehlanu z reálného bytí do specifického světa reality zobrazení, stejně jako nechtěnou komičnost těch momentů, kdy plošná projekce prostorových objektů na základnu pyramidy odebere divákovi možnost vnímání prostorových dělítek a podtrhne tak nezkušenému autorovi nohy tím, že divák vidí ctihodnou dámu, jinak zjevně fotografovou babičku, balancující na hlavě staletou lípu. V určitém okamžiku jsem dokonce podlehl šalivému pocitu lehké geniality nad tím, že se mi podařilo vymyslet takový 'trefný' příklad. Pocit sebeuspokojení ovšem neměl dlouhé trvání, protože poměrně brzo jsem zjistil, že téměř přesně pět a půl století přede mnou, dvacet let po tom, kdy Jan Hus podlehl plamenům kostnické hranice, publikoval příklad takové vizuální pyramidy Leon Battista Alberti ve svém spisu *O malbě* (viz Alberti 1991).

Nechci rozhodně tvrdit, že Alberti byl sám a že jeho explikace teoretického modelu znamenala jakousi revoluci, okamžitý převrat. Nepochybně mají pravdu jak Pierre Francastel (viz Francastel 1984 a 2003), tak Erich Panofsky (1991), když na různých místech analyzují s velikou argumentační silou, že se jednalo o velmi pozvolnou evoluci. Francastel přitom navíc značně přesvědčivě argumentuje, že existovalo velké množství způsobů, jak převést do plošného zobrazení prostor, mezi jinými např. kavalírní perspektiva, ale takové tvrzení se jeví na jedné straně být přeci jenom až příliš velkorysé a na druhé straně nespravedlivé právě proto, že se jednalo o pozvolnou a logickou evoluci, vycházející z tisíciletí tradované znalosti dírkové optiky, připomenuté nepřehlédnutelně Alhazenem na počátku našeho letopočtu, z axiomů eukleidovské geometrie, stejně jako ze soudobých poznatků matematiků, respektive astronomů.

Albertimu bylo jedenadvacet let a Pierovi della Francesca devět, když si v roce 1425 Brunelleschi sestrojil svůj později proslavený perspektivní přístroj.



Nákres korekce vertikálních linií pomocí naklání zadní standarty velkoformátového fotografického přístroje

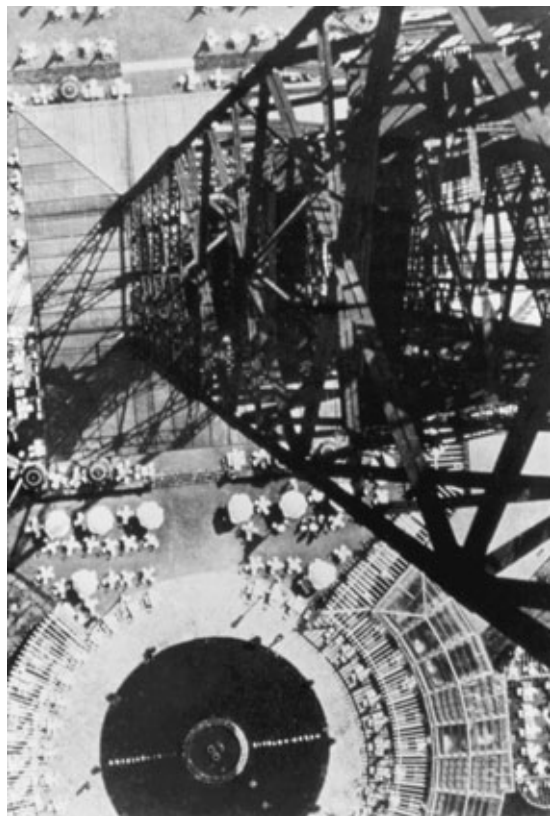


Andreas Feininger: Rockefellerovo centrum, fotografované ze střechy Time-Life mrakodrapu. New York, 1954





Alvin Langdon Coburn: *The Octopus*,
New York, 1912



Laszló Moholy-Nagy: *Rádio-vysílačka*,
cca 1928

V té době už pracoval pět let na bazilice Santa Maria del Fiore, jejíž originální konstrukcí nejenom přenesl italskou sakrální architekturu od gotiky k renesanci, ale jíž především otevřel cestu k novému, vpravdě revolučnímu chápání prostoru. Alberti ale potřeboval jenom deset let na to, aby publikoval spis *De Pictura*, ve kterém 'překládá' svá pozorování do formy geometrických nákresů. Jakkoli vše ukazuje, že tomu tak bylo, není dodnes úplně jasné, zda už v té době měl Alberti zkonstruovanou svou difrakční komoru, umožňující mu „kreslit vynikající obrázky projevující se v jakési malé uzavřené krabici skrze malý otvor v jedné její stěně. Obrazy se vyznačovaly omračující podobností. Jeden byl noční, představující měsíc a hvězdy, druhý ukazoval denní scénu“ (viz anonymní biografii L. B. Albertiho, publikovanou v Muratoriho *Rerum Italicarum Scriptores* a citovanou Vasarim). Nejspíše už ji ale použil k ověření svých teoretických závěrů, pokud ho existence difrakční komory v návaznosti na Brunelleschiho perspektivní přístroj doslova k těmto závěrům nedovedla.

Optické přístroje obou přátel spojoval jeden podstatný prvek – malý otvor, za prvé vyznačující pevný bod jako nevyhnutelnou podmínku exaktně přesného pozorování, za druhé reprezentující vrchol pomyslného vizuálního jehlanu a za třetí – viděno z protipozice – úběžník, do kterého se sbíhají všechny horizontální



Fotografie povrchu Marsu. Time, 1976

linie reality transformované do dvourozměrné roviny zobrazení. Brunelleschi vyvrtal do desky svého obrazu florentského kostela sv. Jana zhruba půlcentimetrový otvor v bodu úběžníku a ze zadní strany tento otvor kónicky rozevřel.¹ V popisu očitého svědka se několikrát objevuje výraz 'braccio' znamenající poměrovou míru – de facto ideální třetinu 'normové' lidské postavy – a zajišťující ekvivalent vzdálenosti malíře od budovy kostela při malování a vzdálenosti zrcadla, ve kterém Brunelleschi pozoroval odraz svého provrtaného obrazu, aby mohl posoudit věrnost a přesnost své malby.

Albertiho refrakční 'komora' byla nejdřív opravdu zatemněným pokojem a teprve později světlotěsnou skříňkou, ale v každém případě měla v přední stěně větší nebo menší otvor a obraz scény před otvorem se pak promítnul buď na protější stěnu, nebo na skleněnou desku, na které byl napnutý průsvitný papír. Tudy zřejmě došel k nápadu vložit skleněnou desku do zmíněné vizuální pyramidy, a tak vznikl jeho 'Intersector', zobrazený ve spisu *De Pictura* a propracovaný později k precizní dokonalosti i publikovaný r. 1480 Albertiho přítelem,

¹ V popisu anonymního architekta životopisce, dosvědčujícího, že zmíněný perspektivní přístroj mnohokrát držel v ruce, stojí za povšimnutí i použití slova 'lentil' pro velikost otvoru i tvar vybroušení kónusu v zadní straně obrazu.



Stephensonův pomník u stanice Euston, Londýn

◀ Fotografie nedává příliš přesné informace ani o velikosti pomníku, ani o velikosti stavby za pomníkem.

▶ Člověk sedící u paty soklu pomníku slouží jako 'referenční měřítko'. Kratší ohnisko objektivu a úhel záběru však zvětšují dojem velikosti pomníku proti objektu v pozadí (ve skutečnosti je to výdech klimatizace metra).

▶▶ Extrémně krátké ohnisko objektivu spolu s nižší polohou kamery ještě zvětšují dojem z předchozího záběru.

▶▶▶ Pohled objektivem o 'normální' ohniskové délce z výšky pohledu normálně vzrostlého dospělého člověka dává 'standardní' představu o velikosti obou objektů.

Pierem della Francesca, v publikaci *De perspectiva pingendi* už vlastně v podobě, kterou později proslavil svým fascinujícím překreslením Leonardo...

Není pochyb o tom, že medicéjská Florencie přispěla k vývoji iluzivního zobrazování obrovskou měrou, ale je zapotřebí zdůraznit, že ani v rozhodnutí pro pozdější uzákonění principu perspektivního zobrazování malířskými školami napříč teritoriem západní kultury, ani v eventuální adoraci systému konstrukce prostorového vjemu není mnoho arbitrárního, respektive není zde nic, co by naznačovalo vybočení z logiky vývoje. Konec konců tato logika byla potvrzena o půl tisíciletí později, kdy rozvoj vědy a techniky dovedl lidstvo k objevu mechanického přepisu reality v podobě Niepcova, Daguerreova, Talbotova a Bayardova systému fotografie... Hovoří-li Francastel o „tisíce možností, jak převést dálky světa do plochy obrazu“ (Francastel 2003: 43) a o rozhodnutí právě pro lineární perspektivu, vzešlé z florentského lůna, činí tak stejně jako drtivá většina historiků a teoretiků umění s jistou lehkostí. Přehlíží totiž logický význam dírkové optiky, která je (stejně jako lineární perspektiva z dírkové optiky vycházející) spojena s existencí pevného, fixovaného pozorovacího bodu. Ve Florencii 15. století nešlo o rozhodnutí, ale o nevyhnutelnou vývojovou logiku.

2. Poloha vrcholu vizuální pyramidy, poloha průmětny a její vzdálenost od středu průmětu

Hypotetická vizuální pyramida a pevný pozorovací bod jsou společnými jmenovateli transformace prostoru do plochy zobrazení. Pozice pozorovacího bodu



a rovina základny třetí, zatím nezmíněné vizuální pyramidy, mají mimořádnou důležitost pro výsledný obraz – ale měli bychom asi vše probrat popořádku:

Hovoříme o Albertiho vizuální pyramidě, ale ty pyramidy jsou, jak v podstatě správně na příkladu Leonardovy *Poslední večeře* připomíná I. Danilovová² (Данилова 1975), dvě, tj. jedna, která má vrchol v divákově (malířově) oku, a druhá, reverzní, která se přimyká k té první základnou a má svůj vrchol nalevo (z pohledu diváka), tedy těsně vedle Kristova pravého oka,³ prostě v úběžníku horizontálních linií obrazu. Aby to vše bylo ještě zmatenější, musíme říci, že ve skutečnosti jsou ale ty pyramidy tři, protože k těm dvěma popsáním navíc přistupuje jedna menší, a tedy možná zdánlivě zanedbatelná, ale pro nás zásadně důležitá – úměrně zmenšená pyramida projekce od hlavní roviny čočky (oční – v případě malíře/pozorovatele; objektivu – v případě fotografické nebo filmové kamery) k průmětně sítnice, resp. plochy světlocitlivého materiálu moderní kamery.

Rovina základny této rozměrem miniaturní pyramidy je nesmírně důležitá pro perspektivu výsledného obrazu. Zdálo by se, že tato rovina měla zásadní důležitost vždy jenom pro námi obávané učitele deskriptivní geometrie, ale tato

² Danilovová, I. E.: Od středověku k renesanci, Moskva 1975

³ Danilovová de facto opakuje hojně rozšířenou a tradovanou pověru, že úběžníkem horizontálních linií tohoto mimořádného obrazu je Kristovo pravé oko, ale po pečlivém prokreslení všech předmětných linií obrazu v příslušném zvětšení, a nikoliv v miniaturních reprodukcích, celkem jednoduše dospějeme k poznání, že úběžník je mimo Kristovu tvář. Vysvětlení k tomuto malému triku můžeme snad nejspíše najít v Leonardově příslušnosti k tajným bratrstvům, v jeho evidentní náchyllosti k myšlenkovým proudům dávajícím např. váhu v bibli nepublikovanému evangeliu, sepsanému pravděpodobně Maří Magdalénou, a dalším 'potouchlostem revizionistů', jakkoliv navenek umělec zachovával loajalitu. Není ale jisté těžké si představit, jak lahodně zněla církevním ideologům věta, že úběžníkem celého obrazu je právě pravé Kristovo oko, a jak potouchle se tvářil Leonardo, který věděl, že vše je tak trochu jinak...



Anonymní helénistický malíř: Vítězství Alexandra Velikého nad Dariem. 3. stol. př. Kr. Museo Nazionale, Neapol

rovina nabývá mimořádného významu pro moderní mechanická média – fotografii, film, video atd., protože vnímání automaticky provádí korekce tak, aby obraz byl viděn v podobě zbavené všech myslitelných zkreslení.

Vzdálenost roviny průmětu od středu průmětu – otvoru dírkové komory, nebo hlavní roviny objektivu – významně ovlivňuje zobrazení objektů nacházejících se v předmětové pyramidě přístroje tím, že je buď potlačený, nebo zdůrazněný dojem prostoru, zatímco poloha roviny průmětu výrazně formuje perspektivu zobrazení. Přeloženo do řeči kameramana či fotografa: rozhodnutí pro změnu ohniskové délky použitého objektivu nemění sice demonstraci lineární perspektivy, ale mění výrazně pocit zobrazení prostoru.

Na druhé straně například fotografové specializovaní na architekturu znají velmi dobře možnost změny průběhu vertikálních linií pomocí naklánění obrazové roviny velkoformátového fotografického přístroje, kde platí, že rovnoběžné linie určité roviny v předmětovém poli (pyramidě) jsou zobrazeny rovnoběžně jedině tehdy, jestliže rovina obrazu (filmu) je se zmíněnou rovinou paralelní. Snad každý z nás se potkal při fotografování na dovolené s okamžikem, kdy vyklonil svůj fotografický aparát směrem vzhůru, aby zachytil věž gotické katedrály nebo jiného vysokého architektonického skvostu, a na fotografii zachytil to, co si nikdy neuvědomil v realitě – vertikální linie se začaly sbíhat do perspektivního úběžníku. Stručný náčrt z manuálu velkoformátového přístroje má v tomto případě hodnotu tisíce slov. Fotograf architektury se vyrovná s tímto jevem rychle a lehce – nakloní pouze rovinu objektivu, zatímco rovinu filmu udrží v rovnoběžné poloze s frontální stěnou architektury.

Navzdory této možnosti fotografických aparátů pro technickou fotografii může za jistých okolností akcentování sbíhajících se linií podpořit dojem dyna-



Albrecht Altdorfer: Bitva u Issu (nazýváno též Alexandrova bitva), 1529

mické vertikality. Gombrich v této souvislosti upozorňuje, že vidíme-li ale obraz linií sbíhajících se naopak do úběžníku pod budovou, jako je tomu u fotografie Rockefellerova centra od Andrease Feiningera, působí na nás takový obraz velmi nepřírozně, protože „je těžké uvěřit, že se budova zužuje k základům a naopak – rozšiřuje směrem vzhůru“ (Gombrich 1980).

Případ disproporcí fyzické výšky a kvality zpěvu, citovaný v úvodu této úvahy, je naopak ilustrací významu polohy pozorovacího bodu, tj. umístění vrcholu oné Albertiho vizuální pyramidy. Pozorovací bod, umístění vrcholu Albertiho pyramidy, může dramaticky změnit význam zobrazované reality. Změnou pozice kamery se může, jak jsme už řekli, obrazově ‘přehodnotit’ výška dvou postav, ale je možné dosáhnout i jiných ‘triků’. Známý je třeba příklad dvou postav lezoucích po žebřících směrem vzhůru, přičemž v jednom záběru se osoby objeví v postavení odpovídajícím realitě, zatímco v druhém se díky protipozici kamery objeví člověk, který leze rychleji, v obraze vlastně níž.

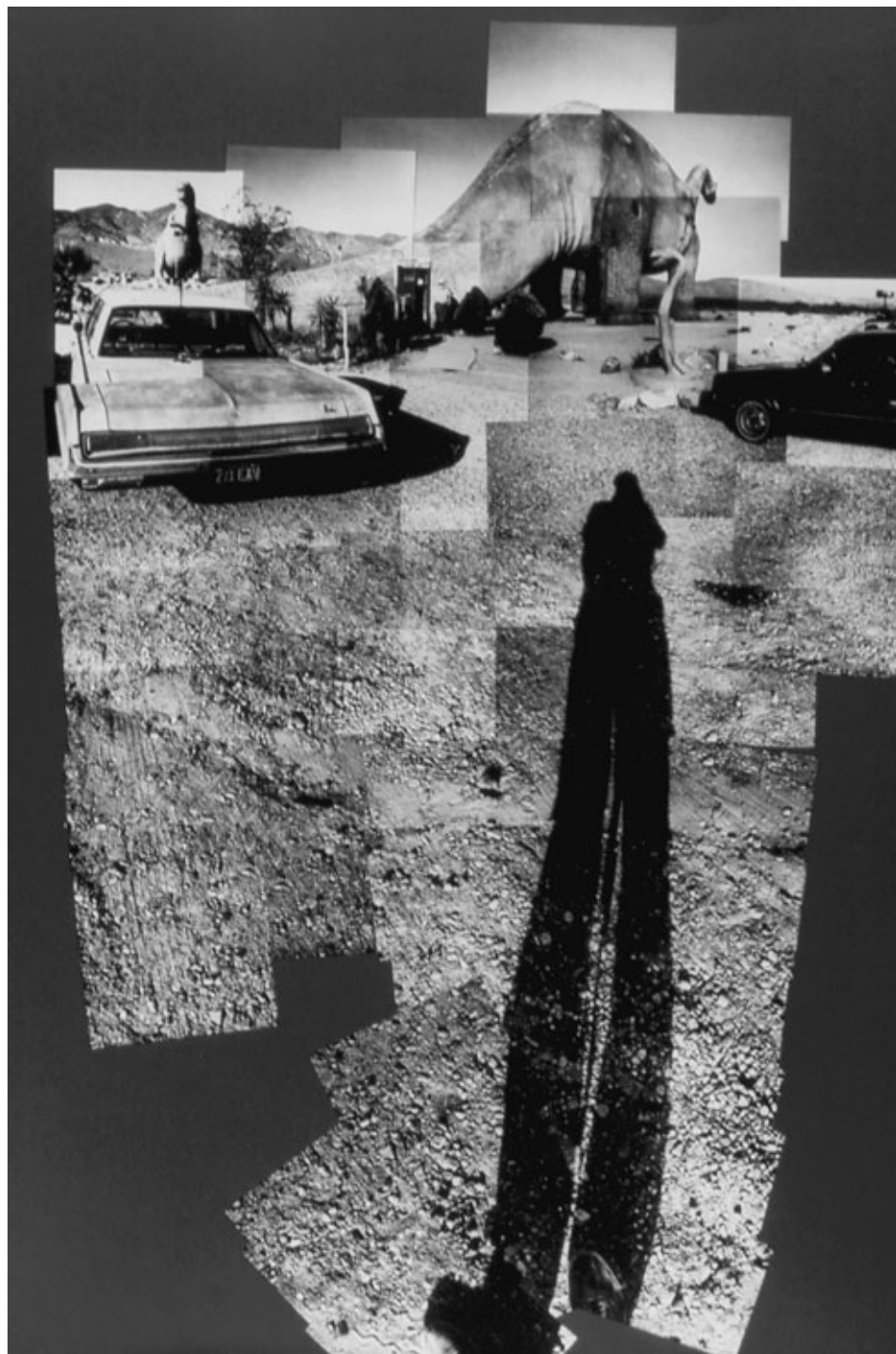
V iluzivní malbě se od renesance malíř řídil nepsaným pravidlem, že výška pozorovacího bodu (a tedy současně i výška úběžníku na horizontu) je dána výškou postavy ‘normálně’ vzrostlého dospělého muže (Alberti počítá vždy tři ‘braccia’), a teprve moderní umění přináší dynamiku v práci s polohou tohoto bodu. Příkladem tady jistě může být fotografie Alvina Langdona Coburna *The Octopus* (1912), která je bezesporu reakcí na neprávem opomíjeného malíře Caillebotta a jeho nahlady na pařížské bulváry, vystavené na 2. společné výstavě impresionistů, a stává se tak současně předchůdcem notoricky známých pohledů z výšky ptačí perspektivy, jimiž v rámci Bauhausu výrazně promluvil do dějin moderního umění Laszlo Moholy-Nagy.

Zde se už ale dotýkáme úvah Ernsta Hanse Gombricha o zobrazovacích standardech (Gombrich 1980). Na několika výmluvných příkladech hovoří autor jedné z nejzajímavějších knih o dějinách umění, jaká kdy byla vydána, o tom, jak může být naše důvěra v ustálené normy zobrazování velmi citelně otřesena.

Můžeme to pozorovat na příkladu fotografie povrchu Marsu pořízené přistávacím modulem a vyslané prostřednictvím elektrických impulsů k satelitu, odkud se velmi složitou, sofistikovanou cestou dostala na stránky novin či časopisů. Jak ale Gombrich správně poznamenává, bez doplňujících referenčních údajů (současně snímané měřítko, ohnisko objektu, vzdálenost kamery od objektu atd.) nemají takové, byť náročně získávané obrazy valnou cenu, protože se nedovíme z fotografie vůbec nic o velikosti zachycených objektů, a podobně je tomu i v případech barevných snímků vzdálených kosmických těles. Není-li současně s barevným snímkem pořizován referenční vzorek, může být barevné provedení několikrát transformovaného obrazu velmi nahodilé.

Na čtyřech záběrech Stephensonova pomníku u londýnské Euston Station Gombrich dokládá, jak významně může poloha kamery a výřez reality spolu s ohniskem použitého objektivu měnit relace mezi dvěma objekty v záběru. Objekt výdechu klimatizace metra za sochou působí jako rozlehlá vysoká budova, zatímco snímek širokoúhlým objektivem zvětšuje a monumentalizuje pomník na úkor ústí klimatizace podzemní dráhy. Pouze záběr pořízený objektivem tzv. normální ohniskové délky⁴ z ‘normální’ výšky stojícího člověka dává věcně uspokojivou informaci o relaci velikostí obou hlavních objektů v záběru.

4 Za ‘normální’ ohniskovou délku se považuje délka, která odpovídá úhlopříčce použitého formátu negativu.



David Hockney: Prehistorické muzeum v Palm Springs, 1982



3. Oko versus kamera

V pochybnostech o platnosti pravidel pro korektní přepis třídimenzionálního prostoru do plochy obrazu se Gombrich obrací k výzkumům J. J. Gibsona, nejvýraznějšího představitele jedné ze tří senzuálních teorií vizuálního vnímání – environmentální školy. Ten vstoupil do oblasti výzkumu procesu vidění a vnímání viděného s prohlášením, že takové studium se nemůže provozovat v abstraktních laboratorních podmínkách, ale že se má a musí vždy provádět v reálných podmínkách každodenního života studiem vizuálního vnímání člověka pohybujícího se reálným prostředím (Gibson 1979). Gibson vychází ze svých výzkumů uskutečňovaných pro potřeby amerických vzdušných sil během druhé války, kdy kvůli výcviku pilotů bylo nutno zabývat se procesem vnímání situace při náročném přistávání ve vysokých rychlostech na omezeném přistávacím prostoru bitevní lodi. Gibson přistoupil k tomuto studiu skrze exaktní porovnání mezi lidským okem a kamerou obskurnou, respektive fotografickým přístrojem a poukázal na to, že dlouholeté hledání paralel mezi naším okem a kamerou bylo v nejlepším případě irelevantní a v tom horším případě spíše zavádějící. Dospěl k závěru, že vidění bylo vždy procesem prozkoumávání v čase a nikoli procesem postupné registrace ‘fotografických’ záběrů. Fotografický aparát nemůže podle Gibsona snímat najednou celé své okolí prostřednictvím neustálého skládání



▲ Hiroshi Sugimoto: U. A. Walker. New York, 1978. Z cyklu „Biografie“
Poznámka: Fotografováno expozicí v délce trvání celovečerního filmu (tedy přibližně 1,5 hodiny), takže postupné nasvětlování projekčního plátna nakonec vyexponovalo celou projekční plochu do zářivé bílé, přičemž interiér kina je osvětlen pouze světlem odraženým od plátna. Divák tedy vidí z interiéru na fotografii asi tolik, kolik vidí divák sledující film a jehož oči se během času akomodují na šero sálu.

◀ Hiroshi Sugimoto: Anglický kanál. Etretat, 1989. Z cyklu „Mořské krajiny“

malých, permanentně v čase se měnících zlomků reality do jednoho celistvého obrazu, jak to nepřetržitě činí lidské oko.

Gibson promítá do svých výzkumů poznatky profesora Helmholtze, charakterizované nejlépe jeho vlastním termínem „nepřímé vidění“. Zjednodušíme-li pro účely našeho uvažování Helmholtzovu teorii až na samu dřev, můžeme říci, že popisuje oko jako optický přístroj s velice širokým zorným polem, z něhož ovšem vždy jenom velmi malá část představuje ostrý, jasný a dobře čitelný obraz, zatímco převládající část obrazu v zorném poli zůstává více či méně nezaostřena, nejasná, nezřetelná. Protože ale, vysvětluje Helmholtz, oko má schopnost neustálého a velmi rychlého pohybu, může být nezřetelnost překryta rychlým a okamžitým skenováním celé scény. Není pochyb o tom, že Helmholtzova teorie zapadá do Gibsonových úvah jako do sebe zapadají ozubená kolečka v precizních hodinkách a Gibson shrnuje všechny poznatky do konstatování, jež odmítá podobnost oka a fotografického aparátu: tím také logicky odmítne lineární perspektivu, která, jak víme, byla už od Brunelleschiho perspektivního přístroje postavena na stejném optickém principu, na jakém o půl tisíciletí později stojí fotografický aparát. Nikoli tedy nehnutelný, pevný bod, ze kterého vybíhají, respektive ve kterém se sbíhají statické přímky paprsku, ale neustále těkající,



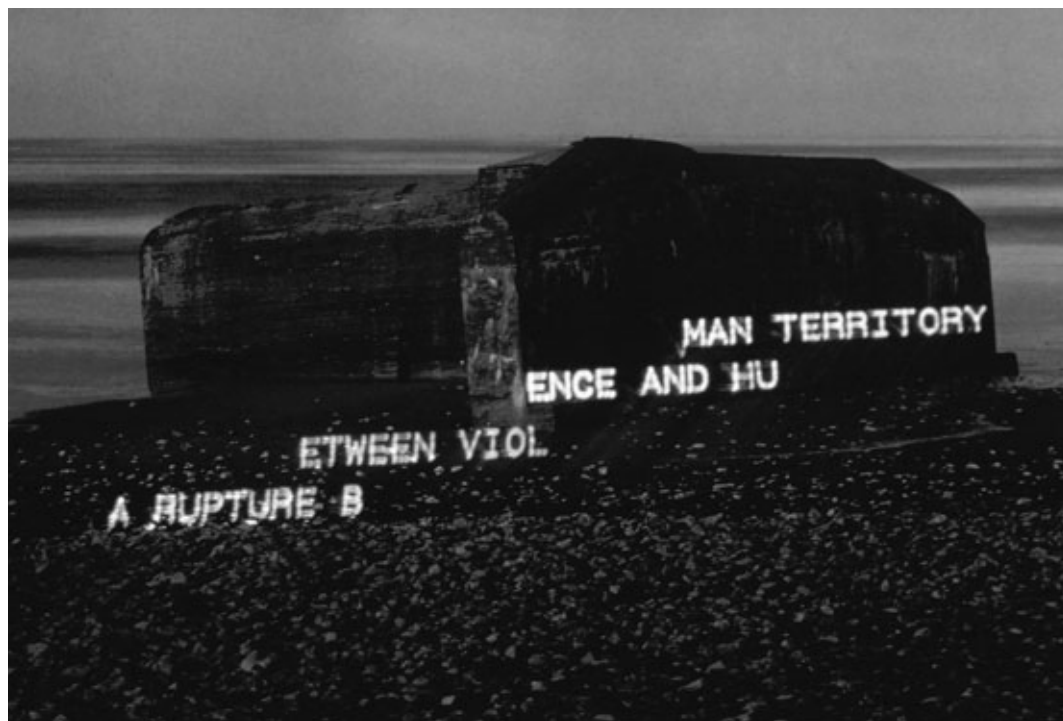
► Magdalena Jetelová:
Z cyklu *Atlantický val*, 1995

◀ Magdalena Jetelová:
Z cyklu *Středoatlantický
příkop*, 1992

pohybující se oko, skenující scénu před námi – to je podstata vidění a takové by mělo být naše vizuální umění...

V souvislosti s Gibsonovými zjištěními upozorňuje Gombrich na mozaiku zachycující bitvu Alexandra Velikého s Dariem III. u Issu. Vyzdvihuje, jak helénistický umělec dokázal prostými, avšak účinnými způsoby zachytit bitevní vřavu velmi působivým způsobem tak, jako by divák stál uprostřed celého mumraje. Zkracování, cosi jako kavalírní perspektiva, překrývání, světlo, stín, odrazy, vše spoluvytváří obraz srážky, vzepjetí, padajících ran, klesání raněných koní, steny, umírání – a v neposlední řadě divák sleduje, jak v panické hrůze Darius obrací svůj vůz a snaží se uprchnout před dobyvatelem.

