



d i s k

časopis pro studium dramatického umění

13 září 2005

Obsah

ÚVODEM | 3

UMĚNÍ A SCÉNIČNOST – NEBO TEATRALITA? JAROSLAV VOSTRÝ | 7

HARMONICKÁ KOEXISTENCE PARADOXNÍCH ZPŮSOBŮ CHOVÁNÍ
ANEB SCÉNOVÁNÍ V 'ARKÁDIÍ' JÚLIUS GAJDOŠ | 32QUO VADIS, HOMO ANEB JAK JOHN CAGE BOŘIL MODLY TAK DLOUHO,
AŽ SE SÁM MODLOU STAL IVAN KURZ | 39

DESET HERECKÝCH STŘEPIN: ČINOHERNÍ KLUB A ČESKÝ FILM ŠEDESÁTÝCH LET JIŘÍ CIESLAR | 53

METAFORIZOVANÉ HERECTVÍ V BURIANOVĚ SYNTETICKÉM DIVADLE JAN HYVNAR | 78

JAROSLAVA ADAMOVÁ A MDP, 2. ČÁST ZUZANA SÍLOVÁ | 91

O ČESKÉM ALEXANDRÍNU – NEJEN JEVIŠTNÍM JIŘINA HŮRKOVÁ | 121

RAKUGO, UMĚNÍ JAPONSKÝCH PROFESIONÁLNÍCH VYPRAVĚČŮ VĚNA HRDLIČKOVÁ | 130

JEVIŠTNÍ BÁSEŇ JAN CÍSAŘ | 143

EASTERN LINE FESTIVAL – NÁJEZD Z VÝCHODU MAŁGORZATA JABŁOŃSKA | 154

O DUCHOVNÍCH PŘESAZÍCH DRAMATU A DIVADLA JAN HYVNAR | 159

JAPONSKÁ LITERATURA 712—1868 DENISA VOSTRÁ | 162

DIVADELNÍ MUZEUM CUBOUČIHO ŠÓJÓA NA UNIVERZITĚ WASEDA PETR HOLÝ | 164

POZNÁMKA K ÚSPĚCHŮM TĚŠÍNSKÉHO NEBE JAN HYVNAR | 166

TĚŠÍNSKÉ NIEBO – CIESZYŃSKIE NEBE (HRA)
JAROMÍR NOHAVICA, RENATA PUTZLACHER, RADOVAN LIPUS | 168

SUMMARY | 195 — RÉSUMÉ | 197

Fotografie: Archiv Věny Hrdličkové, Miloň Novotný (s. 73, 74), Ludvík Dittrich (s. 93, 95), Miroslav Tůma (s. 96–98, 100–107, 111), Martin Poš (s. 112, 113, 115), Ivo Mičkal (s. 117, 119), Jiří Volek (s. 144, 145), Bohdan Holomíček (s. 146, 147), Tomáš Karas (s. 149, 151), Wiesław Przewczek (169, 173, 175, 179, 181, 185, 187, 191, 195). Zvláštní poděkování paní Barbaře Tůmové a Archivu MDP.

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU Praha a MU Brno. Řídí Jaroslav Vostřý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hyvnar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail casopisdisk@damu.cz, tel. 221 111 027. 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 přímo na internetové adrese casopisdisk.amu.cz nebo v 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

Od 1. čísla, které vyšlo v červnu 2002, sleduje tento časopis scénické (podle terminologie Otakara Zicha dramatické) umění nejenom z hlediska jeho samého, ale kultury, jejíž je součástí, a v nejširším kontextu. Ostatně, málem obecným se dnes už stalo přesvědčení, že to nejprůzračnější pro dnešní kulturu je její scénický charakter. Prohlášení Eriky Fischer-Lichte, že „současnou kulturu můžeme popsat jako kulturu inscenace nebo také jako inscenování kultury“ a že všude spolu soupeří jednotlivé skupiny (a ovšem, dodejme, i jednotlivci), jak se „účinně prosadit na scéně“, byl by jistě ochotný podepsat leckdo. Jaroslav Vostrý ve studii, kterou v tomto čísle *Disku* přinášíme, ovšem polemizuje s tím, co z toho Fischer-Lichte vyvozuje: že totiž divadlo a divadelnost (Theatralität, theatricality) je možné chápat jako „základní kategorii kulturní teorie“. Za širší pojem než divadelnost pokládá Vostrý právě scéničnost, jejíž hlubší pochopení může vést i k přesnějšímu postižení podstaty samotného divadla a (specifické) divadelnosti. Na různých příkladech zejména z výtvarných umění ukazuje, kde hledat podstatu této scéničnosti, která prožívá ve všeobecné (medializované) scénovanosti svou deprivaci. Podstatu lze podle něho objevit jedině při zkoumání procesu, v jehož průběhu se ze spontánně vznikajícího výrazu stává sdělení. Při tomto procesu jde o spojení pohybové prostorového, mimicko-gestického prožitku s nadhledem, inspirace s techné a individuálního s archetypickým: nadhled, o který tu také jde, vnitřní vhléd neruší, ale uceluje, tj. pomáhá definitivně tvarovat a nabídnout k spoluprožitku čili učinit scénickým.

Ke scénologicky orientovaným příspěvkům patří i studie Júlia Gajdoše „Harmonická koexistence paradoxních způsobů chování aneb Scénování v ‘Arkádií’“, v níž se autor