Dynamika a přesvědčivost obrazu vynikne ještě více, srovnáme-li helénistický obraz se slavným obrazem Albrechta Altdorfera *Bitva u Issu*, namalovaným o nějakých patnáct století později, roku 1529. Altdorferův obraz používáme



poměrně často, chceme-li posluchačům vysvětlit principy práce se světlem ve výtvarném umění a konsekvence takové práce pro tvorbu světelné konstrukce. Je to skutečně mimořádný obraz, zachycující dramatickou světelnou situaci a zobrazující s puntičkářskou precizností krajinnou scenerii, prostor zaplněný tisícíhlavým davem vojáků. Obraz je dokonalým popisem, představuje bitevní plán, popisuje v miniaturních detailech šat i výzbroj jedněch i druhých vojáků, ale bitva to není. Situace před bitvou, snad, očekávání něčeho, co patrně udeří v nejbližší chvíli. Ve srovnání s prostým helénistickým obrazem je to mrtvá, neživá fotografie.

4. Dynamické statické obrazy...

Můžeme asi chápat metodickou skepsi Ernsta Hanse Gombricha, který toho udělal tak mnoho pro chápání vizuálního umění, když dospívá k momentu, kdy si s důsledností moudrého vědce klade otázku po smyslu a metodě umělecké tvorby v teritoriu západní civilizace, aby konstatoval, že existují ještě jiné přístupy k zobrazování reality. Moudrý teoretik a historik umění musí prostě připustit, že jakékoliv kánony byly, jsou a budou vždy bariérami pro plnější poznání a celistvější vnímání. Gombrich nespěje k chaosu a k postmodernímu „vše je možné“, ale spěje k otevřenosti, k citlivosti a ke smyslu pro pluralitu.

Mohli bychom v tomto okamžiku naše uvažování uzavřít, ale možná by to byla škoda, protože můžeme poukázat na některé z možných odlišností v přístupu k zobrazování totality světa ve 'statickém' plošném zobrazení.

Mám na mysli především montáže Davida Hockneyho, který se jednak docela systematicky zabývá čímsi, co by se dalo nazvat 'policejní vyšetřování dějin umění'⁵, jednak dlouhodobě studuje možnosti aplikace Helmholtzových poznatků v technice montáže instantních fotografií, respektive maleb evokujících techniku montáže polaroidových snímků. Ale ještě více bych chtěl upozornit na práce Hiroshiho Sugimota, japonského fotografa, který objel se svým velkoformátovým přístrojem snad celou zeměkouli a na formát negativu 20 × 25 cm (8x10 palců) snímal několik let pohledy na moře a oceány z pobřeží. Sugimoto přitom dělal něco zdánlivě nelogického – s velkoformátovým přístrojem, který se běžně používá k pořizování technicky naprosto dokonalých fotografií s maximální hloubkou ostrosti, tak jak je známe třeba od Josefa Sudka nebo od členů kalifornské skupiny „f/64“, exponoval scenerie pobřeží a zejména vodní hladiny v podvečerním šeru po dobu dlouhých minut, resp. hodin, aby nakonec dostal fotografie, na kterých není ostré skoro nic, nebo třeba jenom tenoučná linka horizontu. Přes tuto nelogičnost, pro fotografického profesionála možná nesmyslnost, získal Sugimoto nesmírně působivé obrazy, na které se divák vydrží dívat stejně dlouhé minuty. A fotografie najednou začínají před divákem ožívat. Voda se dostává do pohybu, je cítit, divák slyší vlny bít o břeh i skučet vítr, který přináší a odnáší zpět kamsi do dále křik ptáků...

Ostatně fotografické obrazy Magdaleny Jetelové z projektu *Atlantický val* nebo *Středoatlantický příkop* umí něco podobného. Scenerie pořizování těchto obrazů Magdaleny Jetelové musely být velmi podobné situacím při pořizování Sugimotových fotografií. V sérii *Atlantický val*, například, cestovala Jetelová se svým štábem po západoevropském pobřeží Atlantiku a zachycovala zbytky opevnění, které dal Hitler postavit jako obrannou hráz proti předpokládanému útoku spojenců. V momentech prudce klesající hladiny osvětlení exponovala Jetelová svoje fotografie velice dlouhým osvitovým časem a přitom na militantní stavby, nad kterými příroda jenom velmi pomalu získává svou vládu, psala pomocí laserové projekce svoje názory na válečné běsnění a na smysl i nesmysl lidského počínání ve světě, který člověk pohříchu pojednává jako prkna scény absurdního divadla.

Citovaná literatura:

- ALBERTI, L. B. *On Painting*, Londýn 1991 (české vydání *O malbě. O soše*, Praha 1947)
ДАНИЛОВА, И. *От средних веков к возрождению*, Москва 1975
FRANCASTEL, P. *Malířství a společnost*, Brno 2003
FRANCASTEL, P. *Figura a místo*, Praha 1984
GIBSON, J. J. *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979
GOMBRICH, E. H. „Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye“, in: Mitchell, W. J. T. (ed.) *The Language of Images*, Chicago 1980
PANOFSKY, E. *Perspective as Symbolic Form*, New York 1991
VOSTRÝ, J. „Od podívané ke scénickému obrazu“, *Disk 2* (prosinec 2002) a *Disk 3* (březen 2003)

⁵ Nedávno byla i u nás publikována jeho kniha *Tajemství starých mistrů*, která velmi přesvědčivým způsobem dokládá, že umělci museli už v polovině 15. století používat optické přístroje k dosažení preciznosti realistické malby.

Instalované jednání

Pojem instalace mne dlouho přitahuje. Několikrát jsem jej už dříve letmo připomněl, a asi dvakrát třikrát jsem se u něj i zastavil; neboť mi připadá jedním z pojmů, které vyzývají k tomu, aby byly s jejich pomocí podniknuty pokusy proniknout k určitým jevům, jež ustavují podoby současného divadelního jazyka. Instalace si své postavení v tomto proudění už dávno našla; zejména díky tendencím, jež propojují různorodé projevy kreativity a bez jakýchkoliv zábran *předvádějí* cosi, co by se – nazřeno kategoricky přesným taxonomickým hlediskem – dalo nazvat hybridem. Některé úvahy tak činí a ani v nejmenším to nemyslí pejorativně.

Na konci 70. let a v 80. letech 20. století se už produkce tohoto 'hybridního' typu s nepochybně *alternativní* hodnotou na západ od našich hranic definitivně prosadila. A instalace je jednou z jejích možností rozvíjející *scénický* projev do množství syntetických škál. Etablovala se na poli scéničnosti jako zcela specifická příležitost prodloužit a zesílit intenzitu vnímání toho, co je 'scénováno'. Pro scénování může představovat určitý typ *spektakulárnosti*, která zajisté není této době cizí. *Vystavuje na odiv* všechno tak, aby každý jev na sebe svým předvedením neodbytně připoutal pozornost. 'Scéničnost' divadla, v němž hrát znamená předvádět pro diváky, je v tomto směru pro instalaci přitažlivá. Pavisův *Divadelní slovník* (česky 2003) v heslu „Instalace“ říká: „Divadlo dobře ví, že ostatní umění po něm pošilhávají, mluví se o 'architektonickém gestu', o divadelnosti malířství a hudby, o orálním gestu tradiční poezie“.

Leč nechme stranou vztahy mezi tradičními druhy umění a zůstaňme u 'hybridní produkce', na jejíž bázi se dnes především instalace zařídila a funguje. Instalace totiž vzešla z lůna *performance* v okamžiku, kdy postmoderna nahradila pojem umělecké dílo pojmem *text*. Nemíním se do této problematiky pouštět, byť bude asi někdy potřebovat podrobnější pozornost, protože některé podoby a trendy současného českého divadla mají svůj původ – aniž by si to jejich zastánci přiznávali a zřejmě o tom někdy vůbec věděli – právě v tomto bodu vývoje. Pro naše účely se spokojme s tím, že 'text', jak ten pojem formuloval např. Deleuze či Barthes (i jiní), znamená osvobození znaků od jakýchkoliv definitivně určených významů; sémantické zázemí znaků je použitelné, ale nezávazné. To znamená osvobození i od jakýchkoliv konvencionalizovaných a konvenčních postupů jako nositelů tvarů, jimiž se tvůrce vyjadřuje. Na scénu přichází rovněž 'osvobozený' tvůrce, jenž může hrát velkou imaginární hru se všemi znaky; i s těmi, které si vybere z historické paměti.

Oprávněně proto staví např. V. Čihákova-Noshiro – vycházejíc z 'textu' jako společného jmenovatele – v referátu předneseném 27. října 1993 ve Slovenské národní galerii performanci a instalaci vedle sebe jako produkce téhož druhu, jak to prozrazuje název jejího projevu: „Postmoderna a akční umění aneb o Instalaci“. Ve středu její pozornosti je samozřejmě výtvarné umění, ale právě v performanci se scéničnost divadelní se scéničností výtvarnou stýká velmi úzce; někdy je těžké rozpoznat, kdo v takové performanci, kde se

výtvarno předvádí à la divadlo a opačně, má vůdčí roli. Takže lze rozumět zmíněnému referátu i jako obecné úvaze o performanci. Vychází z toho, že performance obohatila výrazové prostředky, jichž se umělci nikdy nevzdají. Z podnětů performance přešli někteří k instalaci. Instalace stejně jako performance totiž promlouvá přímo k pozorovateli, aktivizuje jeho smyslové vnímání, zkušenost umělce v okamžitém a těsném kontaktu přeskakuje na pozorovatele. Zkušenosti s časem a prostorem jsou zvláště silné. Instalace je svým způsobem koncentrovanou 'performační akcí' a tvoří 'text' „kontrolou a organizační průběžně uvolňované energie“.¹

Před časem jsem se domluvil, že napíšu o inscenaci hry Fernanda Crommelyncka *Vášeň jako led aneb Myšlenka pana Doma* ve Švandově divadle.² Měl jsem už název: „Režírované herectví“. Jenže pak jsem si mezi Vánoce 2004 a Novým rokem 2005 odstál frontu na Skálu v Rudolfinu – a všechno se zkomplikovalo. Zázitek z této výstavy se mi neodbytně spojoval s tím, co jsem vnímal a reflektoval v inscenaci Crommelyncka jako nejinspirativnější a nejzajímavější: vynořovaly se styčné body se Skálovou výstavou. Až se spojily v téma **INSTALACE**. První impuls k tomuto spojení je v režijním principu Michala Langa. Už nějaký čas si myslím, že svým vnímáním skutečnosti i divadla je situován na jakousi hranu. Inscenace je pro něj jednou svou rovinnou postmoderním 'textem', otevřeným, prázdným sémantickým prostorem, do něhož se dají imaginativní hrou dosazovat znaky: fragmentární, nedokončené, jež nechtějí a ani nemohou být koneč-

1 Čiháková-Noshiro, V. „Postmoderna a akční umění, aneb o Instalaci“, in: *Pod jednou střechou*, Brno 1994: 176

2 Ferdinand Crommelynck: *Vášeň jako led aneb Myšlenka pana Doma*. Překlad Eva Balvínová, úprava Michal Lang, Jiří Trnka, Renata Venclová, režie Michal Lang, dramaturgie Jiří Trnka a Renata Venclová, scéna Jaroslav Bönisch, kostýmy Andrea Králová, hudba Martin Horáček. Premiéra 9. října 2004.

né, činit si nárok na poslední, zcela přesné tvrzení. Smysl, jenž je vždycky daný kontextem, se tu vynořuje z tolika vazeb, že se stále a stále dále vrství, rozprostraňuje, otevírá další možné souvislosti a tím i trvale zpochybňuje smysl definitivní. Už estetik moderního umění Th. W. Adorno se kdysi vyjádřil, že jediná díla, která se legitimují jako umělecká, jsou ta, která se vůči smyslu chovají co nejzdráhavěji. Tato zdráhavost se v naší přítomnosti prohlubuje, dokonce se pro množství uměleckých děl stává určující kvalitou. Langova vlastní hra *Hadí klubko* je pro to pádným důkazem. Ale do této roviny 'textu' v každé inscenaci Lang vždycky zahrnuje i znaky vznikající na bázi tradičních postupů a principů. Jedním z nich je i to, že v jeho inscenacích nejsou performeré vystupující a hrající svým jménem, kteří 'inscenují' sebe sama, ale herci, kteří přijímají *role* a hrají *postavy*. Směřují k tomu, aby byly v konvenčním smyslu znaky nějakého *smysle něho člověka*. Což je zajisté jeden z nejtradičnějších principů činohry.

Je-li však inscenace v jedné své rovině 'textem' ve shora uvedeném smyslu, nelze asi ani v herectví setrvat u konvencí vycházejících z tradice. A na druhé straně se nedá ani použít postupů, s nimiž pracují inscenace, pro něž je 'text' cílem; zvláště po 'vykloubení' literární předlohy (dramatického textu) vizuálními mimo hereckými prostředky. Lang touto cestou nejde. V inscenaci Shakespearovy *Bouře* byl podle mého názoru právě verbální obraznosti Shakespearova textu – ale dosáhl toho prostředky ryze hereckými. To jest: maximálním soustředěním na *předváděné* jednání. Toto předvádění jako by bylo jakousi obdobou performativních sloves, kdy mluvčí nejen svůj čin provádí, ale zároveň jej slovně *popisuje*; soustřeďuje na něj pozornost, ostentativně (nápadně, možná až vyzývavě) *vystavuje* na odiv, co dělá. Představíme-li si takové performativní sloveso 'přísahám'



F. Crommelynck: *Vášeň jako led*. Švandovo divadlo 2004. Režie M. Lang, scéna J. Bönisch, kostýmy A. Králová. A Veldová (Leona) a T. Hofová (Alix)

ve spojení s patřičným konvenčním gestem-znakem, zdviženou rukou s dvěma vztyčenými prsty, je to vzorový příklad 'instalace' v herectví: slovo ozřejmuje fyzickou akci, vyžaduje na divákovi, aby ji plně smyslově vnímal a rovněž prožíval svou zkušeností. Dá se to také říci jinak: přísahání jako spojení slova a pohybu (gesta) s maximální názorností uskutečňuje to, co hercem hraná postava dělá, jaký čin realizuje - jak teď a tady jedná.

Výstava „Skála v Rudolfinu“ (14. 10. 2004 - 2. 1. 2005) byla v tomto duchu přímo exemplární demonstrací toho, co je a co dokáže instalace. Byla pro mne jedinečným a největším zážitkem v tom, jak si počínala s celkem výstavních místností, aby v tomto celku s maximální názornou naléhavostí předvedla jednotlivé *exponáty*. Exponát je předmět předváděný na výstavě. Každý předmět z tohoto důvodu nabývá jiné kvality než té, kterou má, když existuje v běžných reálných sou-

vislostech (vzpomeňme na slavnou Duchampovu *Fontánu* z roku 1917, kterou jako by to všechno začalo). Sériově vyrobené auto 'instalované' na automobilovém salónu je pojednou prototypem, *jedinečným modelem*, jenž *reprezentuje* celou třídu automobilů. Právě tak Skála vytahuje, vyjímá předměty z jejich běžného kontextu, činí z nich exponáty, které vnímáme a reflektujeme *jinak*. Hned v první místnosti byla dlouhá dřevěná deska, jakýsi stůl, na němž byly položené různé obyčejné věci. Také plechovka s rezavými hřebíky: něco, co všichni dobře a důvěrně známe. Ale to, že se na té desce tato plechovka s hřebíky stala exponátem, z ní udělalo *výjimečný úkaz*. Aniž by přitom cokoliv zastupoval, byl znakem něčeho a vstupoval do dalších souvislostí, které by mu mohly dát nový, jiný smysl.

Instalace nejen soustřeďuje pozornost na zcela banální předmět jako na výjimečný úkaz, vytváří také spojitost

s dalšími předměty umístěnými spolu s ním. Vzniká jakási *suma*, souhrnný výsledek: předváděné běžné předměty lze spojovat, vnímat tu sumu, tu úhrnnost ne jako nové souvislosti a nový smysl, ale jako objevování jinak přehlížených vlastností, jež v každém z těch banálních předmětů jsou. Nazve-li Skála stůl s danými exponáty *Božské substance*, pak je – možná – řeč o předvádění jakýchsi elementárních projevů bytí.

Tohle platí pro řešení celé výstavy. Skála k exponátům přiřazuje, zapojuje ještě architekturu a vizuální podobu jednotlivých výstavních místností Rudolfinu. Vztyčí-li v jednom sále např. kolmici pálem, vtahuje do vnímání nutně i vertikálu sálu. Ladí-li jiný sál barevně hnědě, není to jen barva jednotlivých exponátů, ale je to i v souladu se sálem barva 'tématu' Vesmír-Země. Umístí-li podivuhodné modely bizarně vymyšlených automobilů zvaných „sajgony“ do dlouhé úzké místnosti, vzniká jakýsi zvláštní dojem neméně bizarního autosalónu nebo ulice. Jednotlivé exponáty si jaksi podmaňují prostor, ale stejně tak jim prostor umožňuje získat naléhavost jejich úhrnné sumy. Uvolňuje se a předvádí jejich materiálová podstata, sugestivně se vnucuje 'náзорnost' jejich elementárního bytí, aby se rozvinula i poloha, jež dává pocítit radost z imaginace, ze hry, které posouvají prosté věci do roviny poezie. Instalace vytváří v konečné instanci nové a celistvé významové pole, jež sestavuje ze všech exponátů svěbytnou skutečnost, jež se prezentuje, utváří, vzniká jen a jen jako prostor pro *předvádění*. Existují-li např. odděleně, jako samostatné exponáty, a přitom vedle sebe, ohromný bizarní gramofon, skříň, na níž stojí bicí souprava a v ní manekýn, všechny získávají jedinečnou hodnotu. Za gramofonem visí souprava kytar, jejíž jednotlivé exponáty jako by se pokoušely postihnout 'platónskou ideu' kytary, vzniká mezi nimi komplexní vazba, jejíž smysl se zase dá pojmenovat jenom slo-

vem kytara. Ale přesto tu vystupuje něco společného, co všechny ty kytary spojuje a co nazývám tou 'platónskou ideou'. To objevování neobyčejnosti obyčejných věcí instalací je zřejmě vždycky čímsi, co by se dalo nazvat postihováním 'platónské ideje'. *Božská substance* není ničím jiným. Ale u těch kytar, jež v různých podobách visí vedle sebe, ta substance jako nositel neměnných vlastností a hmotná podstata vystupuje zvlášť silně do popředí, neboť *stejná jakost* exponátů s maximální soustředěnou silou dává pocítit a prožít nové významové pole. A takto se vynořuje i jakýsi úhrn všech těch dalších exponátů, o nichž byla řeč a jimž kytary tvoří jakési pozadí. Jejich předváděná suma zvýrazněná podivně dutým zvukem točícího se gramofonu jako by se stávala substancí předváděné hudby. Každá výstava je zajisté instalována; vystavované materiály, objekty, artefakty jsou vždycky nějak uspořádány, umístěny do prostoru, jenž je pro ně speciálně upraven. Ale instalace výstavy „Skála v Rudolfinu“ cílí k tomu, aby exponáty byly návštěvníkům výstavy skoro jako by *vnuceny*; jejich umístění v prostoru je *aktivně předvádí* jako *scénickou záležitost*. Vlasta Čiháková-Noshiro v citované stati (na s. 176) říká, že „instalace je [...] koncentrovanou akcí, [...] tvoří text právě kontrolou a organizací průběžně uvolňované energie“.

Nechci Langovu inscenaci *Vášeň jako led* nazývat instalací. Shledávám v ní však rysy, které se s ní stýkají jako mentální obraz citění a prožívání doby. Měl-li jsem pro samostatný článek o této inscenaci název „Režírované herectví“, označoval jsem tím její základní hodnotu: vznik a existenci jistého typu herecké tvorby, do níž je soustředěna maximální energie, která nemůže uniknout pozornosti diváka, protože si ji doslova přitahuje. Všechny další komponenty inscenace před touto energií ustupují do pozadí a slouží především jejímu maximálnímu uvolnění a soustředění. Scéna

Jaroslava Bönische jen v nejnútnejší míře označuje 'reálné' prostředí velké haly ve vile. Vztyčuje však dvě vertikály. Na levé straně schody k pokoji pana Doma nabízejí honosnost, vznešenost, snad by se dalo říci i majestátnost, napravo je ryzí kolmice: strom od podlahy ke stropu. Proč tam roste, z čeho roste, roste-li vůbec, není-li jen umělou dekorací, není jasné. Ale je tu a svou existenci (i funkci) zakládá na této nejasnosti.

Jinak je scéna hlavně prostorem pro 'režirované herectví'. Není těžké jeho podobu v prvotní rovině pojmenovat: důsledná *stylizovanost*, která každou přirozenou akci herce převádí do zcela nepřirozené roviny. Přicházejí např. ctitelé Leony, zdraví se s ní. Každý z těchto pozdravů se stává okázale zveřejněným *aktem* - výkonem, úkonem, činem. Má svou obřadnost a dá se jistě chápat jako projev vztahů mezi Leonou a muži, kteří jí obléhají. Jádro, podstata je však v tomto aktu jako *předvedení jednání*, jež musí divák jako výkon, úkon, čin vzít na vědomí v jeho čiré substanciální podstatě. Když zdraví Leonu, zvolená stylizace nechce v žádném případě vypovídat především o postavě, nechce demonstrovat její charakterové vlastnosti, ale jen a jen soustředit veškerou energii herců na aktivitu, v jejímž rámci každý - třeba sebenepatrnější - pohyb herce představuje zřetelně a důrazně předváděné jednání. Připomněl jsem si v této souvislosti pojem starořecké filosofie 'energeia' znamenající hybnost, činnost, uskutečnění. Je to kořen slova *energie* - a odtud už se kdesi vynořuje cesta k instalaci jako soustředěné a průběžně kontrolované energii.

Myslím, že Lang k tomuto typu divadla směřuje, že kolem 'režirovaného herectví' jako soustředěné a průběžně kontrolované energie jednání krouží, že se k němu snaží přiblížit z různých stran. Proto nutně pracuje především s mizanscénou, která je pro něho prostředkem budování situace: umístěním a pohy-

bem herce v prostoru otevírá možnosti rozsáhlého a různorodého souboru aktů, úkonů, činů, z nichž se rodí energie předváděného jednání. Přímo programově to realizovala inscenace už vzpomínaného *Hadího klubka*, kde díky řešení prostoru (Jan Dušek) se stal rovnocenný herecký pohyb horizontální i vertikální. Což otevíralo bohaté a neobvyklé možnosti pro podobu, uspořádání i naléhavost předváděného jednání. Strom v prostoru inscenace *Vášeň jako led* má podobnou funkci. Proč a kdy na něj začne některá z postav lézt, je obtížné logicky zdůvodnit. Také to není důležité. Podstatné je, že takto se dá uskutečnit další podoba jednání, tentokrát opravdu předváděného s mohutnou energií nezvyklosti a že se skrze ně objevuje kvalita, která přestupuje životní logiku a míří do poloh, jež předvádějí iracionalitu lidských činů. A takto situaci danou textem činí 'textem' uskutečňovaným scénicky. Crommelynckův text se ovšem v této rovině do jisté míry pohybuje. Neexistující myšlenka se tu stává politickou silou a nevěrná manželka se rozhodne ze žárlivosti, když zjistí, že její muž miloval jinou, být věrná mrtvému manželovi. Inscenační princip 'instalovaného jednání' se zdá být literárnímu textu adekvátní: sděluje nevysvětlitelnost a nelogičnost lidského konání. Oba TEXTY se proplétají v jednotě tradice a novosti.

Pavis v hesle „Performační, spektakulární praxe“ píše, že *performanci* chápeme ve vztahu k tomu, co *performeri* dělají, k tomu, co Grotowski, který označuje jednající umělce jako 'aktanty', nazývá 'umění jako vehiculum'. Pojem aktant má v aktančním modelu dramatu zvýraznit hybné síly jednání: aktant je ten, kdo jedná nebo je nějakému jednání vystaven. V aktančním modelu dramatu se postupuje od obecných entit existujících v teoretické a logické rovině až k představení, v němž fungují postavy hrané herci tak, že z nich vystupuje konkré-

ní vnímatelná struktura aktů, jednání. Mezi těmi obecnými entitami a hercem v představení je podle aktančního modelu několik dalších rovin, které provádějí jednání. Jeden z pojmů, jež označuje přechod z obecné roviny aktantů do méně obecné roviny, je pojem *role*. V naší terminologii – viz i slovník *Základní pojmy divadla* – označuje role herecký úkol (kreativitu, s níž bude zdolán) vyžadující vytvořit postavu, již napsal dramatik. „V češtině je sémantika výrazu *role* neostrá“, píše se v citovaném slovníku.³

Mám o aktančním modelu jako metodě analýzy dramatického textu silné pochybnosti – a soudě podle různých článků a studií i třeba jen letmých zmínek zahraničních autorů nejsem sám.⁴ Zdá se, že plně a beze zbytku platí jen na hry francouzského klasicismu s jejich striktně uplatňovanými pravidly. Ale není od věci ověřovat podle Grotowského příkladu tuto teorii ve vztahu k herecké tvorbě. Například pojem *role* v ní znamená životní aktivitu paradigmatického rázu, která ve spojení s postavou pojmenovává určité jednání, jež ve své obecné poloze trvale přísluší nějakému druhu postav, a tak ji konstituuje: zárlivec jedná tak a tak. Když se setkávají ctitelé s Leonou, zdraví ji přehnaně a okázale ukazovaným způsobem. Za jistých okolností postava inscenace, která se už nemůže pohybovat normálním způsobem, to jest chodit po podlaze, šplhá po stromě vzhůru – opouští zemi, prchá z normálních existenčních podmínek. Jedná tak, jako jednájí ti, kdo by chtěli z nějakého prostoru uniknout. Z tohoto pojetí *role* či *rolí* jako základu předváděného jednání vyrůstá ansámblové herectví této inscenace i řada jednotlivých kvalitních hereckých výkonů, jež jsou schopné interpretovat Crommelynckovu

3 *Základní pojmy divadla – Teatrológický slovník*, Praha 2004: 243 (heslo „Role“).

4 Viz i studii Júlia Gajdoše „Aktanční model a situace v dramatu“ v *Disku* 9 (září 2004): 91–99 (pozn. red.).

literární předlohu i formovat tvar a duch inscenace. Leona je bytost neuchopitelná, protikladná, překračující svými činy hranice absurdity. Apolena Veldová se díky tomuto hereckému ztvárnění nutnosti rozporuplnost postavy vnitřními motivacemi jednání zdůvodňovat, převádět ji na společného jmenovatele, jež by se dal označit za charakter, a činit ji jakousi psychologicky věrohodnou bytostí. Je souborem činů, úkonů, aktů předvádějících jednání jako roli, z níž se ustavuje herecká postava, která je v tomto případě souborem různorodých a protikladných aktivit.

Vracím se na závěr k performanci a instalaci. Performeři uskutečňují vždycky výkon. V tomto případě je podstatou inscenace také výkon: výkon *herců*, kteří *předvádějí jednání*. Na takto režírovaném herectví stojí *scéničnost* této inscenace. V roce 1939 napsal v souvislosti s vývojem herectví, jež se ocitlo na vývojové křižovatce, Jindřich Honzl: „Postava se stává energetickým polem dramatických sil“.⁵ V souvislosti s inscenací *Vášeň jako led* by se dalo napsat: *herec* se stává energetickým polem dramatických sil. Jednání je v tomto pojetí jako *role* zároveň interpretací dramatické postavy napsané autorem i samostatným výkonem kreativity uskutečňujícím ‘instalaci’ jako jednání *herce*, jež souběžně s interpretací literatury spěje k ‘textu’ stvořenému divadlem.

Ještě jednou Honzl, tentokrát z roku 1940: „Domníváme se také, že vrátíme slávu tomu starému názoru na divadelnost, která vidí svou podstatu v *akci, jednáni*“.⁶ Langovo ‘režírované herectví’ usiluje obnovit tuto divadelnost. V nových podmínkách, které reflektují duch doby ‘tekuté modernity’. Instalace, skrze niž jsem se v souvislosti s jistými podobami současného výtvarného umění pokusil nahlédnout tuto proměnu scénování, ji poměrně

5 Honzl, J. „Herecká postava“, in: (týž) *K novému významu umění*, Praha 1956: 245.

6 Honzl, J. „Pohyb divadelního znaku“, tamtéž: 258.

výstižně postihuje. Ale protože je 'instalováno' jednání, nemizí a neoslabuje se tradiční kategorie, která tvořila a tvoří slávu

a podstatu dramatického divadla, *činohry* v původním smyslu.

Jan Císař

Prchavý svět japonské měšťanské společnosti

„Images du Monde Flottant“ (obrazy prchavého světa, případně života) je francouzské označení japonského umění období Tokugawa – ukijoe. Výstava nesoucí tento název byla v době od 29. září 2004 do 3. ledna 2005 k vidění v pařížském Grand Palais a představila evropskému publiku na 50 maleb a 150 dřevorezů reprezentujících tento žánr, vypůjčených z pařížského Musée Guimet des Arts Asiatiques i ze zahraničních sbírek – zejména z Japonska.¹

V Japonsku nastala v prvních desetiletích 17. století stabilizace po dlouhém období vnitřních válek a nepokojů – zemi tehdy sjednotil pod svou skutečnou vládou vojenský rod Tokugawa. Oficiální hlavou státu byl sice i nadále císař, který sídlil v císařském paláci v Kjótu, skutečnými vládci v zemi však byli šógunové z rodu Tokugawa.

Tokugawové vybudovali v roce 1603 v Edu² své sídlo a zároveň tam vytvořili centrum mocenského administrativního aparátu, který formou vojenské diktatury spravoval Japonsko více než 250 let.³ Japonský politický i ekonomický systém byl v té době díky minimálním stykům s cizinou dostatečně chráněný před vnějšími tlaky a obyvatelé japonských ostrovů si postupně přestá-

vali uvědomovat, že kromě jejich vlasti existuje i nějaký jiný svět.⁴

Mír a pořádek s sebou přinesly rychlý hospodářský rozvoj a významný růst počtu obyvatel, takže zde vznikl jedinečný prostor také pro novou kulturu, jež velice úzce souvisí s tehdejšími rozvojem měst. A v ovzduší svobody se objevuje i nový malířský styl nazývaný *ukijoe*⁵ – „obrazy prchavého světa“. Díla tohoto žánru jsou těsně spojena s životem měšťanských kruhů a jejich náměty věrně odrážejí životní filozofii tehdejší společnosti – kult krásy a zábavy. Výraz *ukijoe* přitom označuje malířský styl, který vzniká během 17. století na pozadí starších malířských škol a postupně nachází široké uplatnění. V počátečním období převažuje v umění *ukijoe* malba, v 18. století se však do popředí zájmu dostává dřevorez.⁶

Tokugawské kultuře dominovala města, v nichž žilo přibližně deset až patnáct procent všeho obyvatelstva.⁷ A ve

4 Protikřesťanské edikty z předcházejícího období a nedůvěřivý postoj tokugawského šógunátu vůči cizincům vytlačil zbylé Evropany na uměle vybudovaný ostrov Dedžima v nagasackém zálivu.

5 *Ukijo* znamená 'prchavý svět', *e* je japonsky 'obraz'. Samotný výraz *ukijo* lze chápat dvojnásobně – na jedné straně jde o buddhistický pojem marného smutného světa, který je protikladem blaženého ráje, na druhé straně vyjadřuje *ukijoe* plynoucí, prchající život, v němž je třeba zachytit každý okamžik.

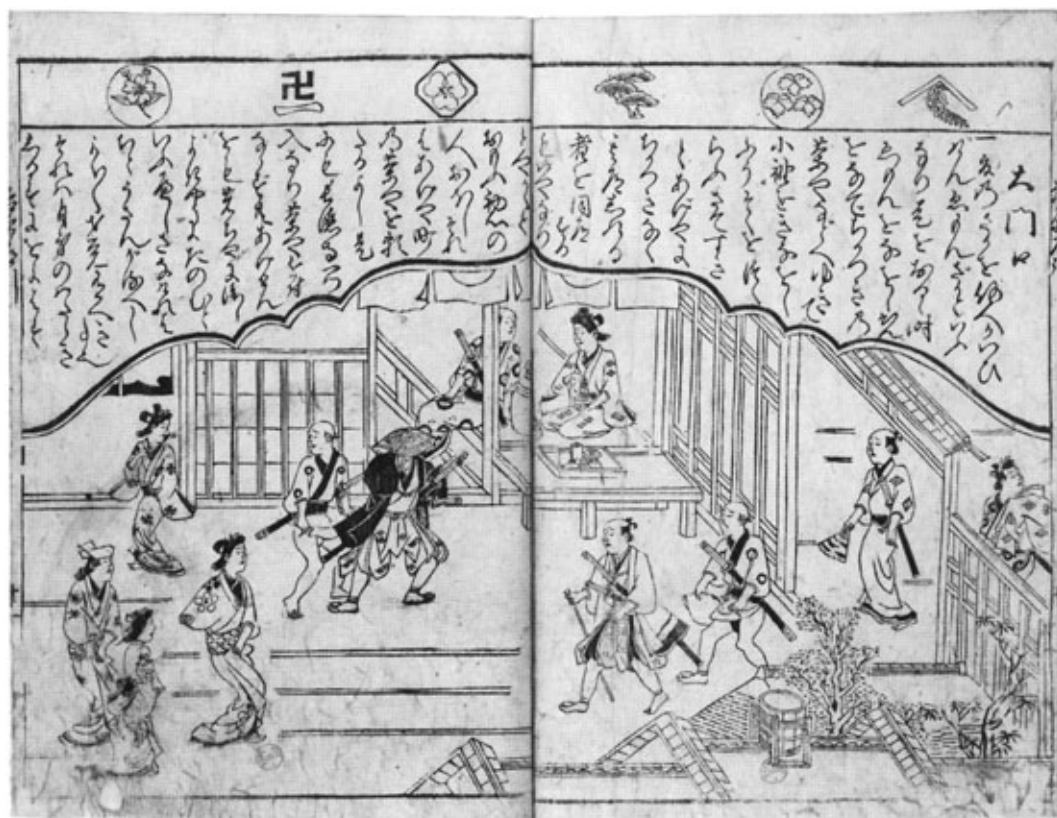
6 Technika dřevorezu se do Japonska dostala z Číny společně s buddhismem. Od 8. století se používala v japonských kláštřích k tisku textů, později se uplatňovala i při tisku knih a ilustrací převzatých z Číny. V *ukijoe* nachází dřevorez zcela nové uplatnění.

7 Navzdory feudálnímu zřízení bylo tehdejší Japonsko z dnešního pohledu vysoce urbanizovanou zemí.

1 Výstava „Zlatý věk *ukijoe*“, která představila díla vytvořená v letech 1770–1835, se konala v expozici asijského umění NG na zámku Zbraslav v době od 12. června do 3. října 2004.

2 Dnešní Tokio.

3 Období Tokugawa, které je podle sídelního města někdy též označováno jako Edo, trvalo od roku 1600 do roku 1868 a dnes se na ně pohlíží jako na stadium pozdního feudalismu.



Hišikawa Monorobu: Průvodce lásky v Jošiwaře

městech byly centrem společenského života zábavní čtvrti s divadly a nevěstinci, kam samurajové i obchodníci přicházeli za rozptýlením.⁸ Setkávali se tu s gejšami, profesionálními společnicemi vzdělanými v umění zpěvu, tance i duchaplné konverzace.⁹

Také tehdejší divadelní tvorba věrně odrážela vkus měšťanů. Během 17. století se jako nová forma představuje lout-

8 Tokugawská společnost sestávala ze čtyř základních společenských tříd, z nichž nejvýše stáli samurajové (*šši*); obchodníci (*šši*) zaujímali naopak na společenském žebříčku až poslední příčku, neboť se zabývali nehmateľnou činností. Mezi těmito třídami stáli ještě zemědělci (*nó*) a řemeslníci (*kó*).

9 Tehdejší společnost vychovávala ženy k tomu, aby se držely doma, takže nebylo zvykem vodit do společnosti manželky.

kové divadlo *džóruri*¹⁰ a téměř zároveň s ním vzniká i divadlo *kabuki*, v němž se vedle tradičních historických témat objevují i hry vycházející ze života měšťanské společnosti.¹¹

Počátky divadla kabuki lze spatřovat už v tancích kněžky Okuni, která na samém počátku období Tokugawa předváděla v Kjótu tanec *nenbucu odori*. Tento tanec vzývající Buddhu Amidu je znám již ze 13. století, Okuni k němu však přidala nové výrazové prvky a přetvořila jej ve formu, která je dnes považována za rané stadium vývoje divadla kabuki.

10 Dnes je tato forma známější pod svým pozdějším názvem *bunraku*.

11 Jedním z typických témat je například sebevražda milenců.

Okuni si vzápětí získala celou řadu obdivovatelek, takže vznikaly nové divadelní soubory.¹² Ty ovšem nelákaly diváky pouze svým divadelním uměním, ale hlavně erotismem, který byl nedílnou součástí představení. Veškerá extravagance i četné šarvátky ctitelů byly samozřejmě trnem v oku vojenské vlády, která nakonec v roce 1629 ženské divadelní spolky zakázala. Ženy pak byly na jevišti vystřídány skupinami mladých chlapců,¹³ kteří se sice od začátku těšili velké oblibě, avšak rostoucí homosexualita mezi samurajstvem a neustálé porušování společenských norem vedlo k dalšímu negativnímu vládnímu ediktu – ‘kabuki chlapců’ bylo zakázáno v roce 1651.

V této atmosféře se v roce 1653 zrodila nová divadelní základna – vzniklo ‘kabuki mužů’,¹⁴ jaké známe dnes. Tato nově vzniklá forma už nestavěla ani na laciném erotismu, ani na pomíjivé kráse – z původně pokleslého umění se postupně začalo rodit promyšlené kabuki, které se stále zdokonaluje.¹⁵ V té době se tato divadelní forma bere jako příjemné rozptýlení i jako únik od každodenního života a z herců se stávají takřka národní hrdinové, jejichž gesta i chování na jevišti přebírají nadšení diváci i v běžném životě – samurajové si pořizují nákladné obleky a služky věrně napodobují gesta herců ženských rolí.¹⁶

S rostoucím zájmem o divadlo se samozřejmě rozvíjí i trh s reklamními předměty a suvenýry, po nichž byla vel-

12 V této fázi hovoříme o tzv. *onna kabuki*, ‘ženském kabuki’.

13 Hovoříme o *wakašu kabuki*, ‘kabuki chlapců’.

14 *Jaró kabuki*.

15 Skutečným předělem v dějinách kabuki se stalo krátké období Genroku (1688–1703), které je dnes nazýváno japonskou renesancí. Tehdy působil i velikán kabuki, dramatik Čikamacu Monzaemon. V tomto období vznikají základní herecké formy a dochází k zásadnímu vývoji dekorací, kostýmů, líčení i samotné herecké práce.

16 Tzv. *onnagata*. Tito herci jsou k ženským rolím vychovávaní od útlého věku, aby si dokonale osvojili ženské způsoby.



Kitagawa Utamaro: Zajímavý typ (ze série věnované kráskám a zkoumání jejich fyziognomie)

ká poptávka, a v tomto ohledu nezůstává pozadu ani umění ukijoe – rozsáhlá produkce zaměřená na divadlo kabuki se objevuje již ve 2. polovině 17. století. Portréty herců¹⁷ tehdy maloval i Hišikawa Moronobu (cca 1618–1694), který začal v 70. letech 17. století pracovat s technikou dřevořezu a dnes je často označován jako zakladatel dřevořezu ukijoe. Později se ovšem kromě portrétů herců tisknou také divadelní programy, plakáty a reklamy. V Edu se divadelní grafikou zabývala škola Torii, jejímž zakladatelem byl Torii Kijonobu (1664–1727),¹⁸

17 *Jakuša e*.

18 S vydáváním divadelních programů a reklamního tisku ale začal už jeho otec, ósacký herec Šioiči (cca 1645–1702, vl. jménem Torii Kijomoto), když se po neúspěšné herecké sezoně roku 1687 přestěhoval do Eda.



Kacukawa Šunšó: Tři portréty herců

o něco později se v této oblasti dostávají do popředí i školy Kacukawa či Utagawa. A portréty herců malují i umělci stojící mimo hlavní školy – za jednoho z nejzajímavějších se pokládá Tóšúšai Šaraku, který tvořil v letech 1794–95.¹⁹

Výrazným zdrojem inspirace tvůrců ukijoe jsou samozřejmě i nevěstince v zábavních čtvrtích – významným tématem umění ukijoe se stávají krásné ženy.²⁰ A nelze opomenout ani zápasníky sumó, kteří se ve společnosti také těšili velké oblibě, či slavné postavy z japonské historie, které malíři nezřídka oblékali do moderních oděvů a zasazovali do dobového prostředí – příkladem

19 O tomto malíři není známo nic bližšího, zachoval se pouze několik výrazných dřevorezů s jeho podpisem. Existuje i domněnka, že jméno Tóšúšai Šaraku je jen pseudonymem jiného umělce ukijoe té doby – používání několika uměleckých jmen nebylo totiž tehdy ničím výjimečným.

20 *Bidžin ga*, 'portréty krásek'.

může být postava básničky Komači,²¹ kterou ztvárnil významný umělec ukijoe Isoda Korjúsai (tvořil v letech 1766–88).

V 17. století byly vydávány černobílé či ručně kolorované dřevorezy, vícebarevné dřevorezy se začaly objevovat přibližně v polovině 18. století.²² S jejich rozvojem je spojeno jméno Suzukiho Harunobua (1725–1770), umělce, který ztvárňoval zejména krásné štíhlé ženy.

Žánr portrétů krásek se významným způsobem rozvíjí v 80. letech 18. století. Osobitými představiteli tohoto žánru jsou Torii Kijonaga (1752–1815), který ztvárňuje zejména parafráze na motivy

21 Viz text hry „Stúpa a paní Komači“ uveřejněný v *Disku 9* (září 2004) v překladu Zdenky Švarcové, která je také autorkou studie o této hře „Vzkříšení básně, básničky a legendy v divadle nó“, otištěné v témže čísle.

22 Prodej dřevorezů zajišťovali profesionální vydavatelé, kteří obvykle vlastnili síť obchodů v centru města a v zábavních čtvrtích a navíc najímali pouliční prodáváče.

japonských dějin, a Kitagawa Utamaro (cca 1753–1806), který vynikl jako bravurní portrétista.

Na konci 18. století se v ukijoe objevuje další téma – krajina.²³ Nejvýznamnějšími autory krajinného žánru jsou Kacušika Hokusai (1760–1849) a Utagawa Hirošige (1797–1858). Oba vydali několik sérií Třiceti šesti pohledů na Fudži a Padesáti tří stanic Tókaidó.

V ulicích japonských měst se prodávalo ve specializovaných obchůdcích umění ukijoe ještě ve druhé polovině 19. a na počátku 20. století. V té době už přitahovalo i cizince, pro něž se Japonsko po roce 1868²⁴ otevřelo, dokonce natolik, že se stalo významným inspiračním zdrojem impresionistů a dekorativních umělců secese. Není tedy žádná náhoda, že výstava „Obrazy prchavého světa“ byla jakousi ‘druhou’ výstavou té-

23 *Fúkei ga*; předchůdcem tohoto žánru v ukijoe byly obrazy s „evropskou“ (lineární) perspektivou.

24 Tehdy došlo k restauraci císařské moci, což znamenalo konec feudální vlády.

to sezony v Grand Palais vedle expozice „Turner, Whistler, Monet“ představující v rámci soustavného sledování významných tradic a pramenů evropského moderního umění (příznačného nejenom pro toto pařížském muzeum) jako významný inspirační zdroj impresionismu prvně jmenovaného velkého anglického malíře.

Denisa Vostrá

Literatura:

„Images du Monde Flottant“. Hors série de *Connaisance des Arts*, SFPA (Société Française de Promotion Artistique) Paris 2004

REISCHAUER, E. O. *Japan: The Story of A Nation*. 3rd ed. Charles E. Tuttle Co., 1998

HOLÝ, P., VOSTRÁ, D. „Z historie divadla kabuki“, in: *Nový Orient* 1999, 2

VASILJEVOVÁ, Z. *Dějiny Japonska*, Praha: Svoboda 1986.

BOHÁČKOVÁ, L., WINKELHÖFFEROVÁ, V. *Vějíř a meč*, Praha: Panorama 1987

FIORILLO, J. *Viewing Japanese Prints*. Webové stránky <http://optometry.berkeley.edu/~fiorillo/>, 1999–2005

Koncem roku 2004 byly uvedeny hned dvě baletní pohádky: *Louškáček* P. I. Čajkovského na scéně Národního divadla¹ a *Popelka* Sergeje Prokofjeva na scéně Státní opery Praha.² V případě *Popelky*

1 *Louškáček – Vánoční příběh*, balet o dvou jednáních, choreografie Youri Vámos, asistenti choreografie Joyce Cuoco, Uwe Schröter, Nina Brzórádová, Michaela Černá, Veronika Ibllová, Luboš Haj, Igor Žukov, scéna a kostýmy Michael Scott, světla Klaus Gärditz, dirigenti Sergej Poluektov, Tomáš Hála. Premiéra 9. prosince 2004.

2 *Popelka*, balet o dvou jednáních, libreto Pavel Šmok a Pavel Ďumbala podle Nikolaje Volkova, režie a choreografie Pavel Šmok a Pavel Ďumbala, scéna Karel Glogr, kostýmy Roman Šolc, dirigenti Richard Hein, Leoš Svárovský. Premiéra 16. prosince 2004.

Dvě baletní premiéry

šlo o vůbec první celovečerní baletní představení v historii Státní opery, ve kterém nebyla použita hudební nahrávka, ale spolupráce ‘živého’ orchestru.

Balet *Popelka* vznikl ve spolupráci S. Prokofjeva a libretisty N. D. Volkova. Premiéra se konala ve Velkém divadle v Moskvě roku 1945. Tři roky poté byla provedena pod vedením Saši Machova na scéně Národního divadla, kde zůstala na repertoáru s velkým úspěchem až do roku 1967. Na scéně tehdejšího Smetanova divadla, dnes Státní opery Praha, byla *Popelka* uvedena v roce 1977 s Martou Drottnerovou v hlavní roli.



▲ S. Prokofjev: *Popelka*. Státní opera 2004. Choreografie a režie P. Šmok a P. Ďumbala. P. Kolář (Otec), M. Boček (Macecha), I. Povrazníková (Zlá sestra), L. Holánková (Popelka).
 ► L. Holánková a S. Doubková (Dobrá víla)

Pod střechu Státní opery byl roku 2003 začleněn Pražský komorní balet³ pod podmínkou, že se jeho sólisté budou podílet na velkých baletních inscenacích. Umělecký šéf PKB Pavel Šmok a šéf baletu Státní opery Pavel Ďumbala se rozhodli společně uvést *Popelku* jako „balet pro děti a pro dospělé, kteří ještě umějí být dětmi“. Snažili se tedy vytvořit baletní představení, jež na půdu Státní opery přivede také dětského diváka. Vzhledem k tomu, že se ve většině klasických baletů vyskytuje spousta variací (tanečků), které mnohdy jen zkrášlují představení, rozhodli se Šmok s Ďumbalou vyškrtat z původní verze Prokofjeva a Volkova vše, co podle jejich názoru zbytečně zdržuje děj. V jejich pojetí je pro děj nějaký ten „taneček léta“ jaksi nepodstatný a dětský divák jej neocení.

³ PKB (Pražský komorní balet) založil v roce 1975 Pavel Šmok jako samostatný baletní ansámbl bez stálé scény.

V tomto ztvárnění je Popelka venkovačka, děvče dobrého srdce a zdravého rozumu, která se své maceše několikrát vzepře. Při modlitbách u podobizny své matky ve skrytu duše doufá v příchod štěstí, o které se ale musí zasloužit. To přichází v okamžiku, když daruje staré boty stařence, která chodí po žebrotě. Po odchodu všech ostatních na ples se stařenka Popelce znova zjeví a promění se ve vílu. Obdaruje Popelku baletními špičkami, krásnými šaty a také časem. Inscenátoři chtěli, aby se princ rovněž zasloužil o nalezení Popelky, a postavy dobré víly-chudé stařenky využili i v této souvislosti.

Sólistka Pražského komorního baletu Lucie Holánková splnila svou taneční roli Popelky nejen řemeslně, ale naplnila ji i svým hereckým projevem. V klasických baletech se často – není-li tomu tak vždy – vyskytují významné demi-charakterové role. Šmok a Ďumbala se rozhodně nezmylili, když svěřili role dvou zlych ses-





P. I. Čajkovskij: Louskáček – Vánoční příběh. Národní divadlo 2004. Choreografie Yuri Vámos. R. Vrátíl (Starý lichvář Scrooge) a děti z baletní přípravky ND

ter Anně Ščekalevové a Ivě Povrazníkové. Zvláště pozoruhodné jsou technické dovednosti první z obou jmenovaných. Svým tanečním uměním a komickým projevem (nikoliv směšným), a také díky choreografii 'ušité' jim na míru, dokážou obě představitelky rozesmát a pobavit diváky. V roli macechy se ocitl Milan Boček, který původně měl tancovat na špičkách, ale i přestože k tomu nedošlo, se svou mohutnou postavou se v roli ženy-dominy dobře vyjímal.

Pro scénografické řešení bylo použito nejjednodušších prostředků. Jednak z technických důvodů (rychlost proměn), jednak také vzhledem k nutnosti zajistit prostor pro tanec, které jsou si autoři inscenace dobře vědomi. Dřevěná střešní konstrukce znázorňovala Popelčino obydlí. Schody a bílé sloupky z natažených gum představovaly v druhém jednání taneční sál, kde se konaly zámecké bály.

Nedostatečná jevištní zkušenost a herecký projev prvního sólisty, mladičkého Michala Chovance v roli prince, byla

značně viditelná. S týmž problémem se také bohužel potýkal i ostatní baletní ansámbl. O jeho výkonu se Pavel Ďumbala v rozhovoru vyjádřil těmito slovy: „Mám velké nároky a nejsem spokojený s výkonem ansámblu. Jako choreograf jsem kvůli jejich omezeným dovednostem musel ubírat a ubírat... Je to věc školství. Děvčata měla z tzv. zvedaček strach, což znamenalo učit je od začátku. Přijdou k vám mladí tanečníci, pár let je učíte tomu, co se měli naučit ve škole, a ve chvíli, kdy je vidět pokrok, vám odejdou!“

Během přestavby a velkých převleků bylo použito videoprojekce. U Popelky, která odchází na ples, jde o projekci jarní krajiny. Krajina a sluníčko s tvářičkou Popelky uprostřed také spoluhrají, když princ hledá svou milou. Autoři volili tuto možnost raději, než aby stáhli oponu a nechali znít hudbu. Vzniklo představení o dvou aktech, jež je i délkou únosné jak pro dospělé, tak zejména pro děti.

Režijní výstavba Pavla Šmoka nesehlala. Jde o inscenaci, která je velice

dobře zvládnutá, aniž sebezálíbně experimentuje s nápady. „Faktem je, že nejsem postmodernista,“ řekl Pavel Šmok. „Myslím si, že věci, které už vznikly v minulosti v nějakém duchu, době a v nějakých souvislostech, nemám důvod modernizovat. Tyto modernizace bývají z devadesáti procent vnějškové. Změníme kabát a jsme děsně moderní! To je jako přijít a přemalovat v galerii Rubense! Mrtvý autor se nemůže bránit.“

Libreto klasického baletu P. I. Čajkovského *Louskáček* napsal ruský baletní mistr Marius Petipa, kterému byla předlohou povídka E. T. A. Hoffmanna s názvem „Louskáček a myši král“. Libreto ale nebylo dokonalé, chyběl dramatický vývoj. Druhé jednání je pojaté jako divertissement. Premiéra se konala 1892 v Mariinském divadle v Petrohradě. Vzhledem k nemoci M. Petipy dokončil choreografii k tomuto představení jeho žák Lev Ivanov. V Národním divadle v Praze mělo toto dílo premiéru roku 1908 v choreografické úpravě Achilla Viscusiho.

Nová pražská inscenace *Louskáčka* byla svěřena hostujícímu choreografu Yourimu Vámosovi, který je v současné době uměleckým šéfem Deutsche Oper am Rhein v Düsseldorfu. Vámos se inspiroval povídkou Charlese Dickense: jeho příběh se odehrává v 19. století v Londýně a vypráví o kouzlu Vánoc, které proměňuje povahy lidí. „Nech, ať se tě dotknu zde,“ pravil duch a sáhl mu na srdce, „a má ruka tě ochrání nejen před hmotným pádem!“⁴ Tímto úryvkem z Dickense bychom mohli vyjádřit hlavní myšlenku Vámosova *Louskáčka*.

Zcela nové pojetí této baletní pohádky maďarským choreografem je významným příspěvkem baletnímu umění. Vámos se zde soustřeďuje na psychologický rozbor postavy Starého lichváře Scrooge – ‘zlého strýčka’ ze sousedství

(v recenzovaném obsazení Radek Vrátil), který nemá rád děti a jejich hračky, ale v průběhu představení se stává soucitným a hodným. Nesleduje tedy vyprávění o snech malé holčičky Kláry (někdy také Mášenka), jak tomu většinou bývalo v dosavadních pojetích tohoto baletního díla.

Ve snaze připravit nám velkolepou podívanou využívá Youri Vámos jakýchkoliv možných efektů, dá se dokonce říci atrakcí. Představení udivuje obsahem a rozmanitostí tanečních složek, kostýmy, ale i svou jevištní koncepcí. Objevují se zde tanečnice znázorňující sněhové vločky v bílých, vzdušných, romanticky pojatých a lehce vlajících kostýmech vedle tanečníků v přiléhavých trikotech, kteří vycházejí z trezoru symbolizujícího materiální statky, po nichž touží ‘strýček’, hlavní hrdina Vámosova pojetí. Autor kostýmů i scény Michael Scott, ale i všichni četní asistenti choreografa ovšem podle mého soudu přece jen tak trochu odvážně balancovali na hraně vkusu a hollywoodského kýče. Inscenace je velkolepá show, v níž můžeme najít od všeho trochu. Barvy, humor i rytmus změn, s jakým se zde setkáváme, jsou pro dětské vnímání jako stvořené! Od létající postele přes obrovské barevné dárky, z nichž vystupují paňácové, až po mimořádně technicky náročné duety, jež svou atraktivností připomínají krasobruslařské výstupy. Konkrétně mám na mysli velké pas de deux Kláry a Snového prince: v té souvislosti stojí za zaznamenání výkony Terezy Podařilové a Michala Štípy. Uplatňují se kontrasty v podobě střídání vyspělé klasické techniky s tanečky malých dětí a pochodem vojáků za zvuku bubínků...

Atraktivním pojetím by se nové ztvárnění *Louskáčka* snad dalo teoreticky přirovnat k představení v Národním divadle z roku 1908: Tenkrát Achille Viscusi v divertissementové části přidal taneční čísla všude, kde to jen šlo, včetně tan-

4 In *Vánoční povídky v překladu V. Pražáka*. Vyšehrad, Praha 1969

ce Vodky, Šampaňského, Čokolády, Kávy, Čaje, Cukru, Limonády, Voňavek apod.

V obou baletech jde o pozoruhodné divadelní inscenace, prokazující oprav-

ěnost použití různých prostředků při úspěšném plnění podobného záměru.

Ivana Ďukić

Ruské divadlo v Praze

Petrohradský literární a divadelní historik Igor Inov¹ využil ve své práci pražských, petrohradských a moskevských archivů a recenzí v českých a ruských emigrantských časopisech, které vycházely v Praze. Svou knihu psal pět let, ale jejího vydání se bohužel nedožil.

Máme před sebou čtyřsetstránkovou publikaci, která zasluhuje uznání. V úvodu se autor zmiňuje o velkorysé nabídce prezidenta T. G. Masaryka, která počátkem 20. let umožnila ruským, ukrajinským, arménským, gruzínským a dalším emigrantům najít v Československu nový domov, pracovní příležitosti a možnost vzdělání. Ministerstvo zahraničí Československé republiky tehdy zřídilo fond pomoci emigrantům a z jeho zdrojů byli podporováni jednotlivci i instituce. Podpory se dostalo i Ruskému komornímu divadlu, které vzniklo v Praze počátkem 20. let. Působili zde někteří vynikající herci, kteří opustili po Říjnové revoluci Rusko, např. členka Moskevského uměleckého divadla M. Germanovová, S. Strenkovskij, V. Vladimirov, M. Rešetnikovová a další. Ruské komorní divadlo mělo na repertoáru hry ruských i světových autorů, převažovala klasika. Bohužel už nedošlo k plánované inscenaci dramatu *RUR* od Karla Čapka. Ale už po dvou letech působení, roku 1923, muselo divadlo z ekonomických

důvodů přerušit svoji činnost. Někteří členové souboru se pak uplatnili jinde v Evropě, např. M. Germanovová založila svoje studio v Paříži.

Počátkem 20. let působil u nás ruský emigrant, režisér Vladimír Gamza, jehož režie Blokovy hry *Růže a kříž* a Turgeněvova *Měsíce na venkově* v letech 1926 a 1928 v Národním divadle patřily k tomu nejlepšímu, co se v tehdejších divadlech dalo zhlédnout. Předčasná choroba a smrt ukončily slibnou kariéru mladého tvůrce.

Ve své knize se autor zabývá také pohostinským působením ruských souborů a jednotlivců v naší republice. Připomíná např. vystoupení herce Michaila Čechova v roli krále Erika XIV. ve Strindbergově stejnojmenném dramatu režírovaném J. Vachtangovem, a dále v úloze Malvolia v Shakespearově *Večeru tříkrálovém*. Michail Čechov, tehdy člen Prvního studia Moskevského uměleckého divadla, hostoval se studiem v roce 1926 ve Vinohradském divadle. Karel Čapek napsal v recenzi představení: „Nemilosrdný psycholog Strindberg štědře obdařil svého Erika všemožnými rysy vymírající královské dynastie, ale v Čechovově pojetí hoří plamenem krása lidského ducha, skvělý doklad toho, že my všichni jsme lidské bytosti, obdařené duší. Z úvah filozofů a poučování moralistů takové vědomí nikdy nevyplývalo tak jasně, jako z rychle se střídajícího výrazu tváře, prudkých gest, excentrických pohybů, z celé té velkolepé nervní vypjatosti tohoto herce křeh-

¹ Инов, И. Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев России в Чехословакии (20 – 40 годы 20 века), Praha 2003.



Ch. A. Lecocq: *Giroflé-Giroflà*. Inscenace moskevského Komorního divadla v režii A. Tairova

kého těla a nemocného hlasu. Nic většího mi divadlo nedalo a nikdy nedá.“ – Stojí za zmínku, že Michail Čechov, který pod tlakem politických událostí a postupující totality v Rusku pomýšlel na emigraci, chtěl založit vlastní divadlo právě v Praze, jak o tom svědčí i korespondence s prezidentem Masarykem a režisérem Jaroslavem Kvapilem. Jeho finanční nároky byly však natolik vysoké, že z celého projektu sešlo (Čechov pak emigroval do USA, kam přestěhoval své divadelní studio, které založil mezitím v Anglii, a vychoval v něm řadu skvělých herců).

Inov se zmiňuje i o pohostinských režiiích Nikolaje Jevrejnova, herce, režiséra a divadelního teoretika, který po počáteční revoluční euforii vystřízlivěl a rozhodl se počátkem 20. let emigrovat z Ruska do Paříže. Jiří Frejka v roce 1925 režíroval jeho aktovku *Veselá smrt* se skupinou studentů pražské konzervatoře. Už v roce 1923 režíroval Jevrejnov vlastní hru *To nejhlavnější* na scéně našeho Národního divadla: kritik Rutte ji srovnával s Pirandellovým dramatem *Šest postav hledá autora*. Jevrejnov režíroval také v Brně a v roce 1935 byl znovu pozván do Národního divadla, aby tu inscenoval *Pohádku o caru Saltanovi*, která měla těsně předtím velký úspěch v Paříži.

V závěru své knihy se Inov rozepisuje o hostování moskevského Komorního divadla pod vedením Alexandra Tairova, které předtím vzbudilo velký ohlas v Paříži a Berlíně. O pozvání Tairova do Prahy usiloval Jindřich Honzl. Pohostinská vystoupení se uskutečnila v roce 1930 na scéně Nového německého divadla: soubor uvedl Ostrovského *Bouři* (kritika vyzvedla zejména výkon Alice Koonenové v roli Kateřiny) a Lecocqovu operetu *Giroflé-Giroflà* (oceňována byla především precizně vypracovaná aranžmá).

V publikaci najdeme také zmínku o návštěvách Vsevoloda Mejercholda: nikdy u nás se svým souborem nevystupoval, ale v roce 1934 se v Praze zastavil cestou z Paříže do Karlových Varů, kde se léčil. Po dvou letech přijel znovu do Prahy, rovněž cestou z Paříže, se svou ženou herečkou Zinaidou Raichovou a adoptivní dcerou. Spřátelil se s E. F. Burianem, jehož inscenace *Lazebníka sevillského* a *Kupce benátského* při svých návštěvách viděl. Burianovy práce si velice vážil, jeho připomínky se týkaly herecké vybavenosti souboru. Navštívil i Osvobozené divadlo, zhlédl *Nebe na zemi* a *Baladu z hadrů*. Umění Voskovce a Wericha vysoce hodnotil: „Znovu jsem okouzlen jejich hrou, která má kořeny v italské commé-

dii dell'arte. Ať žije commedia dell'arte! Ať žijí Voskovec a Werich!“ Mejerchold už byl tehdy stíhán oficiální kritikou a obviňován z formalismu, proto si tím víc cenil sympatií, kterých se mu v Praze dostalo. V době, kdy ho nespravedlivě obvinili, posléze zatkli a jeho divadlo zlikvidovali, E. F. Burian se Mejercholda zastal a dokonce zorganizoval petici na jeho obranu. Sám v roce 1937 uvedl Shakespearovu tragédii *Hamlet* jako inscenaci protestující proti štvanci na Mejercholda: Hamlet byl pojat jako člověk nespravedlivě osouzený a nepochopený okolím. (Bohužel, později v 50. letech svůj vlastní postoj kritizoval...)

Kniha Igora Inova se poprvé soustavně věnuje problematice ruského emigrantského divadla u nás i česko-ruským divadelním vztahům ve 20.–40. letech 20. století, neboť poskytuje bohatý dokumentační materiál. V ruštině ji vydala Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna v roce 2003 a vznikla především zásluhou předčasně zesnulé ředitelky Slovanské knihovny L. Rachůnkové. Odborná pracovnice knihovny M. Klímová ji pečlivě redakčně připravila, včetně rejstříku a doprovodných fotografií.

Alena Morávková

Téma: symbolismus 2

Třetí svazek Dramatiky ruského symbolismu vyšel péčí Ústavu slavistiky a Ústavu pro studium divadla a interaktivních médií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v loňském roce. Obsahuje 'malé hry o lásce' od Alexandra Bloka a Valerie Brjusova, a to v originále i v českém překladu D. Kšicové, která je překladatelkou a spolu s P. Kleinem autorkou doprovodných studií a komentářů.

První z nich, *Buffonáda* od A. Bloka (Balagančik), byla poprvé časopisecky otištěna v časopise *Fakely* (Pochodně) roku 1906 a o dva roky později byla zařazena do výboru Blokových lyrických dramát. Patří k nejvýznamnějším textům ruského divadla počátku 20. století a také k nejvýznamnějším předrevolučním inscenacím V. Mejercholda, který hru uvedl hned v roce 1906 v petrohradském Divadle V. Komissarževské.

Autor tu překračuje hranice symbolistického dramatu, inspirovaného Paříží a především dílem M. Maeterlincka, a nalézá inspiraci v ruském lidovém jar-

marečním divadle. Navazuje na tradice komedie dell'arte a uvádí do hry postavy Pierota a Kolombíny: Smolař Pierot touží po lásce Kolombíny, která je zhmotněným obrazem věčného Ženství, adorovaného poetikou symbolismu. Spolupráce autora a režiséra se bohatě zúročila. Romantické vidění světa přetransformovala ironie a groteska (rysy, které byly příznačné i pro pozdější Mejercholdovy režie): tak vyznívá i věčné téma neopětované lásky, když se v závěru hry ukáže, že nejde o skutečné city skutečných lidí, ale o loutkové panoptikum. Kolombína se promění v bezduchou loutku a nešťastnému paňácovi – Pierotovi nakonec vytéká po smrtelné ráně z prsou namísto krve klikková šťáva. – Hra rozvíjí i satirickou linii v podobě postav mystiků v úvodní scéně: tady naplno vyznívá autorův výsměch pseudomysticismu pěstovanému v tehdejších populárních ruských salonech. Zejména tento okamžik vyvolal nevoli oficiálních kritiků.

Mejerchold inscenoval *Buffonádu* ja-

ko divadlo na divadle a vytvořil klauniádu ve stylu komedie dell'arte a improvizace jarmarečního divadla: tento přístup prozrazovala hned úvodní scéna mystiků, kteří v podobě papírových modelů sedí za stolem, a jen pohyblivé hlavy herců se střídavě vynořují nad stolem a mizí... Celou inscenaci charakterizovala hravost a nápaditá aranžmá. Jestliže Blok svou hrou opustil svazující kánony symbolismu a předznamenal ruskou avantgardu, tak totéž platí i o Mejercholdově inscenaci.

Blokova hra přeložená básníkem L. Kubištou u nás vyšla poprvé v souborném vydání autorovy tvorby v nakladatelství Odeon v roce 1955. Překlad uveřejněný v novém sborníku je dílem D. Kšicové, která rozšiřuje publikaci o básně tematicky svázané s dalším Blokovým dramatem *Neznámá*, které je v českém znění uveřejněno poprvé. Překladatelčin výkon zasluhuje ocenění tím spíš, že tlumočit Blokovy verše je obtížný úkol. V českém převodu znějí přirozeně a vidíme, že Kšicová dobře zná symbolistickou poetiku. Jediná připomínka by mohla zaznít k názvu veršované *Buffonády*. Zdá se mi, že pojmenování Jarmareční fraška by lépe vystihovalo originál: 'balagan' v původním významu znamená jarmareční boudu a později se tento název ujal jako označení ruského jarmarečního divadla.

Zatímco *Buffonáda* je text, který by mohl být inscenován i dnes (viděla jsem asi před deseti lety úspěšné představení italských studentů, kteří s touto hrou hostovali v divadle DISK), Blokova veršovaná hra *Neznámá*, uzavírající triptych Blokových lyrických dramát (patří k nim ještě rovněž veršovaný *Král na náměstí*) se hodí spíš ke scénickému čtení. Při jeho psaní se autor inspiroval vlastní poezií, počínaje *Verši o Krásné Dámě*, kde básník prezentuje symbolistický obraz věčného ženství. *Neznámá* je předmětem touhy Básníka i Hvězdáře, zjevuje se oběma jako „padající hvězda“ a znovu nenávratně mizí. (Dnes už víme, že vzo-

rem pro *Neznámou* byla Blokova manželka Lydie, idol mnoha mužských srdcí.) Básník i Hvězdář bloudí zasněženým Petrohradem v mrazivé hvězdné noci a hledají svůj ideál. Jejich bloudění je konfrontováno s ovzduším petrohradské krčmy a petrohradským salonem.

Neznámá byla poprvé uvedena v roce 1913 v petrohradském Mejercholdově studiu, ale nezbudila příznivý ohlas. Režisér Mejerchold uvedl do inscenace postavy sluhů, potomků zanni z komedie dell'arte, kteří vstupovali do děje po každé 'vidině' - Blok totiž vyzkoušel novou kompoziční metodu tří básnických vidin, nahrazujících členění na jednotlivá dějství, a tím ještě zdůraznil snovost celého příběhu. Mejercholdovy postavy sluhů tuto iluzi příliš narušovaly.

Sborník uzavírá aktovka *Tajemný host* od Valerije Brjusova. Líčí setkání mladické Julie s nýmým Příchozím, odehrávající se jedné noci. Dívka se zpočátku Příchozího bojí, ale současně ji host přitahuje. V okamžiku, kdy v ní probudí sexuální touhu, dívka zjistí, že je mrtvý. Podle komentáře P. Kleina autor zobrazuje hrdiny příběhu jako nositele psychoatributů, kteří prostřednictvím atributů svého protivníka popisují sebe sama. Pocity dívky, její počáteční strach, později zvědavost a okouzlení je výpovědí o krizích mládí a historií dívčina dospívání. Odkaz k Freudově teorii není v případě Brjusova první - podobnou formu psychoanalýzy podává už Dostojevskij např. v novele *Něžná* (a já jsem si v této souvislosti připomněla i Čapkovu *Loupežníka*).

Sborník je nalezeným klíčem k dramatrice symbolismu, v době totality po léta zamlčované a opatrované pohrdavou nálepkou dekadence. Může být i cenným studijním materiálem pro ty, kdo se chtějí dozvědět víc o dramatrice, která předjímalá některé proudy umění 20. století a ohlašovala avantgardu.

AM

Zázrak v černém domě

Komedie o dvou dílech

Milan Uhde

Za pomoc při práci na textu autor děkuje Zdeňku Hedbávnému, který byl až do svých posledních dnů dramaturgem této hry, a dále Jolaně Součkové, Richardu Ermlovi a Ladislavu Smockovi.

Osoby

Otec (doktor Eduard Pompe, osmdesátiletý)

Matka (doktorka Heda Pompeová, rozená Poláková, osmasedmdesátiletá)

Šárka, jejich dcera (osmačtyřicetiletá)

Dušan, jejich syn (čtyřiapadesátiletý)

Viřka, jeho žena (osmačtyřicetiletá)

Ivan, mladší syn Pompeových (padesátiletý)

Tatána, jeho žena (osmadvacetiletá)

Soused (pan Křenař, sedmdesátiletý)

„Z příběhů o zázracích zpravidla vysvítá, že vypravěč čerpal z doslechu. Zato já jsem byl při tom. Stalo se to na schodech do synagogy. K rabínovi se vrhá žena s mrtvým dítětem v náručí: ‘Udělej zázrak, učiteli. Vzkřís ho.’ Zázračný rabín zvedá oči k nebesům a pronáší kouzelná slova. Všichni kolem strnou v nesmírném napětí.“

„A co dítě? Ožilo?“

„Neožilo.“

„Takže to nebyl zázrak.“

„Pochopitelně. Ale byl jsem při tom.“

Stará anekdota

PRVNÍ DÍL

Soused prochází uličkou v hledišti, má montérky a pracovní košili, přes rameno nese kosu, píská si atonální melodii typickou pro lidi bez hudebního sluchu. Míří k jevišti, ale tam jen opře kosu o portál a odbočí do postranních dveří. Jeho doznívající pískání doprovází pohyb zvedající se opony.

Scéna

Hala rodinného domu, řešená v duchu funkcionalistické architektury třicátých let minulého století. Z haly vedou čtyři dveře: odleva dveře do umývárničky s toaletou (dveře číslo jedna), vedle dveře dovnitř do domu (dveře číslo dvě), vedle dveře do sklepa a do díl-

ny (dveře číslo tři) a vedle, nejvíc vpravo vstupní dveře z ulice a ze zahrady (dveře číslo čtyři). Mezi dveřmi číslo dvě a tři jsou zasazeny bíle lakované dveře dřevěné vestavěné skříňě. Nad scénou visí lustr přísně geometrického tvaru. V popředí konferenční stůlek a tři židle, rovněž přísně funkcionalistické. Dveře skříňě, ostatní dveře i nábytek jeví stopy přibližně půlstoletého užívání, jsou odřené a zašlé. Pod stropem a zejména v rozích místnosti jsou patrné skvrny po deštích prosáknuvších střechech.

Dušan (odemyká dveře číslo čtyři, klíč schová do kapsy a vchází do haly) Nikde nikdo. To jsem čekal.

Viřka (vchází za ním, tiše) Dobré jitro. (Klade si prst na ústa) Ještě spí.

Dušan (otevře dveře číslo dvě a volá do nich) Jmé-
nem zákona.

Viřka Nekřič.

Dušan (křičí) Aufmachen! Geheime Staatspolizei!

Viřka (pro sebe) „Nedávej kanárovi paštiku.“

Dušan Prosím? Opakuju, Viřko, po sté a desáté: Ne-
věděl jsem, že ta paštika je zkažená.

Viřka Ale věděl. Jenžes ho nechtěl. Řekls: Žádnýho kanára. A já vím proč. Zaprvé proto, že k nám přiletěl a byl u nás nelegálně. Zadruhé proto, že ses o něj nechtěl starat. Ale hlavně proto, žes dětem a mně chtěl pokazit radost. A já abych to zatloukala a dělala z tebe hodnýho tátu.

Dušan Já nejsem hodnej?

Viřka Víš co, Dušane? Pojdme domů. Ty to nedokážeš.

Dušan Jsem hodnej. Jako nikdy.

Viřka Jako posledně. Chytá tě rodinný běs.

Dušan Myslíš to gestapo? Dobře. Uznávám. Bylo to trapný. Gestapo se škrtá.

Viřka A nebudeš se předvádět.

Dušan Ani trochu.

Viřka Nezapomeneš, proč nás pozvali.

Dušan Kvůli dědictví.

Viřka Podávají ti ruku. U snídaně ti to oznámí.

Dušan A já se mám tvářit, že je všecko v pořádku.

Viřka A tatínkovi říct, že je ti líto, cos řekl minule.
Uděláš to?

Dušan Hlavně proto, že si to přeješ.

Viřka Myslela jsem, že si to přeješ ty. Ale jestli to tak není...

Dušan Buď klidná. Co jsme si domluvili, platí.

Vitka A co když tatínek zase bude hrát, že tě nepoznává? Řekne: Dobrý den, Ivánku.

Dušan S tím počítám.

Vitka A když se zeptá: Potřebuješ něco?

Dušan Šíleně se naštvu, protože to znamená: Ode mě nic nečekej.

Vitka Tak vidíš. Nemá to smysl.

Dušan Má. Ovládnou se. Zvládnou to.

Soused (*zaklepe zvenku na dveře číslo čtyři, otevře je a zůstane stát na prahu*) Břej den, pane ministře. Rukulíbám, paní. Já jsem soused.

Vitka My se přece známe. (*Upozorní Dušana, který se soustředil na své myšlenky*) Dušane.

Dušan Samozřejmě, pane Křenaři. Jenže ministr už nejsem.

Soused Já vím, pane ministře. Ale nemůžu se na to dívat. Lidi se ptají, jak to vypadá.

Dušan Špatně, pane Křenaři. Úměrně tomu, jací jsme.

Soused (*zaslechne kroky za dveřmi číslo tři, rychle*) Noba, nebudu rušit. (*Odejde dveřmi číslo čtyři a zavře je za sebou*)

Otec (*vstupuje dveřmi číslo tři, uvidí Dušana a Vitku*) Dobré ráno, Ivánku. Copak? Stalo se něco?

Vitka Dobrý den, tatínku. Jak se daří?

Otec (*Vitce nevěnuje pozornost, mluví k Dušanovi*) Potřebuješ něco?

Dušan Jsem na minutu přesní. Je devět.

Otec (*slyšel: Je pěkně*) Je, je. Nádherně. Však máme konec června.

Dušan (*paroduje Otce*) Týden po slunovratu. Světla ubývá. Dny se krátí. Za chvíli svatá Anna, chladno zrána. Blíží se podzim.

Vitka Dušane.

Otec (*jako by neslyšel a ztratil souvislost*) Tak, tak. Poslyš, nemáš klíč? Dvaadvacítka. Nebo hasák.

Dušan (*dál napodobuje Otcův způsob*) Tak, tak. Za chvíli jsou Vánoce.

Vitka Dušane, pamatuj se.

Otec Hasáček. (*Ukazuje se, že drží v ruce francouzský klíč*) Nechytá. Nemáš, co? (*Položí francouzský klíč na stolek, odchází dveřmi číslo tři*) No nic, vypiluju ho. Pilník našťestí mám. (*Zmizí za dveřmi číslo tři, zavře za sebou*)

Soused (*vyhlédne ze dveří číslo čtyři, zůstane na prahu*) Povídám, pane ministře, že to tak nenecháte? Že se do toho vložíte?

Dušan Já, pane Křenaři? Jsem mimo hru.

Vitka Pan Křenař, Dušinko, nemluví o politice.

Soused Pan otec je ve formě. Na těch osmdesát. Ale co je moc, je příliš.

Dušan Zase spravoval?

Soused Včera po ránu. Žena přiběhla, prej: Jéžíšmarjá, je na střeše. Štětec v ruce. Povídám: Pane doktore, že neřeknete. Syn to naštrejchne. Levně a se zárukou.

Vitka To jste hodnej, pane Křenař.

Soused Nojo. Ale ten mě hnal. Povídám, že vám to

požaluju. A on, prej je přivázaněj. Povídám: Dyby uklouz, strhne si vaz. Dyť bysme ho měli na svědomí. (*Zaslechne kroky za dveřmi číslo tři, zmizí ve dveřích číslo čtyři a zavře za sebou*)

Otec (*vyjde ze dveří číslo tři a zavře je za sebou. Ne-se velký pilník na železo, zvedne ze stolkou francouzský klíč a okázalým zkusným pohybem ověřuje, zda bude moci vadný závit vybrousit*) Jako meč. Předválečný zboží. Originál Solingen. (*Odejde dveřmi číslo tři a zavře je za sebou*)

Matka (*vejde dveřmi číslo dvě, chodí ztěžka*) Děti. Měla jsem strach, že si to rozmyslíte. (*Objímá se s Dušanem, Vitce podá ruku a stále přítom mluví*) Tak dlouho jsme se neviděli. Dva roky. Pořád si to představuju. Neděle jako za starých časů. Společně se nasnídáme a půjdem na Medlán. Jako když jste byli malí. Nahoru ke kapličce. Všecko se urovná a bude dobře. Ale trochu se to zkomplikovalo. Odešel.

Dušan Kdo? Pavel? Proč? A kdy?

Matka Dnes v noci. Jako kluk. Děcko vzal s sebou.

Dušan Ale proč? Proč?

Matka Protože je parchant. Jako jeho táta. Mají to v rodině.

Dušan Pavel není parchant.

Matka Chceš se hádat? Prosím nezačínej.

Dušan Jak to přijala?

Matka Šárka? Statečně. Chystá snídani. Jenže to víš, měla ho ráda.

Vitka odchází dveřmi číslo dvě.

Matka (*Vitce*) Pomůžeš jí? Ale o Pavlovi nemluv. Ať na to nemyslí.

Dušan Máti, pravdu: zas to na ni přišlo?

Matka Co? Je v pořádku. Řekla jsem: Šárko, teď se nesmíš hroutit. Máš povinnosti. – Spiš se bojím, co tatínek.

Dušan Vypadá normálně.

Matka Jenže v noci – prej klíče od auta. Ptám se:

Kam jedeš? A on: To je má věc. Já na to: Žádný klíče. Víam, co by udělal.

Dušan Proboha. Komu? Pavlovi?

Matka Nepodceňuj ho. Obdivuje Němce, ale s rodinou cítí jako Ital.

Dušan Tak co by udělal? Střelil by ho tou starou bouchačkou?

Otec (*vejde dveřmi číslo tři, zavře je za sebou*) Prásk. Násadka. (*Ukazuje pilník s prasklou dřevěnou násadkou*) Praskla.

Matka Edo, budeš se nám věnovat?

Otec Samozřejmě. Mám náhradní. (*Odchází dveřmi číslo tři a zavře*)

Dušan Vy jste, máti, spoléhali, že s ní zůstane?

Matka Se Šárkou? Slíbil to.

Dušan Dokud nevěděl, co jí je.

Matka Uštvala se. Když se zhroutila poprvé, zeptala jsem se: Co bude, Pavle? Rozvod? A on: To katolíci nedělají.

Dušan Ani katolíci nevydrží všechno.

Matka Ty se ho zastáváš?

Dušan Nikdy jsem nebyl v jeho situaci. Nemám právo ho soudit.

Matka Tatínek a já ano.

Otec *(vejde dveřmi číslo tři, drží si levou ruku, z jejíhož ukazováku odkapává na zem krev)* Zajela. Bestie.

Matka Ježíši, Edo. Zmrzlačil se.

Otec Povolil. Svěrák. Nechápu jak. Starej. Německej. A pilka rovnou do prstu.

Dušan *(dívá se na ránu)* Až na kost.

Matka *(vykřikne)* A to je pořad. Co má co pilovat?

Otec Dovolil si. Zločinec.

Matka *(křičí)* Pojedeš na chirurgii.

Otec Proč? Prst je pryč. Jestli mám dostat sepsi, do stanu ji tak jako tak.

Dušan *(otevře dveře číslo dvě a vykřikne do nich)* Viťko!

Viťka *(vejde dveřmi číslo dvě, vidí, co se stalo, a reaguje velmi klidně)* Do auta. Lékárničku.

Dušan odběhne dveřmi číslo čtyři a zavře za sebou.

Otec *(sedá si ke stolku)* Kdybych omdlel, pamatujte: nechci do nemocnice. Umřu doma.

Dušan *(vrací se dveřmi číslo čtyři, zavře za sebou, nese automobilovou lékárničku)* Gázu? Vatu? Zastavit krváčení?

Viťka *(otevře lékárničku, bere z ní dezinfekční sprej)*

Zbytečně se neptat. *(Postříká zraněný prst sprejem)*

Otec *(silně ho to štípe)* Mně je zle.

Matka Je jak děcko. Pořád si musí hrát.

Šárka *(vejde dveřmi číslo dvě, vůbec si nevšímne, co se děje, a úporně mluví k Dušanovi)* Tschüss, du.

Ich danke dir herzlich für die Gelegenheit, ein paar Probleme des Nibelungenlieds mit dir zu behandeln. Erstens: Ich hab' eine Studie gelesen über die Beziehung zwischen Kriemhilde und ihrem Mann. Meine Frage lautet:

Viťka Náplast.

Šárka Sind die Theorien von Freud und von seinen Schülern nicht fähig, einen Text wie Das Nibelungenlied glaubwürdig zu interpretieren?

Viťka Nůžky.

Šárka *(Dušanovi)* Můžeš mně sakra odpovědět?

Dušan Nemůžu.

Šárka Ani když tě prosím? Pro mě je to zásadní otázka: Dá se vysloveně moderní analytické hledisko uplatnit na Nibelungy? Starogermánský epos roste z jiného systému hodnot, než je náš. Vraždí Kriemhilda z jiných pohnutek než moderní žena?

Matka *(Viťce)* Co s tím děláš?

Viťka Mašličku.

Matka *(nedůvěřivě)* Co je to?

Viťka Prakticky totéž co šití.

Matka A nemělo by se to šít?

Viťka Mělo.

Šárka *(Dušanovi)* Já myslím, že by to šlo.

Matka Slyšíš, Edo?

Šárka *(Dušanovi)* Mluvíš se mnou, nebo ne?

Dušan *(Šárce)* Nejsem germanista. Ani filosof.

Šárka *(Dušanovi)* To je obecný problém, ne speciální.

I právník na něj musí mít názor.

Viťka Tak. *(Končí ošetření)*

Otec A můžu s tím pracovat?

Viťka Rozhodně ne, tatínku. Dokud se rána nezavře.

Matka Ani potom ne. To bylo poslední varování. Příště skončíš ve špitále.

Otec Sedět v hale? No, hodinku počkat můžu.

Dušan *(Matce o Otci)* Slyší čím dál hůř.

Matka Slyší pořad stejně. *(Křičí směrem k Otci, aby nemohl zapřít, že slyší)* Dělá si blázně. Ale už nebude. Všecky ty krámy popadnu a vyhodím.

Otec Německej francouzskej klíč? Opozav se. Seže-neš nověj?

Matka Stokrát jsem ho, děti, prosila: Zavoláme člověka, a bude.

Šárka Slyšíš, Dušane? Tvrdím, že při analýze díla jsou přípustné všechny metody. Například Derrida se svou dekonstrukcí je metodologicky velmi liberální.

Dušan Zaplaťbůh za rozumný slovo. Skočím k němu.

Šárka *(Dušanovi)* K Derridovi?

Matka *(není jasné, zda oslovuje Dušana, nebo Šárku)* Počkej.

Šárka Každá blbost je důležitější než já.

Matka Edo, uznej konečně, že na to nestačíš. Dům potřebuje generálku. Střecha je děravá. Vodovod kape. Padesát let to rezavi a hnije. Dušan to dojedná.

Šárka A kdo dojedná, co já potřebuju?

Matka *(Otci)* Nejsi řemeslník. Tak co?

Otec Německej francouzskej klíč vyhodí leda blázen.

Šárka Slyšíte? Kdo dojedná, co já potřebuju? Nikdo.

Dušan Uklidni se.

Šárka Slova, slova, slova. To umíš. Podat pomocnou ruku, to ne. Jenže já to vyřeším. Radikálně. *(Odejde dveřmi číslo dvě a nechá je otevřené)*

Dušan Sáro, neblbni. *(Chce za ní)*

Matka *(Dušanovi)* Zas jí říkáš Sáro? Proč?

Viťka *(Matce)* Rád dělá druhým radost. Ale už toho nechá. *(Dušanovi)* Vid, Dušane. *(Matce)* A promluv s tatínkem. *(Dušanovi)* Jenže žádnou paštiku. Pěkně. *(Odejde za Šárkou dveřmi číslo dvě a zavře za sebou)*

Dušan *(stojí poprvé tváří v tvář Otci)* Táto.

Otec mlčí.

Matka Prosím tě, Edo, mluv s ním.

Otec mlčí.

Dušan Malý táto.

Otec mlčí.

Matka Tak ti říkal, když ti byl po kolena. Ty mu neodpovíš?

Otec mlčí.

Dušan Ach můj ubohý maličký táto.

Matka *(Dušanovi)* Je hroznej. Se mnou nemluvil třeba půl roku. *(Otci)* Edo, přál sis, ať ho pozvu. Cos mu teda chtěl? Předvést, že se pořád zlobíš? A budeš se zlobit další rok?

Dušan Dva roky.

Matka (*Otcí*) Já ti nerozumím. Tak hezky ti řekl.

Otec To bylo z Diderota. Parafraze. Tak říkal Jakub pánovi. Shovívavě. S převahou. Co je na tom hezkýho?

Matka (*Dušanovi*) Bože, to je palice. Co noci jsem se kvůli ní nabrečela. Doufala jsem, že si vybrečím jediný slovo: Neplač. Myslíš, že jsem se dočkala? Nikdy. Trestal mě, že jsem bučela. Ano, neříkal „plakala“ ani „brečela“, říkal „bučela“. Máti jednou povídá: „Ten tvůj člověk, Hedo, snad ani není člověk. Jak ho můžeš mít ráda?“

Ivan (*valá za scénou*) Jménem zákona, otevřte. (*Vejde dveřmi číslo čtyři, zavře za sebou*) Policie.

Matka Ivánku, pojď dál. Kde máš Táničku? A Péťu?

Ivan Venku. Krmí se. Znáš to, rituál. A co Šárka? Je jí líp?

Matka Drží se.

Ivan Copak? (*Prohlíží si krvavé skvrny na zemi*)

Dušan (*pro sebe*) Josef, řekni fór.

Ivan Vy jste zabíjeli?

Dušan Bravo. Tužil jsem, že zaválí.

Matka (*Dušanovi*) Ty se s bratrem nepozdravíš?

Dušan Kdybych to byl býval věděl, byl bych býval už stal doma.

Matka Co kdybys věděl? Že přijde? Patří k nám jako ty.

Dušan Jistě. Jen jsem si opakoval předminulý čas ve větách podmínkových: *Hätte ich es gewusst, wäre ich zu Hause geblieben.*

Ivan (*Matce*) Řekni mu, ať si trhne nohou.

Matka Co se to s váma stalo? Dvacet let jste byli jako jeden. Dělat si blázný z rodičů, to vám šlo samo od sebe. Tak se chovejte jako bratři.

Dušan To půjde těžko.

Matka Nevymýšlej si. A neříkej mu Josef.

Dušan Neměl se tak jmenovat? Po Stalinovi?

Matka Svoje duchaplnosti vykládej Víťce. Jenže to si nedovolíš.

Ivan Nech ho, máti. Je to vůl.

Dušan Ale ne takovej, aby se bratřil s fízlem.

Ivan Smím mu dát, máti, do držky?

Matka (*Ivanovi*) Opovaž se. (*Dušanovi*) Dušane, to si zakazuju. Ivan nebyl fízl.

Dušan Promiň. Uznávám. Fízl je proti němu charakter.

Otec (*sledoval předchozí dialog a přerušil konflikt mezi bratry, jako by mu byl nepřijemný*) Nemáš, Ivánku, klíč? Dvaadvacítku.

Ivan (*odvrátí se od Dušana a napětí opadne. Ivan zavře na Otce jako na hluchého*) Nač?

Otec Nemáš, víd?

Ivan Přivezu příště. Oukej?

Otec Já vím, velkej. Nebo hasáček. Ani ten nemáš?

Ivan (*zavře*) Chceš ho hned?

Matka Nic neslibuj, Ivane. Takhle to nejde dál.

Ivan Zas dělá instalatéra?

Matka Jen se podívej. Ještě nezačal, a málem vykrvácel. (*Otcí*) Edo, už tu dlouho nebudem. Proč aspoň ty poslední roky nemůžem prožít jako lidi?

Otec Tvá matka, Ivane, byla slušná právnička. Jinak nerozumí ničemu.

Matka Přeje si mít kuchyň, koupelnu a prádelnu, aby se v nich dalo vařit, umývat se a prát. A to absurdní přání se jí nesplnilo a nesplní. O zahradě nemluví. Tráva metr vysoká.

Otec Umíš spravit sekačku? Ne. Já ano. Tak musíš počkat, až se k tomu dostanu. Hubou se tráva neohryže.

Ivan Stará písnička.

Dušan Skočím ke Křenařům. Mám?

Otec (*Matce*) Jestli toho s kosou pustíš do domu, jestli s ním budeš třeba jen mluvit, vyvodím z toho krajní důsledky.

Matka Vidíte? Slyšeli jste? V tom jste mě nechali. V tom já žiju.

Ivan Nedramatizuj. Instalatérů je plnej seznam. Křenař nevyhovuje, tak vezmi telefon, a je to.

Otec Aby bylo jasno: nechci v domě cizí lidi.

Ivan Protože jsou fušeři?

Otec Dávají tipy zlodějům. Do týdne nás vykradou.

Ivan Nehněvej se, tati, to je nesmysl.

Dušan Nesmysl je i to, že Křenař nevyhovuje. Řekni slovo, máti, a já ho přivedu. (*Okázale vykročí ke dveřím číslo čtyři*)

Otec (*usedne ke stolků, chytí se za srdce*) Co říká?

Matka (*Dušanovi a Ivanovi*) Víte co? Nechte si svoje rady. (*Její rozhodnost se zlomila, ovládl ji soucit s Otcem*) Edo, je ti špatně?

Otec (*křečovitě se oběma rukama drží v srdeční krajině, slabým hlasem*) To nic.

Matka (*sáhne do kapsy, vytáhne tubu s prášky, oddělí Otcí tabletu. Dušanovi a Ivanovi*) Srdce. (*Otcí*) Tu máš.

Ivan Co to bere?

Matka Lanatosid.

Dušan Placebo.

Otec Co říká?

Matka Že se ti uleví.

Otec Nelži. Řekl placebo. Jako že mně nic není. Že to hraju. Tachykardie. Systolické šelesty. Tak já jsem hypochondr. Děkuju. Vřele děkuju.

Matka Klid, Edo. (*Dušanovi a Ivanovi*) Tatínek má srdeční ischemii úměrnou věku. Na domě pracovat může. Cizí pomoc nepotřebuje.

Tatána (*vyhlédne ze dveří číslo čtyři, je vyděšená*) Zlati, honem.

Ivan Ano, zlati. (*Vyběhne za ní dveřmi číslo čtyři, zavře*)

Matka Copak? Péťovi je taky špatně?

Dušan Ani ne. Jenom se poblil.

Matka Chudáček. Jak to víš?

Dušan Po jídle pravidelně blije.

Matka Dušane, o vašem Markovi jsme mluvili vždycky pěkně. Jak jsme mu říkali? Jižní pták. A přitom krákal jako vrána. Mluv pěkně i o jiných mých vnoučatech, nebo mlč.

Dušan On se nepoblil? Poblil. Na tom, že jsem to řekl, nic nepěkného nevidím.

Matka Přestaň, nebo to povím Vítce.

Ivan (vejde dveřmi číslo čtyři, mokrou plenu drží způsobem, který dává tušit její nepřijemný obsah) Háže to do sebe, jako by tři dny nežral. (Vejde do dveří číslo jedna, nezavře je)

Dušan Vždycky se chytal za srdce, když chtěl něco prosadit? Myslel jsem, že mával pistolí. Míval ji v nočním stolku. Proč?

Matka Chtěl mě bránit. Za války. Kdyby pro mě přišli.

Dušan Střílel by na gestapáky?

Matka Byl statečný. Celá rodina na něj chodila:

Eduarde, se Židovkou nezůstávej, nebo půjdeš do koncentráku s ní. A on se postavil a řekl: Rozvádět se nebudu. – Tak to bylo, a dost. Nebo řeknu Vítce, že zas vyšetřuješ.

Otec (dotud seděl opřený na židli, oči měl zavřené, jako by spal) Myslíš, Hedo, že dnes budem snídat?

Matka (chce vstoupit do dveří číslo dvě, volá) Šárko!

Ivan (vyjde ze dveří číslo jedna, v ruce drží vyždímanou plenu zbavenou nepřijemného obsahu) Taky jsme takhle blili?

Matka Nevzpomínám si.

Ivan Děti do dvou let pořád blijou. (Odejde dveřmi číslo čtyři, nechá je za sebou otevřené)

Dušan (napůl recituje) Ostře prožívají to, co my dospělí cítíme daleko slaběji: že svět je k poblití.

Matka (Dušanovi) Obludo. (Volá za Ivanem) Zkusili jste dietu?

Dušan Jsou jiného názoru. Znova ho naštucují. Aby se naučil ovládat.

Matka Ty abys neměl poslední slovo. (Odchází dveřmi číslo dvě a volá) Šárko, co je s tou snídaní?

Otec Němci mají pro ten případ výstižné slovo: unbehillich.

Matka Prosím? Kdo je unbehillich?

Otec Nahlas. (Dušanovi) Já jí, Ivánku, vůbec nerozumím.

Matka (křičí) Uklízím. Nakupuju. Peru. Uvařit občas nestačím.

Otec No právě. Unbehillich.

Matka Neříkej to. Nebo taky něco řeknu. A před dětmi.

Otec Unbehillich.

Matka Patří mně to. Půl století to poslouchám. „Nemožná.“ Německy, aby děti nerozuměly. Víš, kdys to řekl poprvé?

Otec Pohádky.

Šárka (vejde dveřmi číslo dvě, zavře za sebou) Tak já jsem nemožná.

Matka Šárko, srdíčko, dáš nám jíst?

Šárka Dvacet let mám z Heidelbergu pozvání k habitaci. A dělám kuchařku. Z toho by se i mrtvej zbláznil. Nemožná.

Vítka (přichází dveřmi číslo dvě, mluví tichým hlasem, takže ji ostatní neslyší) Pojdte prosím. Je to na stole.

Matka (Šárce) Máš děcko. Habitace musí stranou.

Šárka Slyšels, Dušane? Musím stranou. Věčně a je-

nom já. To se nedá vydržet. Řekni konečně, co musím. Řekni.

Vítka Doufám, Dušane, že nás necháš nasnídat.

Dušan (neslyšel Vítku, velmi mírně) Sáro, to je snad jasný.

Vítka Dušane, tys neslyšel?

Matka (o Dušanovi) Slyšel. Ale jed musí ven. (Chce Šárku odvést) Neposlouchej ho. A netrp, aby ti komolil jméno.

Šárka (mluví dál s Dušanem) Já vím, co je jasný. Do žádného Heidelbergu. Na kliniku.

Dušan Mělas tam být už dávno.

Otec Co říká?

Šárka (vrhne se na zem) Ne.

Matka Děkuju, Dušane. Děkuju za krásnou neděli.

Vítka (napůl pro sebe) „Nedávej kanárovi paštiku.“

Matka A ty, Vítko, mu nenapovídej.

Dušan (Matce) Vítka je v tom nevině. Neznáš příběh o kanárovi a paštice.

Matka Vítka ví, jak to myslím. Jestli proti nám něco má, nemusí to vnucovat tobě.

Šárka (vleže na zemi) Žádnou dobrovolnou hospitalizaci. Nic nepodepisu.

Otec Co říká?

Šárka Jestli mě tam strčíte, zabiju se.

Matka Šárko, no tak, děvčátko moje, klid. (Snaží se Šárku zvednout ze země) Prosím vás, pomozte mi někdo. (Vítka se snaží pomoci, ale Šárka klade odpor)

Ivan (vejde dveřmi číslo čtyři) Padá to do něj jak do studny. Vsadím se, že to zase vyndá. (Uvidí Šárku, která stále leží na zemi) Šárinko, co je? Co ti udělali?

Šárka (o Dušanovi) Je tak bezohlednej, Ivane. Surovej.

Ivan (zvedá Šárku, hladí ji) Neměj strach, Šárinko. Já tě nedám. Doktorům ani prokurátorovi.

Dušan Advokátní kancelář Pompe a Pompe, státně zkušební zastávce vdov a sirotků.

Šárka (zaslechla Dušanovu poznámku, vybuchne mu do tváře) On mi rozumí. A ty jsi zrůda. Kdo vymyslel, že patříš do blázince? Kdo mě tam poprvé zavlekl? Ty, jenom ty. A já jsem prosila: Odpočinout, nechte mě den dva vyspat. Jenže ty pořád: do blázince, do blázince. Já ti rozumím. Jde ti o dědictví. O dům. O hromadu cihel. Ale kdo kvůli zasrané hromadě cihel zničí člověka, patří sám do blázince.

Matka Ticho, Šárko.

Ivan (odvádí Šárku do dveří číslo dvě, ale cestou odskočí do dveří číslo jedna, zanechá tam plínku, dveře číslo jedna zavře) Správně. (Dává Otci a Matce znamení, že to říká, jen aby Šárku uklidnil) Pojd', lehneš si, vezmeš prášek.

Šárka (přerušuje ho) Oblbovadla brát nebudu.

Ivan Promluvíme si.

Šárka To máš marný. Nebudu. (Odchází do dveří číslo dvě)

Vítka jde beze slova za nimi.

Otec Co říká?

Matka Nedělej, Edo, žes neslyšel.

Otec (*klade dlaň k uchu*) Kdo nepřišel? Ivan?

Matka Ty mě v tom, Edo, zase necháš?

Otec Vždyť tu je. Nebo není? (*Míří do dveří číslo tři*)
Ivánku.

Matka Edo, to je nová situace.

Dušan Nová? Šárka nesmí zůstat o samotě. Nebo to udělá zas.

Matka Co udělá? Co podle tebe udělala?

Dušan Maličkost: přerežala si tepnu.

Otec (*vrátí se od dveří číslo tři*) Co říká?

Dušan (*křičí*) Přeřeže si tepnu jako v Heidelbergu.

Otec (*odchází do dveří číslo tři*) Pohádky.

Dušan (*volá za Otcem*) Byls tam pro ni ty, nebo já?

Matka Edo, prosím, nechoď pryč.

Vitka (*vejde dveřmi číslo dvě, nese podnos se snídaní: míchaná vejce, čaj, kávu, topinky, máslo, džem, sýr, šunku, párky, jablka, pomeranče, banány, rajčata, okurky a ukládá to na konferenční stůlek*) Tady to je – a dobrou chuť.

Otec (*uviděl Vitku, ale opět si počíná, jako by si jí nevšiml, a mizí ve dveřích číslo tři, zavře je za sebou*) V Heidelbergu. Tepnu. Samý pohádky.

Matka (*křičí*) Edo, kam jdeš?

Otec (*volá přes zavřené dveře číslo tři*) Do práce.

Matka (*zoufale vykřikne směrem k zavřeným dveřím číslo tři*) Řekls, že se společně nasnídáme. Edo!

Otec (*křičí z hloubi sklepa přes zavřené dveře číslo tři*) Hedo!

Tatána (*volá zpoza dveří číslo čtyři*) Ivane! (*Ivan ne-reaguje, Tatána volá silněji*) Ivane! Tak Ivane!

Ivan (*vběhne dveřmi číslo dvě, skočí do dveří číslo jedna, vezme plenu a míří do dveří číslo čtyři*) Ano, zlati. Už.

Matka (*otevře dveře číslo tři, volá*) Edo, proč to děláš? Buď hodnej. Ty to umíš. (*Přísne a silně*) Edo, k snídani.

Otec (*volá z hloubi sklepa*) Jaký vydání?

Dušan (*Matce*) Aspoň ty si vezmi.

Matka (*jako by jí dlo neviděla*) Dušane, ty nás jen strašíš, vid?

Dušan Čím? Že to zopakuje? Copak nevidíš? Má recidivu.

Matka Nehrej si na doktora.

Dušan Pořád se cpe tím ananasem?

Matka To by neměla?

Dušan V Heidelbergu to udělala víčkem od konzervy. (*Naznačí přerežání tepny*)

Vitka Dušane, tahle paštika zabírá jedinečně. Ale já tě varuju. Riskuješ. (*Odejde dveřmi číslo dvě*)

Matka (*o Šárce*) Byla přepracovaná, řekli doktoři.

Dušan Předtím, než to udělala. Pak řekli: maniodepresivní psychóza.

Matka Do zprávy napsali: přepracování.

Dušan Aby mě s ní vzali do letadla. Jinak by se musel přistavit speciál Červeného kříže. A ten neměl.

Matka Propadla u zkoušky. Z toho se sesypala.

Dušan Naopak. Onemocněla, proto propadla a pak to udělala. Znovu onemocněla, a nestarala se o děcko. Potom znovu, a nechala zaměstnání. Teď počtvrté, a Pavel to zabalil. Kdybyste uznali, že je nemocná, a včas ji léčili, nikdy by ji neopustil.

Matka On se ti nepochlubil? Má jinou.

Dušan Pavel? Po tom, co zažil se Sárkou, se rok na ženskou nepodívá.

Ivan (*vejde dveřmi číslo čtyři, drží v ruce plenu plnou nepřijemného obsahu*) Je šíleně vitální. Já se tak poblít, tři dny nežeru. A on si klidně dává.

Matka Ivánku, řekni mu to.

Ivan Ministroví? Kašlu na něj. (*Míří do dveří číslo jedna*)

Matka (*Dušanovi*) On ji zná.

Dušan Koho? Holku, co s ní Pavel zahýbal Sáře? Tu bych rád viděl.

Matka Přijď k soudu.

Dušan Budete se soudit?

Matka Přece mu Markétku nenecháme.

Dušan Jestli se o ni někdo staral, tak jenom Pavel.

Matka Dokážeme, že dál se starat nemůže.

Dušan Sára tím miň.

Matka Není horší než jiná matka. A naposled tě zdám: Neříkej jí Sára. Ví, proč to děláš, a zakazuju ti to.

Dušan Svěřit děcko psychotičce je vražda.

Ivan (*vrací se dveřmi číslo jedna*) Doložíme, že psychotik je on. A navíc děvkař.

Otec (*vyhlédne ze dveří číslo tři*) Ivánku. Mně se zdálo, že tě slyším. To je dost, že se ukážeš. (*Matce*) Jak dlouho tu nebyl? Rok? Kde máš Táničku? A co Pěta?

Ivan (*trochu v rozpacích nad Otcovými výroky, které vypadají jako demontní*) Dobrej. Perfektní. Oba tě zdraví.

Otec Zaplať Bůh. To je nejdůležitější. Zdraví.

Matka (*Ivanovi*) Musí dělat komedii, kdyby na sůl nebylo. (*Otcí*) Už se nepředváděj. Jez.

Otec (*jako by si teprve teď všiml stolu se snídaní*) To je skutečnost, nebo fata morgana? Víte, jak řekne Němec, že má hlad jako vlk? Ich habe einen Wolfshunger. (*Odchází dveřmi číslo dvě*)

Matka Ježíši, dej mně trpělivost. (*Křičí*) Kam zas jdeš?

Otec To ti nebudu vysvětlovat. Po padesáti letech.

Matka Bude scéna před jídlem? Prosím tě, dnes ne.

Otec Jaká scéna? Chorobopodné zárodky působí i v neděli. Bohužel. (*Odejde dveřmi číslo dvě*)

Tatána (*mimo scénu za dveřmi číslo čtyři*) Ivane!

Ivan Ano, zlati. (*Běží do dveří číslo čtyři*)

Dušan Máti, to je zas ta kamarádka?

Matka Čí?

Dušan Myslím mrchu, co mu svědčila u rozvodu.

Matka Ivanovi žádná mrcha u rozvodu nesvědčila.

Dušan No tak. Ví, kolik jí zaplatil. Ale jestli ji znovu použijete, budu Pavlovi svědčit já.

Matka Proti vlastní sestře?

Dušan Proti vám. Další vraždu nepřipustím.

- Matka** Jakou další?
- Ivan** (vejde dveřmi číslo čtyři, nese plínku znečištěnou zvratky) Blije jak herlánskej gejzír. A cpe se jak Prajs. (Odejde dveřmi číslo jedna)
- Matka** Slyšíš, Dušane? My jsme někoho zavraždili?
- Otec** (přichází dveřmi číslo dvě, usedá ke stolkou se snídaní) Vypadá to báječně. (Volá) Děkujem, Šárko. (Mluví) Jako na výstavě. (Nalije si kávu, ochutná) Bohužel jen vypadá. (Vstane a odchází)
- Matka** Edo, neotravuj.
- Otec** Každá ženská ví, že se snídaně nepodává studentá.
- Matka** Však ses nasnažil, aby vystydla.
- Otec** Ano, slavný soude. Jsem zloděj a vrah. Zasloužím si nejvyšší trest.
- Matka** Rácháš se tam dvě hodiny.
- Otec** Chceš-li se zbavit bacilů, musíš deset minut mydlit.
- Matka** Tejráš poslední lidi, co tě mají rádi. Ale teď je konec. Od zítřka nevaříš.
- Otec** Bohudík. Záznak, že jsme se toho dožili. (Odchází do dveří číslo tři)
- Matka** Tak? No počkej. Viťko. (Viťka vejde dveřmi číslo dvě) Ne abys to ohřívala. Nedostane nic.
- Viťka** A vy, maminko?
- Matka** Děkuju. Přehla mě chuť.
- Viťka** (sbírá velmi klidně na podnos všechno, co předtím předložila ke snídani. Dušanovi, který se jí devótně a neobratně snaží pomoci a málem shodí talířek) Hled' si svého. Už jsi mluvil s tatínkem?
- Dušan** Zajisté.
- Viťka** Chovateli kanárů, nelži.
- Dušan** Řekl jsem: Odpusť, otče. Zhřešil jsem před tebou a před Bohem. On zaslal a padli jsme si do náručí. Podle Písma by teď měl zabít tučné tele.
- Viťka** Zkrátka nabídlš mu paštiku.
- Matka** Co to máte s tou paštikou? Vy jste měli kanára?
- Viťka** Dušan vám to poví.
- Dušan** Pohádky.
- Matka** Ježíši Maria, kdo je u Šárky?
- Dušan** Josef. (Vběhne do dveří číslo dvě)
- Matka** Ivane! Dušane! Je v pořádku?
- Dušan** (volá ze dveří číslo dvě) Zamkla se.
- Matka** Kristepane, kam?
- Dušan** (volá) Tam co vždycky. (Buší uvnitř domu na dveře) Sáro!
- Matka** Maria Panno. Ivane!
- Ivan** (vběhne dveřmi číslo čtyři) Byla v kuchyni. Úplně klidná.
- Matka** V kuchyni. Uprostřed náčiní. Děkuju. Tak teď je v koupelně. Starěj se, ať se k ní dostaneme.
- Ivan** Šperhák. (Matce) Slyšíš? Nemáte? To bude teda těžký.
- Matka** (modlí se) Pane Bože. Pane Bože.
- Ivan** (Matce) Vrtačku. Taky nemáte?
- Viťka** Je tam bezpečnostní zámek. (Klidně dokončuju je úklid nádoby na podnos) A nech maminku. Modlitba pomáhá.
- Ivan** Do nebe. My potřebujem do koupelny.
- Viťka** Kdyby ses pomodlil, třeba bys na něco přišel.
- Ivan** Na co?
- Viťka** Jak udělat, aby ti otevřela. (S podnosem v rukou odchází do dveří číslo dvě)
- Matka** To je trest, Vituško.
- Viťka** Nebojte se. Neublíží si.
- Matka** Svěřila se ti?
- Viťka** Oči má vylekané. Ale smrt v nich není. (Odejde dveřmi číslo dvě)
- Dušan** (křičí za scénou, takže je to slyšet otevřenými dveřmi číslo dvě) Sáro, ty krávo, neblbni a otevři.
- Ivan** (zavře za Viťkou dveře číslo dvě, Matce) „Smrt v nich není.“ Taky tě tak sere?
- Matka** Na takové výrazy, Ivane, nejsem zvyklá.
- Ivan** Jen se příznej: nemůžeš ji ani cejtit.
- Matka** Viťku? Ona především nemá ráda nás.
- Ivan** Já do ní vidím. Ví, co chce. Ta by s náma zatočila, kdyby mohla. Jako s Dušanem. Jakej býval? Fantastickéj. Prvotřídní soudce. A co z něj udělala? Fanatika. Přiblížýho bojovníka proti blbýmu režimu. Místo soudce skladníka.
- Matka** A po převratu ministra.
- Ivan** Špatnýho. Všem pro smích. A co jako právník zmeškal, nikdy nedohoní.
- Matka** Je cílevědomá.
- Ivan** Jo. Vědma. Už chápu, proč je kdysi upalovali.
- Dušan** (křičí z hloubi domu) Otevři, Sáro, nebo vyrazím dveře.
- Matka** (strašně křičí) Šárko, netrap nás.
- Otec** (přichází dveřmi číslo tři, nese rozlomený stolní svěrák) Tak, Hedo, ale teď vážně: dej je sem.
- Matka** Se Šárkou, Edo, je zle.
- Otec** Klíče od vozu. (Nastaví ruku)
- Matka** Ty si odjedeš? Kam?
- Otec** Na nedělní flám. Kam asi můžu jet, když je svěrák vejpůl?
- Matka** Je vejpůl dvacet let.
- Otec** Dvořák ho svaří.
- Matka** Kolikrát už ho svařoval?
- Otec** (znovu nastaví ruku) Ty klíče.
- Matka** Ivane, přivez mu konečně ten hever, nebo se zblázním.
- Ivan** Hever?
- Matka** Hever, šroubovák, hlavně ať to divadlo skončí.
- Taťána** (volá za zavřenými dveřmi číslo čtyři) Zlati.
- Ivan** Ano, zlati. (Běží do dveří číslo čtyři, volá na Matku) Hasák. Jedu pro něj. (Zavře za sebou)
- Otec** Nedás? Dobře. (Naloží si svěrák okázale na rameno, zapotácí se, upustí svěrák na zem) Sakra. Posledně byl jako pírkó. No risknu to. Pěšky, když na tom trváš.
- Matka** Netrvám. (Vyndá z kapsy klíče a hodí je Otcí) Co se týká tebe, netrvám už na ničem.
- Otec** Na Nietzsche? Klidně trvej. Je to myslitel. Jen-

že těžká četba. Podle mě mu neporozumíš. (Dívá se, co Matka na to, pak zvedne svérák, odejde dveřmi číslo čtyři a zavře je)

Dušan (vstupuje dveřmi číslo dvě) Dveře jak do pevnosti. S takovou situací měli architekti počítat.

Matka Neozývá se?

Dušan (zavrtí hlavou) Doufám, že je naživu.

Matka (vykřikne) Šárko, víš, že mě zabijíš? Šárko! (Dušanovi) Co teď?

Dušan V normální rodině volají zámečníka.

Matka Tatínek k němu jede. Ale copak my jsme normální rodina?

Otec (vrací se dveřmi číslo čtyři, Dušanovi) Ivánku, potíž.

Dušan Je horko. Každěj se potí.

Matka Dušane, mluv s tatínkem normálně.

Dušan Až promluví normálně se mnou.

Matka Vždyť ho znáš.

Dušan Dobře. (Otcí) Jakou potíž? Jako vždycky? (Volá) Pěto, autíčko má bebe. Nestartuje. Pojd' pomoci.

Otec Jakej Pěta?

Dušan Náš. Je šikovnej. Pěto! („Pěťovi“) No pojd' a nestyď se. (Otcí) Pořádněj klacek, co? („Pěťovi“) Pozdrav pěkně: Ahoj, dědo. (Pauza na „Pěťovu“ reakci, Otcí) Koukáš, vid'? („Pěťovi“) A teď, Pěto, německy: Grüß Gott. (Otcí) Výslovnost, co?

Otec Už mluví? Ve čtyřech měsících?

Dušan („Pěťovi“) Pěto, děda je bakanej. Udělej „pá-pá“, a domů.

Matka Komedianti. Oba dva.

Otec (Dušanovi) Co říká? Jaká hromada?

Dušan Velká. Předválečná. Hromada cihel. Zčernala. Jako v pohádce.

Otec (Matce) Co říká?

Dušan Pěta? Že nerozumí, co se tady děje.

Otec To je, Pěto, tak. (Mluví k Matce) Někteří lidé dotahují vodovodní kohouty silou. Domluvy, prosby, aby to nedělali – všecko marné. Fatální. Znáš to: femme fatale. Žena osudová. Za měsíc, za pět týdnů odrovná těsnění. Když ho chci vyměnit, musím zavřít vodu. Ve sklepě je domovní uzávěr. Šroub dvaadvacítka. (Dušanovi) Chytřej. Chápe.

Dušan Všichni chápou. Záminka k nedělnímu teroru.

Otec Co říká? Ty mně, Ivánku, nepomůžeš?

Vitka (vyjde ze dveří číslo dvě) Pomůže, tatínku. Roztlačí vás. Běž, Dušane.

Dušan Je to blbost.

Otec (jako by to neslyšel) Je to maličkost.

Dušan Kašpara mu dělat nebudu.

Vitka Další paštika pro kanára.

Dušan Dobře. Dobře. Budu. (Odchází dveřmi číslo čtyři)

Otec (odchází dveřmi číslo čtyři) Mimo chodem – nasnídat se mám v hospodě? (Zavře za sebou)

Matka Neusmíří se.

Vitka Dušan? Leda zázrakem. Hospodu tatínek nemyslel doufám vážně.

Matka Ani nápad. Přepalují tuk a přišerně koření.

Vitka Tak já ji připravím.

Matka Snídání? Tentokrát je to na mně.

Vitka Udělám ji ráda.

Matka (podívá se zkoumavě na Vitku) Proč jsme si my dvě nikdy nepromluvíly? Vzpomínám, jak jsi k nám přišla poprvé: zamilovaná a šťastná. Proč se to změnilo?

Vitka Mysleli jste, že Dušana štvu proti vám.

Matka A nebylo to tak? Dělá, co ti na očích vidí.

Vitka Jenže vidí špatně. A to nejdůležitější nevidí vůbec. (Zaposlouchá se) Šárko! (Matce) Odemkla.

Matka Nic neslyším. Říká něco?

Vitka Pláče.

Matka (vykřikne) Šárko, měj rozum. Jestli nepřestaneš, víš, kde skončíš. (Zpoza dveří číslo dvě zavcává zámek) Co to bylo?

Vitka (klidně) Zase se zamkla.

Matka Pane Bože.

Vitka Maminko, já ji přivedu. Ale o něco vás prosím.

Matka Vím. Abych mlčela.

Vitka odejde dveřmi číslo dvě a zavře je za sebou.

Matka Ach Bože, Bože můj.

Tatána (vchází dveřmi číslo čtyři a zavře) Dobrý den, maminko. Doufám, že na něj nic nemůže.

Matka Na Pětu? Bez starosti. Dušan s Ivanem se tam něco naspali.

Tatána Leží jak Maugli.

Matka V naší džungli. Elektrická sekačka je k ničemu a benzínovou tatínek odmítá. Spaliny jsou karcinogenní. Už je mu dobře?

Tatána Pěťovi? Bájecně. Padl. A já jsem jako to zvíře v pohádce: na hodinu zase člověk.

Matka Taky bych, Táníčko, nejradši padla a už se neprobudila.

Tatána Kvůli Šárce? Víte, co by měla? Někoho si najít.

Matka Kdepak. Je fanaticky čestná.

Tatána Vy ji v tom utvrzujete. Pavlovi bych zahnuła den po svatbě.

Matka Málo ho znáš. Byl jiný. Měl ji rád.

Tatána Jak se to poznalo? Donesl kytku? Nebo něco sladkého?

Matka To je pravda. Na pozornosti nebyl.

Tatána Kdy jí dal naposled pusu? Byť váma, raduuj se, že je pryč.

Matka Jenže bude do smrti sama.

Tatána Pusťte ji mezi lidi. Toho pravýho teprve potká.

Matka V padesáti? Táníčko, zázraky se nedějí.

Tatána Babička se potřetí vdávala ve třiašedesáti.

A z lásky. Jenže nesmíte na ni dozírat. „Jak to, Šárinko, žes o půlnoci nebyla doma?“ Nebo: „On byl u tebe přes noc?“ Nechte ji žít.

Matka Především je tu Markétka.

Tatána Čtrnáctiletá kočka. Bude šťastná, že je lvnější. A když bude máma spokojená, bude ji to s Markétou víc bavit.

Dušan (přichází dveřmi číslo čtyři, zavře je za sebou) Zdravím tě, krásná švagrová.

- Tatána** Já tebe, velký švagře.
- Matka** Odjel?
- Dušan** Dá se to tak říct.
- Matka** Doufala jsem, že pojedíš s ním.
- Dušan** Zahnal mě.
- Matka** A ty ses nechal. Nic neříkej, znám tě. Nevyjdeš mu vstříc ani na krok.
- Dušan** Ano, slavný soude. Jsem otcovrah.
- Tatána** (Dušanovi) Čemu děkuju za to oslovení?
- Dušan** Sama sobě. Vypadáš ohromně.
- Tatána** Když jsi tak milostivej – že mně něco vysvětlíš?
- Dušan** Záleží na tom co.
- Tatána** Však víš.
- Dušan** Vybraná kapitola z dějin Pompeových? Kterou si přeješ?
- Matka** Nebudu to poslouchat. (Odchází dveřmi číslo čtyři, zavře je)
- Tatána** Co ti Ivan provedl?
- Dušan** Nechme toho.
- Tatána** Báł se. Ty ses nikdy nebál?
- Dušan** Tisíckrát. A nebyť Viťka, dopadl bych jako on.
- Tatána** Tak proč si nepodáte ruku?
- Dušan** To by musel sám sobě přiznat, co dělal.
- Tatána** A co dělal? Byl pro Rusy. Mí rodiče taky. Ty zas pro Američany, nebo kdo tě platil. Promiň, tak to vidím. Vyhrali Američani. Je můj táta proto darebák? Je Ivan proto špatnej?
- Dušan** Fízloval bráchu. To si hnusili i fízlové.
- Tatána** Měl tři děti. Kvůli tobě ho chtěli vyhodit. Ale fízl nebyl.
- Dušan** Jako člen partaje na mě donášel předsedovi. V seznamu fízlů není, na policii nepáchl. Přesto je pro mě fízl.
- Tatána** Neublížil ti. Nic o tobě nevěděl. Jen samý hlouposti.
- Dušan** Například že mě otec vydědil. To na mě vytáhli. Od kohopak to měli?
- Tatána** Od Ivana ne.
- Dušan** Kdo věděl, že staří Pompeovi změnili závěť? Sestra a bratr.
- Tatána** Přísahal při Pétovi, že to nepráskl.
- Dušan** Je mi líto, Táno. Chápu, miluješ ho. (Všiml si, že se Matka vrací dveřmi číslo čtyři) Ale co jinou kapitolu? Měli jsme strýce, byl partyzán, chloubna rodiny. Zastřelili ho.
- Matka** (nechala dveře číslo čtyři za sebou otevřené) Pánbůh požehnej. Spinká. Jako andělíček.
- Dušan** (o strýci) Na tomto domě by měl mít pamětní desku. Proč asi nemá?
- Matka** Dušan plete živý s mrtvejma, aby nás pošpinil. (Druhé snaše) Vidíš? Usmívá se. Dělá mu to dobře.
- Dušan** Místo desky je tu skříň. Zázračná. Všecky ostatní v domě mají od války polámaný zámky. Ru-doarmejci je vypáčili. Jen ta je v pořádku. Osmý div světa: tatínek ji spravil. Copak v ní asi je?
- Matka** Ano, můj bratr tu bydlel. Jednoho dne se rozloučil a šel.
- Viťka** (přichází dveřmi číslo dvě s Šárkou, ta nese velikou plnou tašku a odkládá ji na židli) Ahoj, Táno. Maminko, je to na dobré cestě.
- Matka** Šárko. Díky Bohu. (Objímá Šárku)
- Tatána** Ahoj, švagrová. Jak je?
- Šárka** Děkuju za optání. Dobře. Dobře. Dobře.
- Dušan** Cituje klasiky. Sláva.
- Šárka** (stále mírně, ale ne zcela přirozeně) Ano. Omlouvám se. Tobě, maminko, i tobě, Dušane.
- Matka** Nemáš proč.
- Šárka** Mám. Přestala jsem se ovládat. Ale jak praví Shakespeare, „když Hamlet ztratí vládu nad sebou a křivdí Laertovi, nekřivdí to Hamlet. Nemůže se k tomu znát! Kdo tedy křivdil? Šílenství. A tak je Hamlet z těch, jimž bylo křivděno. Má nepřitele ve svém šílenství.“ (Dušanovi) Je to správně?
- Dušan** Na jedničku.
- Šárka** Mám prosbu: kdybych potřebovala, odvezeš mě?
- Dušan** Jako vždycky. Řekni – a jedem.
- Šárka** Tak víš co? (Vezme tašku) Jedme hned.
- Matka** Šárinko, nepočkáme na tatínka?
- Dušan** Podle mě není důvod.
- Matka** Tebe jsem se neptala. Tvůj názor znám.
- Dušan** A já zas jeho. (Chytí se za srdce, paroduje Otce) Dobře, ať tam jde, k těm šarlatánům, ale na tvou odpovědnost.
- Viťka** Dušane, maminka má pravdu. (Ozve se klepání na dveře číslo čtyři)
- Matka** Dále.
- Soused** (vejde dveřmi číslo čtyři) Pardón, paní doktorová. Pane ministrě..., pan doktor...
- Matka** (polekaně) Co je s ním? Kde je?
- Soused** Dole pod kopcem.
- Matka** Havaroval. Je celej?
- Soused** Došel mu benzín. Máte mu přinést. Stačí do flašky. Na shledanou. (Odchází dveřmi číslo čtyři)
- Viťka** Dušane, děle. (Běží za Sousedem) Pane Křenař, na okamžik.
- Matka** Běž, Dušane, a řekni: Tati, už se nezlob. – Uvidíš. Odpustí ti. Jenom o Šárce ani slovo. To vyřídím já.
- Dušan** Dopadne to špatně, ale jdu. (Odejde dveřmi číslo čtyři)
- Matka** Kdybych jen věděla, jak mu to říct.
- Šárka** (mluví stále nepřirozeně, napůl recituje) Klid, maminko. Já to řeknu: Tati, jsem nemocná. Máme to v rodině. Po tvé mamince.
- Matka** To neříkej. Kdo to povídal? Dušan?
- Šárka** Víím to i bez něho. Viťka myslí, že se za to nemám stydět. Ale proč to potkalo zrovna nás?
- Matka** To ti nevysvětlila?
- Šárka** Ty jí nemáš ráda.
- Matka** Ale mám.
- Šárka** Nemáš. Závidíš jí, že je šťastná. Já jí taky závidím.

Tatána Moc šťastně teda nevypadá.

Viťka (vejde dveřmi číslo čtyři, zavře je za sebou. Ne-se hasák, ale neokázale, spíš ho skrývá) Šárko, pomůžeš?

Tatána (zatímco Šárka nereaguje) Já jsem taky šikovná.

Viťka Tak pojď. (Odchází dveřmi číslo dvě)

Šárka Proč k nám přestala chodit? Já si vzpomínám.

Tatínek křičel: Pro mě neexistuješ. Táhní. A Dušan: Mydlíls provaz katovi. Teď si tím mýdlem myješ ruce.

Matka (neposlouchá Šárku) Co to nesla?

Tatána (zastaví se ve dveřích číslo dvě) Hasák. (Odejde dveřmi číslo dvě a zavře je za sebou)

Matka Nač, proboha? Nač? (Volá) Viťko.

Viťka (objeví se ve dveřích číslo dvě) Ano, maminko.

Matka Prosim tě, neďalej mi to ještě těžší. Do ničeho se nepouštěj.

Viťka (hasák v ruce) Samozřejmě. Já jen kdyby něco. Závít je naholo. Každou chvíli odejde. (Zmizí ve dveřích číslo dvě)

Matka Co říká? Kdo odejde? (Poslouchá) Pane Bože.

Otec vejde dveřmi číslo čtyři, zavře za sebou, uvidí Šárčinu tašku a prudce vejde do dveří číslo dvě.

Matka Edo, teď s tebou ale už opravdu musím mluvit.

Otec (vrátí se) Není o čem.

Matka Dušan ti něco navykládal.

Otec Dušan? (Ukáže na Šárčinu tašku) Mám oči. Tak ty ji pošleš do umrlčí komory? Dobře. (Zmizí za dveřmi číslo dvě)

Dušan (vejde dveřmi číslo čtyři) Dalo se to čekat. Nebyl doma. Dvořák. Co je, máti? Špatně?

Matka (Volá) Edo! (Dušanovi) Odejde. Odstěhuje se.

Dušan Je to komedie. Vydírá.

Matka Už jsem to zažila. „Beru si jen to nejnutenější. Pro ostatní si pošlu.“ A smích mě přešel.

Dušan Nechápu, proč jsi ho nenechala jít.

Matka Nechápeš vůbec nic.

Šárka Proč mě tatínek nepustí do nemocnice?

Dušan Protože by ses rozváděla jako akutně duševně nemocná. Soud by Markétu svěřil Pavlovi a ta by jednou zdělila kus domu. Rozumíš? Kus toho zatraceného domu by přešel do Pavlovy rodiny. A jednou by tam třeba přešel celý.

Matka Neříkej „zatraceného“.

Šárka (Dušanovi) To je právnícká spekulace.

Dušan Však je tatínek právník. A vynikající. Už jednou to předvedl. Na mně. Ještě mě nezavřeli, a už zajistil, abych – až mě zavrou a můj majetek propadne – jedním z dědiců toho zakletého zámku nebyl.

Matka Není zakletej. Žijeme v něm pětapadesát let, a dobře. I tys v něm žil rád. Až po svatběš' na něj zanevřel. Vzpomeň si, jak mě to bolelo. Váš Marek měl dva roky, a nohou sem nevkroutil. Chodili jste s ním na strídačku po ulici. Ještě pořádně nemluvil, a už křičel: Je černej. Ten dům je černej.

Dušan Měl pravdu.

Matka Opakoval, co jste mu namluvili.

Dušan Děcko to vycítí. Je černej.

Šárka (zmateně, jako by teprve začala rozumět, oč jde) Mně černej nepřipadal. Až dodneška.

Viťka a **Tatána** vcházejí dveřmi číslo dvě a nesou na podnosech snídani, prostírají na stolku.

Matka Viťko, on jíst nebude. Společnou snídani si prostě nepřej.

Viťka Uvidíme.

Otec vejde dveřmi číslo dvě, nechá je otevřené, má kufřík.

Šárka Tatínku, nechoď. Prosim nechoď pryč.

Otec Beru si jen to nejnutenější. Pro ostatní si pošlu. (Pomalou odchází ke dveřím číslo čtyři) Sbohem.

Matka Běž. Všichni si běžte. Ani já tu nebudu. Kdybych věděla, jak to udělat, nebudu vůbec.

Šárka rozběhne se proti dveřím zamčené skříně a ze vsí síly do ní udeří hlavou. Všichni zírají a Šárka úder opakuje.

Viťka (skočí k Šárce, obejmě ji a snaží se zabránit jí v dalších sebeničivých pokusech. Šárka se vzpouzí, ale Viťka ji pevně uchopila a tiší ji jako děcko) Šárko. To nesmíš. Tiše. Tiše. (Šárka stále klade odpor, pak se dá postupně uklidnit, Viťka ji objímá a hladí)

Matka Edo, co to děláš?

Otec Nechte ji. Nebo ji opravdu zmagoříte. O to vám jde? Dobře. Zavezte ji k těm šarlatánům. Ale na svou odpovědnost.

Matka Prášek. Nevzala prášek.

Dušan Aspirin. Dělá zázraky. Dejte jí dva.

Matka Táno, jsou v kuchyni. Bílá dóza. Žlutý tablety. A vodu. Musí se hodně zapít.

Tatána běží do dveří číslo dvě.

Viťka (volá za ní) Vodu ne. Je tam čaj. Vodu nepouštěj.

Šárka (pláče) Nechci prášek. Nic nechci. Nechci žít.

Tatána (vykřikne za scénou, otevřenými dveřmi číslo dvě se její výkřik nese ven) Pomoc! Potopa!

Matka Táno! Edo! Jděte tam někdo.

Je slyšet zvuk vody proudící z vodovodu na podlahu.

Tatána (volá za scénou) Potopa světa!

Otec No nazdar. Urvala závit.

Dušan (jako pro sebe, ale tak, aby druzí slyšeli) Konečně. Zázrak v černém domě.

Viťka (Dušanovi ukazuje, aby ji vystřídal v péči o Šárku) Dušane, sem. Ale žádnou paštiku. (Vstane, Dušan usedne k Šárce na zem a Viťka spěchá do dveří číslo dvě)

Dušan (drží Šárku v náručí) Uprostřed pouště náhle vytryskl pramen. Paštika se v legendě nevyskytuje.

Viťka Jen aby. (Zmizí ve dveřích číslo dvě)

Matka Tebe, Edo, se to netýká?

Otec Ne, já tu nejsem. Nikdy jsem tu nebyl.

Dušan (všiml si, že se dveře skříně uvolnily, a zkouší je otevřít) Ač není Velký pátek, skála se rozestupuje.

Viťka (vyběhne ze dveří číslo dvě, nechá je otevřené, s hasákem v ruce vběhne do dveří číslo tři a nezavře je, přitom volá na Dušana) Nepaštikuj. Uteče ti.

Matka (Otcí) To je trapný, Edo. A směšný. Tak na co

čekáš? Běž. Ale nevracej se. No co se díváš? Už se nedám otrávit. Běž.

Otec (*zalekl se*) Co říká? Je to zarezlý. Nikdo s tím nepohne.

Dušan (*věnuje soustředěnou pozornost dveřím skříně a už je uvolnil*) Zatracenej Sezame, otevři se.

Šárka využije Dušanova nepozornosti, odstrčí ho, vyškubne se mu, vstane a utíká do dveří číslo dvě, zavře je a zamkne.

Dušan (*zůstal sedět bezmocně na zemi*) Sáro!

Otec Nic jí není. To má z toho filosofování. Říkal jsem: Studuj práva.

Matka Táno, chytte ji.

Tatána (*odemkne dveře číslo dvě a vyjde jimi ven*) Kdepak. Má sílu jako chlap.

Z domu zní úder dalších dveří, pak dalších a zvuk zamýkání. Teprve pak si všichni uvědomí, že tyto zvuky znějí už do naprostého ticha. Zvuk vody ustal.

Dušan (*otevře dveře skříně. Pomalu se ukáže, že za nimi je neomítnutá cihlová zeď*) Pamětní deska à la Pompe. Tady, švagrová, byly dveře. Na začátku války se za nimi schovával statečný strýc-partyzán. Mimochodem: nebyl partyzán, to je poválečná fabulace, ale advokát a Žid. Manželka se s ním v roce jednačtyřicet rozvedla, hrozil mu koncentrák. Přejít hranice se dalo jen za peníze, a on je neměl. Prosil sestru a švagra. Jenže ani oni neměli. Museli by prodat dům. Ale škoda domu. A tak šel k hranicím jen nazdařbůh. Na smrt. Dům ho dobrovolně vydal.

Otec (*stojí pořád s kufříkem v ruce u dveří číslo čtyři*) Pohádky.

Viška (*s hasákem v ruce vejde dveřmi číslo tři, zavře, rozhlédne se, Tatáně*) Je v koupelně, nebo v kuchyni?

Tatána V koupelně. Na dva západy.

Viška (*Dušanovi*) Dušane. (*Jde k němu, jako by ho chtěla udeřit hasákem*) Odpornej, užvaněnej Zlošane.

Dušan Promiň. Moc mě to mrzí.

Viška Nemrzí. Máš radost. (*Naznačí levou rukou, že se Dušanovi rozšířily nosní dírký*) Jako pes na stopě.

Dušan Jestlí mluvíš o Sáře, nepustil jsem ji schválně.

Viška Samozřejmě. Kanár si vzal paštiku sám. (*Naznačí, že chce Dušanovi sevřít hasákem nos*) Ale tos přehnal.

Matka Viško, co mu děláš?

Tatána Utrhneš mu nos.

Otec Dobrovolně. Vydal. Samý pohádky.

Viška Zasloužil by utrhnout něco jinšho. (*Svěsí ruku s hasákem a odchází do dveří číslo dvě, přitom zavře dveře skříně a zakryje tak cihlovou zeď, Tatáně*) Pomůžes uklidit? Tak pojď. (*Tatána odchází za ní, Dušan rovněž, Viška se na něj obrátí*) Ty ne. Tebe nechci.

Ivan (*vejde dveřmi číslo čtyři, drží v ruce hasák, Otcí*) Meč Nibelungů. Originál Solingen. (*Rozhlédne*

se, vidí snídani i otevřenou skříň) Snad nesnídáte? A co vyšetřovatel? Už vás obvinil? Nedejte se rušit. Dobrou chuť.

Konec prvního dílu

DRUHÝ DÍL

Stejně dějiště, stejné osoby a stejný čas jako na konci prvního dílu.

Otec Dobré ráno, Ivánku. Tánu jsi nepřivezl? A co Péta? (*Bere hasák*) Originál Solingen to ovšem není. (*Odloží hasák na stolec mezi talíře a sálky*) Nemáš hlad? Ale pozor – tohle nedoporučuju. Je to zhříváný. A studený.

Dušan Má žena podává jídlo čerstvý a teplý.

Otec Zhříváný a studený.

Dušan (*zařve*) Čerstvý a teplý.

Matka (*silným hlasem, aby odvrátila hrozící se střetnutí*) Nechte toho. Stojíš, Edo, před problémem daleko zásadnějším.

Otec Jistě. (*Odloží příruční kufřík na zem*) Kde budeme čtyři týdny brát vodu.

Ivan (*Otcí*) Proč čtyři?

Otec Protože jestli nebudou mít originální baterii Bosch (*vysloví „boš“*) – a oni jí mít nebudou a já jinou nechci...

Dušan Půjde ji koupit tam, kde ji nemají.

Otec ...trvá dodání z Německa čtyři týdny. Co říkáš?

Dušan Správná výslovnost je ne „boš“, ale „bosch“.

Otec Co říkáš?

Ivan (*mávně rukou*) Debiluje.

Dušan Slavný malíř fantasmagorií Hieronymus Bosch (*vysloví „bosch“*), jak vědí vzdělanci, nebyl Němec, ale Nizozemec.

Otec (*Dušanovi*) Nemáš, Ivánku, cisternu?

Dušan Na vodu? Kolik jich potřebuješ? Deset?

Otec Máš?

Dušan Plnou ložnici, zbytek v kuchyni a v obýváku.

Otec Tak přivez. Pro jistotu. Kdyby firma Bosch naplnila má špatná očekávání. Maličko – neuzříte mě. Maličko – uzříte mě. (*Odchází dveřmi číslo čtyři*)

Dušan Jako vždycky, když o něco jde.

Otec Co říkáš? (*Vrátí se, Matce*) Kdyby přijel Dušan, připomeň mu, kdo je Křenář.

Dušan Kdo?

Otec Darebák. Vyděrač. Skopčák.

Dušan Dokonce skopčák.

Otec (*Matce*) Pokud jde o Šárku, něco jsme si slíbili. (*Odchází dveřmi číslo čtyři*)

Matka (*volá za ním*) Nezapomeň si to nejnütnější.

Pro ostatní si podle všeho pošleš.

Otec se vrátí k příručnímu kufříku, ale mávně rukou, a aniž si kufřík vezme, odejde dveřmi číslo čtyři a nechá je otevřené.

Viška (*vejde dveřmi číslo dvě, vypadá úzkostně a vy-*

děšeně, průvan uvolní skříňové dveře zakrývající cihlovou stěnu) Maminko, vůbec neodpovídá. Něco si udělala.

Matka Dobře, Vitko, běž pro něj. Běž.

Vitka vyběhne ven dveřmi číslo čtyři, nezavře je za sebou.

Ivan Pro souseda? To vás táta pochválí. *(Zavírá dveře skříně, ale průvan je zase otevře)* Vidí přes dveře.

Vitka – jasnovídko.

Dušan Bod za slovní vtíp. Josef se překonává.

Ivan Máti, ještě jednou mně řekne „Josef“, a vyrazím mu zuby.

Matka Dušane, snažně tě prosím.

Dušan Co se chce po mně? Josef je normální jméno. Rozhodně poctivější než ta slovanská křeč: „Ivan.“ „Dušan.“ Josef byl děda Polák z Boskovic. Josl. Bohužel Žid.

Ivan Proč, máti, tajíte, že jsme Židi? Teď se za Židy vydávají i ti, co Židi nejsou.

Matka Ještě ty s tím začni.

Dušan Jestli jsme Židi, to je právě otázka.

Ivan Všichni myslí, že jsme.

Dušan Není vždycky pravda, co si myslí všichni. Důkaz? Máti přečkala válku doma.

Ivan Protože ji táta podržel. Nerozvedl se. Choval se jako chlap.

Matka Obráťte list, ano?

Ivan *(Matce)* Je to pořád tabu? Tak promiň.

Dušan Po matce jsme Židi. Po otci ne. Ale je tu ještě jedna verze. Podle ní nejsme Židi ani po matce. Jsou na to doklady.

Ivan Jaký? A kde?

Dušan Řekni si o ně. Jenže pozor. Zkusil jsem to. Je to skoro na den dva roky. A jak to dopadlo? Vyrazil mě z domu.

Matka Jiný otec by tě přizabil.

Dušan A co jsem řekl? Že poslal švagra před popravčí četou. Nebyla to pravda? Byla.

Vitka vchází dveřmi číslo čtyři, za ní Soused, přes rameno brašnu s náradím, mluví s Vitkou, která za ním zavírá dveře.

Soused Stoprocentně, paní. Otevřít se dá každé zámeček. Říkají zloději. Dobrytro, paní doktorová. Kdepak máme ten zázrak?

Matka Manžel tam dal německej, pane Křenař. Aby se nedal odvrát.

Soused Německej neněmeckej, odvrátíme ho ajncvaj. *(Jde za Vitkou do dveří číslo dvě, za nimi Dušan)*

Ivan Upozorňuju, že s tím nesouhlasím. *(Vejde do dveří číslo dvě a zavře za sebou)*

Matka Pane Bože, buď při nás. *(Tíse se modlí, je slyšet zvuk elektrické vrtačky, až dozní)*

Dušan *(vejde dveřmi číslo dvě, nechá je otevřené)* Konec.

Matka Maria Panno, co je s ní?

Dušan Konec legrace.

Ivan *(přichází dveřmi číslo dvě a nechá je otevřené)* Co jsem říkal? Zámek na hadry – a planej poplach.

Dušan Vzala prášky. Půl tuby.

Ivan Chtěla vzít. Za řeč to nestojí.

Matka *vstane.*

Dušan Nechod' tam. Zvrací.

Ivan Blbost. Nemá co. Je zneurotizovaná.

Soused *(přichází dveřmi číslo dvě)* Hotovo, paní doktorová. A kdyby něco, stačí říct. Myslel jsem..., no, já ji přinesu. *(Všimne si Matčino strachu a odejde dveřmi číslo čtyři)*

Ivan Ať nedoležá.

Dušan *(mluví k Matce)* Řekne někdo konečně, co proti němu máte?

Ivan Táta ví svoje. To mně stačí.

Dušan Je to kvůli tomu, že mohl pomoci, a nepomohl?

Ivan Kdo komu? A kdy?

Dušan Za války. Řekl si za to pětadvacet tisíc.

Matka *(Dušanovi)* Kdes k tomu přišel?

Ivan Tomu nerozumím.

Dušan Dostal jsem anonym. Sloužili ve vlakové četě. Křenař a jeho táta. Celou válku. Jezdili na Slovensko. Za každého Žida, co ho převezli přes hranice, brali předem pětadvacet tisíc. Jenže strejda partyzán je neměl. Myslíte, že mu někdo půjčil? Hádejte.

Vitka *(vchází dveřmi číslo dvě, vede Šárku, objímá ji kolem ramen. Za nimi vchází Taťána)* Šárka se rozhodla, maminko. Dušane, startuj. Jedem.

Šárka Napište do Heidelbergu. Konec iluzí. Doktorát nebude.

Matka To neříkej. Napíšeš sama.

Šárka Proč? Nic se nezmění. Jsem kripl.

Vitka Nejsi.

Šárka Ostuda rodiny. Široko daleko premianti, doktorři, ministři, a mezi nima vejškrabek. Degenerát.

Taťána Já mám jen maturitu. S odřenejma ušima. Co jsem potom já? Ivan říká: Nejhorší písarka na okresním soudě.

Šárka Jsi máma. Zatímco já? Vtělená katastrofa.

Prosím vás, nenuťte mě. Nestačím na to.

Matka Kdo tě k čemu nutí?

Šárka Nepostarám se o sebe. Natož o ni.

Matka Nechceš Markétu? To slyším poprvé. Dobře. Nedostaneš ji.

Šárka Říkáš teď. Jenže za chvíli řekneš něco úplně jiného. Přijíjou mně ji. Podplatí soudkyni.

Dušan Kdo? Tatínek?

Šárka Hlavně Ivan.

Dušan Hlavní slovo budeš mít doufám ty.

Šárka Tobě se to mluví. Na tebe nemůžou. Já jsem na ně odkázaná.

Taťána Šárko, co to povídáš?

Ivan Kdo ti to navykládal?

Šárka Všecko vím. Všecko jsem pochopila.

Ivan Opakuješ cizí rozumy.

Taťána Přece se nevzdáš děcka.

Šárka Prosím vás, odvezte mě. Přímo tam, kam patří. *(Zvedne tašku)*

Soused *(zaklepe na dveře číslo čtyři a vstupuje do-)*

vnitř) Měl jsem ji doma. *(Ukazuje chromovanou baterii ke kuchyňskému vodovodu)* Žádnej Bosch. Myjava. Použitá. Ale chvilku vydrží. Já bych ji namontoval. Kdyby pan doktor dovolil.

Vitka Děkujeme, pane Křenař. My si poradíme.

Soused Vážně? Jste instalatér?

Vitka Nevyučenej, ale zkušeněj.

Soused Jak je ctěná libost. Tady je těsnění a koudel. Nahoru vazelína. *(Klade baterii, plechovku s vazelínou a koudel na zem poblíž stolku)*

Vitka Bez starosti.

Soused A ještě něco: starý trubky nesnášejí změnu tlaku. Když se voda zavře – a zas pustí, rády praskají. Abyste se nelekla.

Matka Děkujem, pane Křenař.

Soused *(Vítěze)* Jo, a tamta věc, mladá paní: přimluvíte se?

Vitka To víte, že ano.

Soused Kdyby něco, jsem doma. Stačí křiknout.

Odchází dveřmi číslo čtyři, zavírá za sebou.

Dušan Tak jedem, jedem.

Odejde dveřmi číslo čtyři, Vitka se Šárkou jdou za ním.

Ivan *(Šárce)* Zklamal mě, Šárko. Myslel jsem, že máš holku ráda.

Šárka *(zastaví se u dveří číslo čtyři a vrátí se, Vitka se vrací s ní)* A nemám?

Ivan Jsi sobecká. Chceš být sama. Jenže nikdy jsi sama nebyla. Až poznáš, jaký to je, budeš litovat.

Tatána *(pozoruje, jak Ivanova promluva působí na Šárku)* Nebuď na ni zlej, Ivane. Pěkně jí to řekni.

Ivan Neradí ti dobře, Šárko. Ani ministr, ani svatá Vitka. Zapomnělas, jak to chodí ve špitále. Ale já si to pamatuju. Zničehonic nám volali: Je v komatu. Profesor byl samá latina. Prý jde o výjimečnou poruchu. Dá se léčit, ale je to riskantní. Ať prý se s tebou rozloučíme. Leželas, nehýbala se, jednačtyřicet hořečky. To nepřišlo z hodiny na hodinu. Zkoušeli na tobě bůhvíco, pak zaspali a svolávali konzilia. Táta je prohlídl. Jsou to šarlatáni. Zůstaň pěkně doma.

Vitka Nemáš pravdu, Ivane. Neříkáš jí všechno. *(Volá)* Dušane.

Tatána *(Vítěze)* Má pravdu.

Ivan *(Vítěze)* Hlavně tys jí všechno neřekla. Zamlčelas to nejdůležitější: jak šíleně ji léčili. A že to zopakují.

Šárka Co? Zas mně je budou dávat? Ne. To ne.

V Americe to zakázali. Elektrošoky. Vy jste to nezažili. Natrou vám spánky, přiloží elektrody – a buch. Člověk se probere a neví, kde je ani kdo je. Nemá špatný myšlenky, ale ani dobrý. Absolutně prázdný, absolutně opuštěnej. Jak novorozeně. Křičí. Ta úzkost je děsná.

Dušan *(vejde dveřmi číslo čtyři)* Pojd', Sáro, a nemel.

Šárka Proč mně říkáš Sáro?

Vitka *(Dušanovi)* Děkuju, kamaráde. Paštika v pravy čas.

Šárka Připomíná, že jsem Židovka. Proč? Ivan má pravdu. Rozmyslím si to.

Vitka Jessingovu katatonii jinak než šokem uvolnit neumějí.

Ivan Nedovol, máti, aby ji zpracovávala.

Šárka Já nejsem katatonik.

Dušan Jako podle učebnice.

Vitka Prosím, Dušinko, mluv jen o počasí.

Šárka Proč? Aby mě nerozčílil? Jsem úplně klidná.

(Na jídlo na stole) Dá si někdo se mnou? *(Všichni stojí v rozpacích)* Chápu, čekáte na tatínka. Ale já nemůžu. Už teď mě bolí žaludek. *(Rozhlíží se po stole)* Je tu nůž?

Vitka *(podává Šárce příborový nůž)* Tady.

Šárka Ostrej.

Matka Vitko.

Šárka Máme jich nejmíň pět.

Vitka Je mi líto. Nenašla jsem ani jeden.

Šárka Rozumím. Nechceš, abych si ublížila. Jenže to já nemám v úmyslu. Ano, zdrtilo mě, že už nemám Pavla. Jestli jsem vás vylekala, odpusťte. Ale seberu se a dostanu se z toho. Prosím věřte mně. Už mě neponižujte hlídáním. Nejsem lhářka. Mám hlad. Vitko, buď tak hodná. *(Nastaví ruku)*

Ivan Švagrová, slyšíš?

Tatána Mluví přece úplně rozumně.

Ivan Tak dáš jí ho, nebo ne? Máti.

Matka Myslím, Vitko, že to Ivan vidí správně.

Vitka Já si to nemyslím, ale o nožích nevím.

Ivan Někdo je schoval.

Vitka Tak ať je přinese. Já na schovávanou nehraju.

Dušan Poslední slovo, máti: Sára do nemocnice nepůjde?

Matka Slibili jsme si s tatínkem, že proti své vůli ne. Nevidím důvod slib porušit.

Dušan Dobře. *(Odejde dveřmi číslo dvě, okamžitě se jimi vrátí, nese pět ostrých nožů a hodí je na stůl mezi jídlo)* Léčení přebírá Josef.

Ivan *(přikročí k Dušanovi a bez výstrahy ho úderem do brady srazí na zem)* Stačí? Nebo chceš ještě?

Matka Ivane, nech ho.

Dušan *(sbírá se ze země)* Jen klid. Má důvod se vztekat. Na rozdíl od vás si tu historku pamatuje. Jako dětem nám ji vykládal tatínek. Josef byl soudní sluha. Když ho šéf uviděl, hned volal: Josef, řekni fór. Josefovy fóry sice za moc nestály, ale šéf tím chabě maskoval, že je Josef pod párou. A to byl od rána do večera.

Ivan *(tíše)* Ty svině. *(Chce zvedajícího se Dušana kopnout)*

Tatána *(zastoupí mu cestu)* Ne, Ivane. Ještě by si myslel, že se trefil. *(Dušanovi)* Chtěls mně, velký švagře, prásknout Ivana, že pil? Já to vím. Ale vyléčil se. Pět let nepije.

Matka To doufám, Ivane. Nebo se pohřbíš.

Dušan Doufat můžeš. Já to poznám. Ráno si dal dva panáky, a když jel pro hasák, další dva. Teď by potřeboval do třetice.

Viřka (*utírá Duřanovi krev z protrženého rtu*) Pařtika s překvapením.

Ivan Jenže Táňa ji neseřzala. (*Duřanovi*) Vypadni.

Duřan Ty mě nemáš co vyhánět. Viřko, jedem. (*Viřka nereaguje*) Na shledanou v horřích řasech. (*Odchází ke dveřím říslo řtyři*)

Matka Neodjíždějte, Duřane. Neřekli jsme si všechno.

Duřan (*vrátí se*) Naopak. To je smrtonosnej dům.

Viřka Prosím tě, Duřane, už nepařtikuj.

řárka s talířkem v ruce odchází dveřmi říslo dvě, nikdo si toho nevříml.

Duřan (*neslyšel Viřku, Matce*) Pětadvacet tisíc. Kdybys ho prodala, dostala bys desetkrát tolik.

Matka Nemohla jsem. Zákon to zakazoval.

Duřan On ti to zakázal. Vyhržořoval, že se rozvede.

A tys mu ustoupila.

Matka To ti taky psal ten anonym?

Duřan Vřdycky to tak bylo. V osmatřicátém roce tě vaři prosili, at s nimi odjedete do Ameriky. Bez vás se na to necítili. Byli jste pro ně spása. Ale vy jste nechtěli. Musel by se prodat dům. O tři roky později stejná historie s tvým bratrem. (*K Tatáně*) O pětatřicet roků později další kolo. Přijeli. Celá rodina. Josef je vedl (*na Ivanu*), i s manželkou. Jenže té se udělalo zle a utekla. Vří, proč přijeli? Abych se vzdal dědictví. Prý mě komunisti zavřou a můj majetek propadne státu. I s tou třetinou domu, kterou bych zdědil. Pořád vříš, že řárku drží doma pro její dobro a pro Markétino se chtějí soudit? Pohádky. Dobře vřdí, co řárce je a kam patři. Ale jde o dům. Pořád jenom o dům. A já kretěn sem jedu a vřím, že se mohli změnit. Nesmysl. Při pohřbu asistovat nebudu. Sbohem. (*Odchází dveřmi říslo řtyři*)

Tatána (*Ivanovi*) Jestli to tak bylo, zlati, je to řílený.

Ivan On je řílenej.

Tatána Ty vříš, jak to bylo?

Matka Duřane, okamžitě se vrať.

Duřan (*vrátí se*) Viřko, ty zůstáváš?

Viřka Pár hodin, možná pár dní.

Duřan Nadarmo. Už ti přednesla Cvětajeřovou?

A Jitřní paní? Ne? Tak to přijde – a pak se pořeže. Neuhlídář ji – a oni ti to vyřtou. Udělají z tebe spoluvraha. Komu není pomoci, tomu se pomáhat nemá.

Viřka Tobě není pomoci. Jeď sám.

Duřan Bez tebe v řádném případeř.

Viřka Kolik jich máte? (*Zvedá Sousedovu baterii a dívá se na stůl*)

Matka Nožů? Pět.

Viřka Jsou tu řtyři. Jeden odnesla. (*Rychle odchází dveřmi říslo dvě*)

Matka Ale je klidná. (*Odchází dveřmi říslo dvě, pak volá zpoza nich*) Normálně odpořívá.

Duřan Vřak si odpořine, a uvidíte. (*Chvíli postojí, podívá se na hodinky a pak odejde dveřmi říslo řtyři*)

Tatána Teď mě to vysvětlí: jak to bylo?

Ivan S domem? Nevím. Nechci vřdět. Starý zákon říká: Syn nesmí odkřýt otcovu hanbu.

Tatána Ty vříš, nač se ptám.

Ivan Přísahám, nepil jsem.

Tatána Od rána jsi strařně nervořzní. Nechals mě řídít. Poprvé, co jsme spolu. Proč?

Ivan Protože nás nesvolali kvůli smíru. Za tím je něco jinřího. Tuřím co. A nesnesu to.

Tatána Tak si dej. Vím, že v tom lítáš. (*Sáhne mu do náprsní kapsy a vytáhne láhev-pleskačku*) Dej si. Ale zítra k docentovi.

Ivan Pět let se to nestalo a dalších pět nestane.

Tatána Je to recidiva. Zavoláš na kliniku.

Ivan Tak jo. (*Napije se a schová láhev do náprsní kapsy*) Spolehni se. Zavolám.

Viřka (*vyjde ze dveří říslo dvě, jde s hasákem do dveří říslo tři*) řárka usnula. Tvrdě jak po záchvatu.

Tatána (*pořká, až Viřka zmizí za dveřmi říslo tři a zavře za sebou, pak otevře dveře říslo řtyři a nahlédne do nich*) Spí. Ale dělá mě starosti. Co kdyř je nemocnej?

Ivan Pěta? Blbost. Jak nemocnej?

Tatána Marek prý taky mival při jidle křeče.

Ivan Proč „taky“? (*Na dveře říslo tři*) Ty s ní o tom mluviř? Ty ji posloucháš? Křeče. Jestli je někdo má, tak ona.

Viřka (*vyjde ze dveří říslo tři, nese hasák*) Voda funguje.

Ivan Varuju tě, řvagová. Tady definitivně první housle nehraješ.

Viřka Nasadit Myjavu dovolila maminka.

Ivan Až se vrátí táta, něco zařijete. Ale hlavně: Neřťvi Táňu proti mně.

Viřka (*Tatáně*) Já jsem tě řřvala?

Tatána (*Ivanovi*) Prosím tě, zlati, okamžitě toho nech.

Ivan (*Tatáně*) Promiň, zlati. Jestli Pětovi něco je, to ještě poznám. (*Volá*) Tak co zasedání, máti? Začne?

Matka (*vyjde ze dveří říslo dvě*) Po snídani.

Ivan Ještě nikdy se na rodinné radě nesnídalo. Takže jednat se nebude.

Matka Dobře, povím ti to hned. Tatínek a já změňíme poslední vůli. Duřan bude dědit jako vy ostatní.

Pod podmínkou, že projeví lítost.

Ivan Až ji projeví, dáte mně douřám vřdět.

Matka S tím počítej.

Viřka Jenže dědit, maminko, Duřan nechce. Jsme v tom zajedno.

Matka Nechce podíl na domě? Proč?

Viřka Měla by ho dostat řárka. Celý.

Ivan Vynikající nápad. A co já?

Viřka Ty a Duřan si vyděláte. Kdeřto řárku Nibelungové neuříví.

Ivan Mám dost i pro ni.

Matka Počkej. Platíš na tři děti. řárka bude mít přinejlepřím invalidní důchod.

Viřka Dejme tomu, že se bude chovat jako dnes. Budeř s ní bydleť?

Ivan Na to vem jed.

Matka Uvažuj věcně, Ivane. Až tu s tatínkem nebudeme, horní patro pronajme. Dům ji uživí. Zbude případně i na ošetřovatelku.

Ivan Tak, a je to venku. Chcete, abych táhl. Pěkně jste se domluvili.

Matka Nedomluvili.

Viřka Mě a Dušana to napadlo až dnes ráno.

Ivan Víte, k čemu mě nutíte? Dřepět do smrti v paneláku. Ne. Jestli mě vydědíte, dám to k soudu.

Matka Nikdo tě nevydělí. Prostě svůj podíl postoupíš Šárce.

Ivan (ironicky) Dobrovolně.

Viřka Táňo, co ty na to?

Tatána To je Ivanova věc.

Viřka Nic si o tom nemyslíš?

Tatána Teď o tom nechci mluvit.

Ivan To je, švagrová, naše poslední slovo. Rozumíš, máti?

Z domu zazní třesk skla.

Matka Je vzhůru. Šárko. (*Jde ke dveřím číslo dvě, Viřce*) Co to bylo?

Viřka (*předběhne Matku, odbíhá dveřmi číslo dvě*) Rozbila sklenici.

Tatána Poslyš, zlati. Opravdu bys vaše žaloval?

Ivan A vyhrál bych. Právo je na mé straně.

Tatána Ale dům je jejich. Můžou ho dát, komu chtějí.

Ivan To řekla Viřka, když vydělili Dušana. Trouba ji poslechl.

Tatána Nekřič. Je to krásnej dům. Bude nejlíp, když ho zdědí Šárka.

Ivan Promiň, zlati. Nech to laskavě na mně.

Tatána Chápu, máš ho rád. Ale já bych tu nebydlela.

A mě máš doufám radši. (*Poslouchá*) Pěta. (*Odchází dveřmi číslo čtyři*)

Ivan (*jde za ní*) Ještě si promluvíme. (*Zavře za oběma dveře číslo čtyři*)

Šárka (*vejde dveřmi číslo dvě*) Věř, Viřko. Nic mně není.

Viřka Tak ho vrať.

Šárka Ten nůž? Je tam, kde má být.

Viřka Nezkoušej to, Šárko. Já ti to nedovolím.

Šárka Čistě akademicky: jakým právem? Je to můj život. Co když ho mám po krk?

Viřka Není jenom tvůj.

Šárka A čím ještě? Našich? Klidně mě přežijí. Strávil horší jedy.

Viřka Kdybys nebyla nemocná, řekla bych, žeš ignorant a spratek.

Šárka Že nectím otce svého i matku svou? Řekni: ty je ctíš?

Viřka Samozřejmě.

Šárka Otce Pompeho a matku Pompeovou? Nechápu proč. Protože to říkal pan farář?

Viřka Bůh na ně strašně naložil. Před tím se můžu jen sklonit.

Šárka To se ti to sklání, když je ti dobře. Zatímco já si každou noc promítám svůj život. I jejich. A co vi-

dím? Obludnou familii. Takoví lidi se nemají rodit. A když se narodí, nemají mít děti.

Viřka Na to díky Bohu nemáš vliv.

Šárka Ale na něco mám. Máti. (*Matka pomalu vchází dveřmi číslo dvě*) Vzpomínáš na tu starou pohádku? Pojď mně ji přečíst. Víš kterou? „Dobře, že je smrt na světě.“ Ne, neboj, vedem jen filosofický spor. Co se tak díváš? Taky ho hledáš? Já ho nepotřebuju. Tady je. (*Vytáhne kuchyňský nůž a zatne do dveří číslo dvě, odejde jimi a zavře za sebou*)

Matka Co na ni říkáš?

Viřka Je strašně, strašně nemocná.

Matka Nebo rozmazlená. Hysterická. Zlá. Ale zdravá.

Viřka Podle mě disimuluje.

Matka Ježíši, to dělala mamá. Když jí bylo nejhůř, tvrdila, že je jí báječně. Vždycky jsme jí naletěli.

Viřka (*otevře dveře číslo dvě, nahlíží do nich a naslouchá, pak je zavře*) Něco píše. Jste zvláštní rodina.

Matka Myslíš zatížená? Ano, tchyně byla maniodepresivní. Když jsme se s Edou vzali, dvakrát se věšela. Tehdy jsem ještě nebyla nemožná. Našla jsem kliniku. Výbornou. Diskrétní. Jenže Eda ani slyšet. „Mamá je v pořádku.“ Bydlela u nás. Hlídalei jsme ji. Bezmezně nás tyranizovala.

Viřka Dušan říká, že ji zabili Němci.

Matka Těsně před válkou, byla jsem v šestém měsíci, cítila jsem, že už nemůžu. „Edo,“ řekla jsem, „to nejde. Buď ona, nebo já.“ Řekl: „Doktorko Poláková,“ ano, jako za svobodna, stála jsem před ním s břichem, a on: „Doktorko Poláková, zvolila jste rozvod.“ Řekla jsem: „Doktore Pompe, čekám na vašeho advokáta.“ Nemyslela jsem to vážně, ani on ne, ale prosadila jsem svou. Mamá jsme převezi do ústavu. Za tři roky tam vpadlo gestapo a pacientům napíchalo smrtící injekce. Od té doby mě nenáviděl.

Viřka Mně se zdá, že vás má pořád rád. (*Otevře dveře číslo dvě, naslouchá a nahlíží do nich, pak je zavře*) Ale zvláštně.

Matka Rostl bez mámy. Vychovaly ho pěstounky. Ženit se odmítal. Zato já jsem ho chtěla. Zoufale. Kvůli němu jsem se dala pokřít. Trochu připomínal Harolda Lloyda. Ale jako právník byl hvězda. Přednášel na fakultě. Všem imponoval. Vymodlila jsem na rodičích všechny úspory a postavila dům. Od dětství si přál bydlet ve vlastním. Rozhodla jsem se, že mu to splním. Za ten dům jsem si ho koupila. Byla velká svatba a přišel velký trest. Jen s jednou věcí jsem se nesmířila: že by postihl taky Šárku. Nechtěla jsem vidět, že ta nemoc je dědičná, a nechci to vidět ani teď. Ale úplně slepá nejsem. Bohužel.

Šárka (*vystrčí hlavu ze dveří číslo dvě*) Slepá bábo, kam tě vedu? Do kouta. Co tam vidíš? Kohouta. V tom kohoutu niť. Hezky si mě, slepá bábo, chyt. (*Zavře dveře*)

Matka Poslouchá nás.

Viřka Pomůžete mně dostat ji do sanitky?

Matka Když se vrátila z Heidelbergu, vyváděla jako teď. Dobrovolně prý nepůjde. Museli ji svázat.

Viřka S Dušanem ve třech na ni stačíme.

Matka Já ti, děvče, slíbím, co budeš chtít. Ale jak uvídím Edu, jak si jen představím to jeho „Co říká?“, tak za žádný sliby neručím.

Ozve se třesk skla.

Viřka Aspoň víme, čím to chce udělat. *(Vyprostí nůž ze dveří číslo dvě)*

Matka Ano, Viřko, jsem nemožná. Prosím tě, neopouštěj nás.

Viřka se pokřiřuje, odchází dveřmi číslo dvě a zavře za sebou.

Otec *(přichází dveřmi číslo čtyři)* Dva měsíce. Tak. Dodací lhůta dva měsíce. Skandál. Ptám se: To říká zaměstnanec firmy Bosch? A oni: My jsme hypermarket. Zajedte do Vídně, tisíc šilinků, a je to. – Třikrát přeplatit baterii. Copak kradu?

Matka Nerozčiluj se, Edo. Umyj si ruce. *(Odchází dveřmi číslo dvě)*

Otec *(jde za ní)* Máte vodu? Ivan dodal cisternu?

Šárka *(vejde dveřmi číslo dvě, míří do dveří číslo čtyři)* Četlas Marinu Cvětajevovou?

Viřka *(rychle vejde za ní dveřmi číslo dvě)* Pár básní.

Šárka Nejradši mám tu „Po letech doma“. Sestřičko, dům je samá skryš./ Hráti si jak děti... Krásná lež./ Hledej mě, chytej – nechytíš./ Jsem už tam, kam ty nemůžeš. – Pěkná, vid?

Otec vejde dveřmi číslo dvě.

Matka *(vejde za Otcem dveřmi číslo dvě)* Edo, to nesmíš. *(Viřce)* Co říká?

Viřka Nic dobrého.

Šárka Napsala ji a oběsila se.

Matka Pane Bože.

Otec Co smím a nesmím, určím já. *(Bere ze stolku hasák)*

Viřka *(Šárce)* Pěkně mi ho dej.

Šárka Co zas?

Viřka Ty víš.

Šárka Hrajem na fanty? Tak jo. Co má udělat tento fant, na který si myslím? Zpověď? Tůdle. *(Uteče dveřmi číslo dvě)*

Matka Co to má?

Viřka Střep. *(Odbíhá dveřmi číslo dvě, zavře za sebou)*

Matka Pane Bože. Je tady, Edo, daleko naléhavější věc.

Otec *(odchází dveřmi číslo tři)* Jistě. Jednáš mi za zády.

Matka Myslela jsem to dobře. Dva měsíce by pomohla. Provizorně.

Otec *(vrátí se)* Ani minutu. Myjava tu prostě nebude. Další naléhavý problém je, kde jste ji vzali. Že je v tom pan soused? A kdo ji namontoval? Taky on?

Matka *vrčí hlavou.*

Otec Tak kdo? Kdo si to dovolil?

Matka Já. *(Postaví se před dveře číslo tři)*

Otec Tomu tak věřím. Puř.

Matka Až slíbíš, že ji neodpojiř.

Otec Myjava hodím Křenařovi na hlavu.

Matka A já budu tahat vodu v konvi. Jako v pětačtyřicátém. O to ti jde. Na to se těšiš.

Otec Aspoň si to zapamatujeř. *(Udělá krok proti Matce, která mu brání v přístupu do dveří číslo tři)*

Matka Tys mně zkrátka neodpustil.

Otec Zapiř si za uř: kohouty se nedotahují silou. Opakuj to.

Matka Jenže jsme v tom oba. Já jsem ti dům nabídl. Tys ho přijal.

Otec Naposled se ptám, kdo ji namontoval. Kdo mě chtěl zesměřit. Kdo měl tu bezmeznou drzost. Dobře. Já to zjistím.

Matka Prosím tě, Edo, nech ji být.

Otec Co říkář?

Matka Už ses jí dost naurážel. Nesnášiš ji. Mně to taky vsugeroval. Léta s ní nemluviř. Proč? Já ti to povím: Viřka je tvé zlé svědomí. Když se Duřan dostal do neřtěstí, stála při něm. Zatímco když hrozil koncentrák mně...

Otec Pohádky.

Matka ...měls na stolku pistoli a psal dopis na rozloučenou. Tajně, ale abych na něj přišla.

Otec Kuřkání. Slovo nerozumím.

Matka A když jsem na něj přišla – cos navrhl? Že umřem spolu. Polořils pistoli přede mě a řekl: Neboď nemořná. Je to jednoduchý. Střel. – Věděřs, že to nedokáři. Nemysleřs vůbec na to, že máme syna. Zabalil sis kuřřík: „Beru si jen to nejnutněřší. Pro ostatní si pošlu.“ Proto jsem to udělala. Tu strařnou věc.

Otec Sentimentální dojár. Měl jsem ho na talíři desetkrát.

Matka Nikdy. Nikdy jsem tu hrůzu nevyslovila.

Otec Co desetkrát? Stokrát.

Matka Nikdy. Protože kdyby to slyřely děti, nechtěly by tě už ani vidět. Ale jestli toho nenecháš, jestli Viřce otráviř návštěvu, jestli ji vyřeneř, jakos vyhnal všecy, co k nám chodili...

Otec Nedělej z toho tragédii. *(Odstrčí Matku, odejde dveřmi číslo tři a nechá je otevřeně)* Nic jí neudělám. Jen ji vymontuju.

Matka ... řeknu to. Slyříš, Edo?

Otec *(volá mimo scěnu)* Neslyřím, Hedo.

Matka Co tam děláš?

Otec *(mimo scěnu)* Pracuju.

Matka Spoléháš se, že to neřeknu. Ale pleteř se. Tentokrát řeknu. *(Odchází dveřmi číslo dvě, zoufale vykříkne)* Edo!

Otec *(mimo scěnu parodicky opakuje Matčinu intonaci)* Hedo!

Matka Zlej. Zlej jako ďábel. *(Odchází dveřmi číslo dvě a zavře za sebou)*

Otec *(vejde dveřmi číslo tři a zavře za sebou)* Myjava. Potom, co kostel znesvětili barbaři, musel se

znovu vysvětit. *(S hasákem v ruce odchází do dveří číslo dvě)*

Šárka *(vejde dveřmi číslo dvě, neuroticky přechází, jako by nevěděla kam jít, Víťce) Španělsky umíš?*

Víťka *(vejde za ní dveřmi číslo dvě, sleduje ji) Ani slovo.*

Šárka Dušan ti vyloží, co znamená v andaluském folklóru „jitřní paní“. Přichází mezi čtvrtou a pátou. Úleva, vysvobození, klid.

Víťka Šárko, počkej. A kdo to teda je?

Šárka To bys chtěla vědět, vid? Jenže to je tajemství. A nefilzuj mě pořád. Dej mně pokoj. *(Odběhne dveřmi číslo dvě)*

Víťka *(naléhavě volá)* Dušane! *(Spěchá za Šárkou dveřmi číslo dvě)*

Ivan *(vbíhá dveřmi číslo čtyři, nese pozvracenou plenu, vběhne do dveří číslo jedna, na chvíli v nich zmizí, pak zase vyběhne, ale bez pleny) Do prdele. (Křičí) Švagrová. Pustilas ji, nebo ne? Slyšíš? Vodu.*

Otec *(vejde dveřmi číslo dvě)* To musíš, Ivánku, k cisterně.

Ivan Se zblázním. Máti. Jsem celej poblítej.

Matka *(vejde dveřmi číslo dvě)* Prosím tě, Edo, měj rozum.

Otec Co se chce po mně?

Matka Abys nechal tyátru, aspoň dokud jsou tu děti.

Otec A pustil vodu? Nepřichází v úvahu.

Matka Na pět minut. Na deset.

Tatána *(volá mimo scénu)* Zlati! Jsme připraveni!

Ivan Ano, zlati. *(Otcí)* Táto, Táňa je z tebe celá pryč. Brzdi.

Otec Ty jsi, Ivánku, taky proti mně?

Víťka *(vejde dveřmi číslo dvě, má naspěch, nese dva prázdné džbery, volá)* Dušane.

Matka Kampak?

Víťka Přinese ji. *(Volá silněji)* Dušane!

Matka Vodu?

Víťka Budem ji potřebovat. Sami mně to nabídlí.

Matka Kdo, Křenařovi? K tomu nás, Edo, doufám ne-doženeš.

Otec Co říká?

Ivan Neobtěžuj se, švagrová. Nemá to cenu, máti. Rozhodně ne kvůli nám. *(Obrátí se k odchodu do dveří číslo čtyři)*

Tatána *(volá mimo scénu)* Tak zlati. Jedem, nebo ne?

Ivan Umyjem se doma. *(Volá)* Jedem. *(Odejde dveřmi číslo čtyři)*

Víťka *(poslouchá)* Šárko!

Matka Ty je necháš odjet, Edo? Ty ses rozhodl všechno pokazit?

Otec Jakej ekrazit?

Matka Tyrane tyranská. Pusť vodu, nebo něco uslyšíš.

Otec Dobře: na deset minut. Ale pusťte si ji sami. Umíte to? Neumíte.

Matka Víťko, máš ještě ten hever?

Víťka Okamžik, maminko. *(Poslouchá u dveří číslo dvě)* Šárko! *(Ticho ji vyděsí)* Dušane! *(Když se ne-*

dočká odezvy, se džbery v rukou utíká do dveří číslo dvě)

Otec Tak, Hedo, a příště nelži. Hasák neumíš pojmenovat, natož vzít do ruky. Hned mně došlo, kdo se mně pletl do řemesla.

Matka Ona je zázrak, Edo. Copak to nevidíš? Jediná na světě je na nás hodná. *(Volá)* Víťko. Stalo se něco?

Víťka *(mimo scénu zpoza dveří číslo dvě)* Klid, maminko.

Otec Od ní je to bezohlednost, od tebe nesvědomitost. Trubka je stará, s tou se musí s citem. Cizí se jí v žádném případě neměl dotknout. *(S hasákem v ruce odchází dveřmi číslo tři)*

Po krátké pauze se ozve silný proud vody padající na zem.

Matka Maria Panno.

Otec *(po další krátké pauze vyběhne s hasákem v ruce dveřmi číslo tři, je zmáčený vodou. Otevřenými dveřmi za ním vyrazí vodní proud, Otec dveře rychle zavře)* Co jsem říkal? Zničila ji. Zacházela s ní tak, že praskla. A já osel vám jdu na ruku. Teď jste ztraceni. Já bohužel s vámi.

Matka Pane Bože. *(Otcí)* Na mě se neďivej, Edo. Já jsem to nechtěla. Něco mně říkalo: Bude malér. Prosila jsem: Víťko, na nic nesahej. Ale ona je hrozná. Jedná dřív než myslí.

Otec Půl století vydržela, a mohla jednou tolik. Předválečná kvalita. Originál Solingen. A stačí jediný sebevědomý nevědomec, a konec.

Matka Copak nejde zastavit?

Otec Voda? Zkus to. Když ti tryská do očí. Pod šilným tlakem. Nikdo to nedokáže.

Matka Co volat do vodárny?

Otec Domácí havárie je nezajímají.

Matka Víťko!

Víťka *(mimo scénu)* Okamžik, maminko. Pět minut.

Matka Pane Bože, cos to na nás seslal?

Otec To ještě nic není. Teprv to přijde. Dům se podmáčí.

Matka *(vykřikne)* Pane Křenař!

Otec Od základů se rozpadne. Nakonec se zřítí. Na stará kolena skončíme v útulku.

Soused *(vejde dveřmi číslo čtyři)* Pane doktore, dovolíte?

Matka Edo, je to odborník.

Otec *(podá mu hasák)* Pro mě za mě, tak jako tak je po všem.

Soused Noba. Hned to bude. *(Vejde do dveří číslo tři, proud vody, který neustále buší do dveří, mu vyrazí vstříc)*

Otec Nezvládne to. Zázraky se nedějí.

Proud vody ustane, je ticho.

Soused *(vejde dveřmi číslo tři)* Pětapadesát roků.

Trubka. To co my prostě nevydržela. Teď se dávájí umělohmotový. Ty vydrží věky. Tak jak říkám: Kdyby byl zájem a pan doktor nám dal důvěru... *(Vrací hasák Otcí)*

Matka Edo.

Otec (*převzeme hasák*) Mě se neptejte. Důvěru? Nemám. Nic nemám. Já jsem skončil.

Matka Je zájem, pane Křenař, a důvěra taky.

Soused Řeknu synovi, aby se zastavil. (*Odchází dveřmi číslo čtyři*)

Matka (*volá*) Viťko. (*Ostatním*) Tam se něco stalo.

Otec Moment. Všichni sem.

Ivan (*vejde dveřmi číslo čtyři, vidí vodní spoušť*) Copak? Skoro to připomíná Titanik.

Otec Teď není kdy na cynické vtípky.

Tatána vejde dveřmi číslo čtyři převlečená do jiných šatů.

Otec Ani na módní přehlídku.

Ivan Promiň, že nepřišla poblíž.

Otec Ticho. Poznamenejte si: materiál – dvoucoulová přírodní trubka. Bezešvá, s oboustranným závitkem. Délka šest metrů. Ocelová. Řekněte mu to. Nebo jeho synovi. Nebo koho zavoláte. Já se vzdávám. Na to nestačím. Mimochodem: vyřídí své zázračně hodné snaše, Hedo, že když mluvím ke všem, a tedy také k ní, slušelo by se, aby tu byla.

Matka (*volá*) Viťko! (*Ostatním*) Něco se tam stalo. Viťko!

Viťka (*mimo scénu*) Už to bude, maminko. Minutu.

Otec Co říká? Budiž. Zvykl jsem si být ignorován. Přes padesát let bráním tento dům před zkázou. Vy jste jí dnes otevřeli dveře. Boj končí. Mám jedinou podmínku: ať mně tu netrajdá s kosou. Vím i bez něho, že se blíží smrt. Po dnešku to vím dokonce mnohem líp. To je mé poslední slovo. Kdo mně chcete něco říct, uvědomte si, že neslyším a slyšet nechci. Právě jsem umřel. Dobrou noc.

Vezme odložený kufrík, odejde dveřmi číslo dvě a práskne jimi za sebou. Dveře skříně, které zakrývají zazděný vchod, se definitivně otevrou.

Viťka (*vejde dveřmi číslo dvě, velmi klidně*) Škrábla se, ale bude to dobrý.

Matka Pane na nebi. (*Zamíří do dveří číslo dvě*)

Viťka Prosi, ať k ní nechodíte. Nechce s nikým mluvit.

Matka Ivane, odvezeš ji.

Viťka Přijede pohotovost.

Matka (*volá*) Co tě to, Šárko, napadlo? Copak jsme tě neměli rádi?

Viťka (*Matce*) Psst.

Tatána (*Ivanovi*) Mohla vykrvácet. Mohli jsme ji zabít.

Ivan Přeháníš. (*Tatána reaguje podrážděným gestem*) Promiň.

Viťka Nechala vzkazy. Prý nemáte překážet Pavlovi, aby se staral o Markétu. A že když Dušana vydědili, jí se neptali.

Matka Ach Pane Bože, Pane Bože. Dáme to do pořádku.

Tatána Dáme. (*Šeptá něco Ivanovi*)

Ivan Později, zlati. V klidu to proberem.

Tatána Promiň, zlati. Jestli ti na mně záleží, promluvi hned. Ne? Tak to řeknu já. (*Všem*) Ivan souhlasí.

Ivan (*všem*) Je to určitý řešení. (*Tatáně*) Stačí, zlati?

Tatána Dům bude Šárčin. Ivane, je to tak?

Ivan Jistě, zlati. Jenom se nerozčiluj.

Soused (*vejde dveřmi číslo čtyři, nese kanýstr*) Trocha vody. A je tu sanitka.

Vejdou dva sanitní zřízenci s nosítky.

Viťka Dobrý den, pánové. Tudy. (*Vede zřízence do dveří číslo dvě*)

Ivan My se loučíme, máti. Táně není dobře. Sbohem. (*Odchází dveřmi číslo čtyři*)

Matka Ivane, Táno. Pane Bože, to byl den.

Tatána Na shledanou, maminko. (*Volá na rozloučenou*) Šárko.

Dveřmi číslo dvě nesou zřízenci na nosítkách Šárku, má obě zápěstí ovázaná obvazy a nad pravým loktem škrtildo.

Šárka (*slabým hlasem*) Nehněvejte se. Příště. Příště.

Matka Co říká?

Viťka (*vejde dveřmi číslo dvě, nese Šárčinu tašku*) Je depresivní. To se spraví.

Tatána Na shledanou, Viťko. (*Odchází dveřmi číslo čtyři*)

Matka Šárko. Já jsem nemožná. Někdo by měl jet s tebou.

Viťka Já, maminko. (*Podává Sousedovi hasák*) Pane Křenař, děkujem.

Soused Za málo. No, teď se to nehodí. Ale až si vzpomenete...

Dveřmi číslo čtyři vynášejí Zřízenci nosítka se Šárkou, s nimi odchází Soused.

Viťka Na shledanou, maminko. Ještě něco: váš plevele se do zítřka vysemeni souseďům do záhonů.

Matka Na shledanou, Viťko. Modlím se za tebe.

Viťka Rád by ho osekal. Pan Křenař. Nechce dělat rámus. Vezme to kosou. (*Postupuje ke dveřím číslo čtyři*) Dovolíte mu to?

Matka A kde je Dušan? Co říkáš? Ano, ať to poseká. Spánembohem.

Dušan (*vejde dveřmi číslo čtyři, setká se v nich s Viťkou*) Víti, můžu pomoci?

Viťka nereaguje, odejde dveřmi číslo čtyři a zavře za sebou.

Dušan (*otevře dveře číslo čtyři*) Viťko. (*Zavře dveře číslo čtyři, žvýká*) Sakra. Pěkně se naštvála.

Matka Byl ses najist, vid?

Dušan Hladem už mě bolelo břicho.

Matka To znám. Jenže já jsem se naštvat nemohla. Já jsem se bála. O sebe, ale hlavně o tebe.

Otec pootevře dveře číslo dvě a vzniklou škvírou poslouchá.

Matka Kdyby se byl Eda se mnou rozvedl, šel bys do plynu jako já. A on se bál nepřičetně.

Dušan vidí Otce ve dveřích číslo dvě a dává Matce znamení, aby nepokračovala nebo aby se mírnila.

Matka Ne, ne, ať to víš. Věděla jsem, že se rozvede. Jeho zpovědník mě varoval. Proto jsem to udělala. Podala jsem žalobu na vlastní rodiče. U soudu

jsem na ně ukázala a řekla: To není můj otec. To není má matka. Oba to potvrdili. Podplatili soudního znalce. Konstatoval: osoba nevykazuje židovské rasové znaky. Našli dva lidi, a ti mě prohlásili za svou nemanželskou dceru. Naši prý mě od nich převzali do výchovy. Pěkná historie, vid'! Sami ji vymysleli a dosvědčili. Dodneška je vidím – hvězdu na kabátě, v kapse předvolání do transportu – jak poslušchají rozsudek. Zněl, že nejsem Židovka. Ještě ho chceš vidět? Když jsem ho tenkrát ukázala Edovi, řekl: „Tos neměla, Hedo. Je to hřích.“ Ano, po válce jsem ho měla vyhnat. Nebyli jsme rodina, ale peklo.

Otec zmizí za dveřmi číslo dvě a zavře za sebou, dveře klapnou.

Matka (otočí se ke dveřím číslo dvě, otevře je) Edo. (Zavře dveře číslo dvě) Slyšel mě?

Dušan kývá hlavou.

Matka Ať. Tak to bylo. Aspoň to nebudeš shánět po anonymech. (Z domu se ozve výstřel) Ježíši Kriste. (Zhrouť se)

Dušan Tati. (Běží do dveří číslo dvě)

Matka Ne, ne. To nedopustíš. Pane Bože, buď při nás.

Otec (vejde dveřmi číslo dvě, vypadá zdrceně) Nekřič, Hedo. Stejně nic neslyším.

Matka Proboha, Edo, kdo to střílel?

Otec Starej pistolník.

Matka Děkuju ti, Pane. Já jsem nechtěla, Edo. Tak jsem tu nemyslela.

Otec Já ano. Parabellum ráže sedm pětadesát. Německá. Jde jako nová.

Dušan (vejde dveřmi číslo dvě, potichu) Prostřelil si límec.

Matka Naštěstí špatně mířil.

Otec Mířil dobře. V poslední chvíli to strhl. Nedokázal to.

Matka Edo. (Obejme Otce)

Dušan Táto. Slyšíš?

Matka Slyší. Pěkně mu to řekni.

Dušan Byl jsem idiot. Prosím tě, odpusť.

Otec (obráť se k Dušanovi) Do smrti dobří. (Podává mu ruku)

Matka Sláva Bohu.

Otec (stále drží Dušanovu ruku ve své) My jsme si konekoců nic neudělali, vid', lvánku. (Ruce se rozpoj, Otec odchází dveřmi číslo dvě) A kde máš Táňu a Péťu? Příště je přivez.

Matka Prosím tě, Edo, nezačínej. (Dušanovi) Já se z něho zblázním. Rozumíš mu? Je to šílený komediant.

Dušan Tebe taky prosím: Jestli se to dá prominout, promiň.

Matka Už o tom nemluv. Jed' za Vitkou. Klekni a odpros ji. A hlavně se polepši. Nebo ji ztratíš.

Dušan Opatruj se. Jo – klíče od domu. (Vytáhne je z kapsy) Táta je chtěl zpátky.

Matka To už neplatí. Přece zas přijedete. Co když přeslechneme zvonek?

Dušan (schová klíče do kapsy, volá) Na shledanou, táto. (Je ticho, Dušan zvolna odchází dveřmi číslo čtyři)

Matka Musí si to zažít. Příště si promluvíte. A pak si vyjdem. Na Medlán. Nahoru ke kapličce. Jako když jste byli malí. Všecko se urovná a bude dobře. (Odchází do dveří číslo dvě) Edo, budeš konečně snídat?

Ještě než Matka vstoupí do dveří číslo dvě, vyjde na předscénu Soused, vezme z portálu kosu a s ní přes rameno kráčí hledištěm. Světlo ulpí na ostří a Soused si píská melodii stejně atonální jako na začátku. Zároveň padá opona.

Konec

The first article in this issue, Zdenka Švarcová's *Culture, Tradition and Values (About the Effect of the Form, of the Realization and of the Text of a Nō Play)*, interprets a passage of a play by Zeami. The reason why this text introduces the present issue is the fact that the Japanese theatre maintains some of the traditional characteristic features that are completely absent from the contemporary Czech theatre. Švarcová shows the way in which the structure of motifs in Zeami's play becomes the means of cultivated perception of the reality linked to the perception of a work of art. The proposed interpretation is based on the "terminology used by a Japanese art historian, theoretician and critic in order to describe the nuances of the processes through which metareal pictures are created, and the processes through which these images have an effect on the receiver". The interpretation is based on a particular union of technology with imagination, which underlines the work of art as well; it is this unbreakable union of *techné* and *poiésis* that is necessary for the creation of every powerful artistic product and for its immediate perception.

The Czech culture possesses an important example of lyrical theatre with E. F. Burian's creations. At the occasion of the hundredth anniversary of his birth, and at the same time of the ninetieth anniversary of the birth of Alfred Radok, the Theory and Criticism Department and the Institute for Dramatic and Scenic Creation of the Theatre Faculty organized on the 3rd and 4th december 2004 a conference about their respective works. Jan Cisař's study called *From Modernity Towards Modernity After Modernity* points out the fact that both Burian and Radok represent important examples of metaphorical theatre: Burian – in the 1930s – with his amplified, synthetic and lyrical theatrical language which is the expression of the vision

of the director as an authorial subject communicating directly with the audiences; Radok – after the second world war and in the 1960s – with his attempt to enlarge this metaphorical language through introducing into the metaphorical structure of his spectacles an imminent and powerful image of the reality. Radok succeeds in transforming the modern theatre, regarded by many with hostility, into a lively attractive phenomenon, leading it through the 1960s towards truly post-modern principles.

Jaroslav Vostrý's study called *The Scenic Potential and the Expressivity (From E. F. Burian's Gesamtkunstwerk Towards the Present)* is based on the author's oral presentation. He analyses Burian's lyrical theatre within the context of European modernism and especially from the viewpoint of the relationship between "spectacularity" and musicality, between the metaphor and the spectacle (as they coexisted in Radok's work), and even musicality and expressivity. He points out the symptomatic association of phonic and visual phenomena not only in K. H. Mácha's poetry which inspired E. F. Burian, but also in the latter's own scenic work; this work helps us to understand why, for example, in antic languages words for eyes, vision, beams or even light, were synonymous. Vostrý confronts Burian's works with those tendencies that saw the heart of scenic art in the art of actor (directed by a theatre director), and shows why some artists in the 1960s searched their inspiration in Brecht's epic theatre rather than in Burian's lyrical tradition. He finally presents two young Czech directors, Viliam Dočolomanský and Jiří Heřman, and comments on their inclination towards lyrical theatre.

Dramatic Acting in K. H. Hilar's Theatre is the title of Jan Hyvnar's study which deals, in three parts, with the theatre of Burian's important prede-

cessor. The first part concentrates on Hilar's philosophy, the second part on his conception of the ensemble theatre, the third on the creation of possible worlds. At the very beginning of his career, Hilar refused realistic acting and tried to fulfill his vision of an actor of "lyrical impulsions". His attempts to create real acting ensembles met with many problems at the Municipal Theatre and at the National Theatre in Prague. Working with actors, Hilar always tried to find new ontology for dramatic characters and their environment. His expressionist era is characterized by Hyvnar as a means of an "external transgression", while his 'civil' era as a means of an "internal transgression". The author finally reflects upon the relationship between artistic and ethical aspect of acting in Hilar's work.

Július Gajdoš divides his article *From Structuralism Towards Scenology* into two parts. The first part deals with the evolution and the transformations of dramatic text within the Czech structuralism of the first half of the XXth century; he points out the place of Otakar Zich within the positivist and atomic line of thinking which predetermines the conception of a structure based on the dynamics of relations, a conception essential for Jan Mukařovský. The second part of the study concentrates on Jaroslav Vostrý's conception with takes its source in Czech theatre theory; the author shows how structuralist conception is bypassed by other approaches concentrating on scenic potentialities of the dramatic text which lead towards Vostrý's scenologic approach. This conception seems natural in the framework of the Czech theatre theory; in this framework, Ivo Osolobě's conception coexists par example with Jan Cisař's conception carried out at the Theatre Faculty.

The previous article is a part of a cycle of studies first of which appeared

in the seventh issue of this revue; they all deal with the question of poetic inspiration *versus* technology, that appears in Freytag's famous essay. Monika Bártová's article *Drama-musical of Michael Kunze* is another contribution to this problematic.

Radovan Lipus has already published articles dealing with the scenology of Ostrava. The present issues brings his article called *The Scene: the Spoil Heap*. These heaps appeared as a result of a long mining activity and became a source of artistic inspiration, literary (A. M. Tilschová) and pictorial (J. Zrzavý, V. Kolář). The author analyses their ability to become ritualistic places for a certain community in distress; he also mentions Petra Kandusová, an architect who carried out in Ostrava an urban theatre project called *Keen-edged Grass*.

Miroslav Vojtěchovský's article called *The Imprisoned Eye and Stan-*

dards of the Figuration: Question Marks comments famous works by Pierre Francastel and Ervin Panofsky. To some extent, the author disagrees with the two thinkers, claiming that the invention of the linear perspective was not a metaphysical fact, but the logical outcome of the technical progress (the knowledge in the field of optics and physiology of the vision, the intuition of a connection between the construction of a simple optical device and the human eye). In 1839, this logical intuition was confirmed by the invention of photographic mechanical representation of the reality on the principle of linear perspective. Vojtěchovský shows how some immovable principles of the western civilization started to fall apart due to scientific progress in the XXth century.

In his article *Installation of the Action*, Jan Čisář sees in the installation the possible outfall of the performance

which concentrates the attention of the creators and the perceivers on certain phenomena in their concrete and general (symbolic) form. He takes two examples in order to demonstrate his thesis: an exhibition in Rudolfinum called 'The Rock in Rudolfinum', and Michal Lang's spectacle of a Crommelynck's play. As far as the exhibition is concerned, the installation interconnects individual exhibition rooms into one space which helps to show up the real substance of presented everyday objects. Lang's spectacle concentrates on the action as shown performance which embodies the substance of the dramatic character and the reason for its being on stage. Both phenomena prove that installation is a particular case of the *mise en scène*.

The present issue finally brings a play by Milan Uhde written after his departure from the political scene and called *A Miracle in a Black House*.

L'étude de Zdenka Švarcová, intitulée *Culture, traditions, valeurs (Sur l'effet de la forme, de la réalisation et du texte d'une pièce No)* et consacrée à l'interprétation d'un passage d'une pièce de Zeami, se trouve au début du numéro présent car elle évoque ces traits caractéristiques du théâtre japonais traditionnel qui semblent plutôt absents au sein du théâtre tchèque contemporain. L'auteur montre que, de par la structure de ses motifs, la pièce de Zeami devient le moyen d'une perception cultivée de la réalité liée à la perception de l'œuvre artistique. L'interprétation de la structure des motifs du passage en question utilise la « terminologie dont dispose l'historien, le théoricien et le critique d'art japonais afin de décrire les nuances des processus de la naissance des images métaphoriques du monde créé, ainsi que l'effet de ces images sur le récepteur ». L'interprétation est fondée sur l'articulation de la technique (représentée par la terminologie) et de l'imagination, l'articulation qui constitue la base de l'œuvre interprétée : il s'agit de l'union de *techné* et de *poïésis*, nécessaire pour la création de chaque produit artistique de même que pour sa perception.

Si le No japonais représente un grand exemple du lyrisme théâtral, au sein de la culture japonaise, dans le contexte tchèque cette notion est liée au théâtre de E. F. Burian. A l'occasion du centième anniversaire de sa naissance et du 90e anniversaire de la naissance d'Alfréd Radok, le Département de la théorie et de la critique de la DAMU en collaboration avec l'Institut de la création dramatique et scénique a préparé une conférence dédiée à ces deux créateurs, conférence qui a eu lieu les 3 et 4 décembre 2004. L'article de Jan Císař *De la modernité vers la modernité après la modernité* développe les idées présentées dans sa communication orale ; selon ce dernier, Burian et Radok représen-

tent un exemple unique du théâtre imagé et métaphorique. Après le théâtre de Burian, qui est l'expression de la vision et de la perception du metteur en scène en tant que sujet auctorial communiquant directement avec le spectateur, le théâtre de Radok développe la conception de la modernité de son prédécesseur après la deuxième guerre mondiale, au moment où l'art moderne est considéré comme désuet. Dans une époque plutôt hostile, Radok fait du théâtre moderne un phénomène vivant, ouvertement théâtral et attractif pour le public, en le poussant dans les années 60 jusqu'au post-modernisme.

L'article de Jaroslav Vostrý *Le potentiel scénique et l'expressivité (De puis le gesamtkunstwerk d'E. F. Burian jusqu'à aujourd'hui)* développe aussi les idées présentées lors de la conférence. Vostrý analyse le lyrisme de Burian dans le contexte du modernisme européen du point de vue de l'image et de la musicalité, éventuellement de la métaphore et du spectaculaire (dans l'œuvre de Radok) et aussi de la musicalité et de l'expressivité. Il souligne le lien entre les éléments sonores et visuels dans l'œuvre de K. H. Mácha qui a inspiré Burian, mais aussi dans l'œuvre scénique de ce dernier qui démontre pourquoi dans les langues antiques les mots désignant les yeux, la vision, voire même la lumière, étaient des synonymes. Il présente d'autres tendances dans l'art théâtral de son époque, qui refusaient la supériorité du metteur en scène, en considérant comme base de l'art scénique l'art de l'acteur ; ces créateurs s'inspiraient plus dans le théâtre épique brechtien que dans le lyrisme théâtral de Burian. L'auteur présente finalement les jeunes metteurs en scène Viliam Dočolomanský et Jiří Heřman comme exemples du renouveau du lyrisme au théâtre.

Jeu d'acteur dans le théâtre de K. H. Hilar, article de Jan Hynnar, est

divisé en trois parties : la première est consacrée à la philosophie de Hilar, la deuxième à sa conception d'une troupe théâtrale, et la troisième à la création des mondes possibles. Ayant refusé le jeu d'acteur réaliste et luttant pour un acteur d'une impulsion lyrique, Hilar a réalisé de grands efforts pour créer de vraies troupes au théâtre de Vinohrady et au Théâtre National. A l'époque des mises en scène conçues comme mondes possibles, il posait à chaque fois une nouvelle ontologie des personnages et du milieu. En ce qui concerne sa période expressionniste, Hynnar l'explique comme « transgression extérieure », tandis qu'il s'agissait d'une « transgression intérieure » avec ses créations plus réalistes. Il touche finalement aussi au rapport de l'aspect artistique et de l'aspect éthique du jeu d'acteur chez Hilar.

L'étude de Július Gajdoš intitulée *Du structuralisme à la scénologie* possède deux parties. La première est consacrée à l'évolution et à la transformation du texte dramatique dans la conception structuraliste tchèque dans la première moitié du 20ème siècle ; elle souligne l'importance de la contribution d'Otakar Zich dans la lignée positiviste et atomiste qui conçoit la structure comme une dynamique relationnelle et qui prédétermine la conception de Jan Mukařovský. Avec Jiří Veltruský revient la conception holistique de la structure, car ce dernier voit dans le texte dramatique une structure à part entière, en équité avec la structure théâtrale. Cette conception a soulevé des questions concernant la place du texte au sein des deux structures, théâtrale et littéraire, et sa supériorité pour beaucoup de théoriciens de la 2ème moitié du 20ème siècle. La deuxième partie de l'étude est consacrée à la conception de Jaroslav Vostrý nourrie de la réflexion théorique tchèque ; l'auteur montre comment Vostrý arrive à la théorie scénologique. L'atti-

tude scénologique paraît naturelle au sein de la théâtrologie tchèque, où elle coexiste avec d'autres lignées proches, comme celle représentée par Ivo Osolobě ou celle développée au sein de la Faculté du théâtre par Jan Císař. L'article de Gajdoš fait partie d'un cycle où il a été question aussi de la conception de Freytag et du glissement de l'inspiration poétique vers la technique. L'article de Monika Bártová *Drama-musical de Michael Kunze* fait aussi partie de cette thématique.

Radovan Lipus travaille depuis des années sur la scénologie de la ville d'Ostrava. Son article *La scène : le terribil* parle du phénomène des terrils de mâchefer et de charbon qui ont surgi à Ostrava suite aux activités minières et qui sont devenus au 20^{ème} siècle une importante source d'inspiration artistique, littéraire (A. M. Tilschová) et picturale (J. Zrzavý, V. Kolář) ; Lipus analyse la capacité de ces lieux de devenir des lieux rituels pour un groupe scellé par la misère ; il touche aussi au projet de fin d'études « L'herbe aigüe » de l'architecte Petra Kanduová qui consistait à une mise en pla-

ce pour une seule fois d'un théâtre urbain, fondé sur la confrontation de deux lieux et auquel l'auteur de l'article a participé.

L'oeil enfermé et les standards de la figuration : points d'interrogation est le titre de l'article de Miroslav Vojtěchovský dans lequel ce dernier réagit aux travaux de Pierre Francastel et Ervin Panofsky. Son attitude est polémique : selon lui, l'introduction de la perspective dans la peinture n'a pas été un fait métaphysique, mais logique, fondé sur les connaissances de l'optique et de la physiologie de la vision et sur la présupposition des liens entre les appareils optiques simples et l'œil humain. En 1839, l'invention de la figuration photographique mécanique de la réalité sur le principe de la perspective linéaire a confirmé la logique de cette décision de l'époque de la renaissance. Vojtěchovský montre comment les principes figuratifs 'immuables' ont commencé à 'fondre' devant les recherches scientifiques du 20^{ème} siècle.

La réflexion de Jan Císař *Action mise en installation* étudie l'installa-

tion en tant que concept indiquant une débouchée possible de la performance qui concentre l'attention des créateurs et des percepteurs sur certains phénomènes dans leur forme concrète et générale (symbolique). En prenant comme matériau l'exposition « Le Rocher au Rudolfinum » et la mise en scène par Michal Lang du texte de Crommelynck *Chaud et froid* au Théâtre Švanda de Prague, il analyse les possibilités de l'installation. L'exposition de F. Skála est fondée sur l'installation embrassant les salles individuelles en tant qu'espace unique qui permet de mettre à nu la substance des faits réels. Le spectacle de Lang se concentre sur l'action comme performance montrée, dans laquelle s'incarne la substance et la raison d'être du personnage sur scène. Dans ce sens, les deux phénomènes démontrent que l'installation est un type bien particulier de la mise en scène.

La fin de ce numéro est consacrée à une pièce de Milan Uhde ; elle s'appelle *Le miracle dans la maison noire*, et l'auteur l'a écrite après son départ de la scène politique.

Disk 1–11 o českém herectví

Zuzana Sílová: Jak spolupracoval s herci Jiří Frejka (rozhovor s Jaroslavou Adamovou),
Disk 1 / červen 2002

Zuzana Sílová: Herečka E. F. Buriana (rozhovor s Martou Kučírkovou), Disk 2 / prosinec 2002

Jan Hynnar: Hry s hercem v poválečných diskusích, 1. Diskuse o režisérismu, Disk 3 / březen 2003

Otomar Krejča: U Emila Františka Buriana, Disk 3 / březen 2003

Jan Hynnar: Hry s hercem v poválečných diskusích, 2. Od nového realismu k socialistickému,
Disk 4 / červen 2003

Jan Císař: Tvůrce divadelního slohu [o Eduardu Vojanovi], Disk 5 / září 2003

Jan Hynnar: Stanislavského 'systém' jako zbraň a škola, Disk 5 / září 2003

Zuzana Sílová: Olga Scheinpflugová a Hugo Haas, Disk 6 / prosinec 2003

Otomar Krejča: Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky, Disk 6 / prosinec 2003

Jan Hynnar: Stanislavského 'systém' podruhé: od revoluce k evoluci, Disk 7 / březen 2004

Zuzana Sílová: DISK a generace 1945, Disk 7 / březen 2004

Zuzana Sílová: Jaroslava Adamová a divadlo Jana Wericha, Disk 9 / září 2004

Jan Hynnar: Eduard Vojan a jeho královský odkaz, Disk 10 / prosinec 2004

Zuzana Sílová: Tříkrát Boris Rösner, Disk 10 / prosinec 2004

Jan Hynnar: Dramatické herectví v divadle K. H. Hilara, Disk 11 / březen 2005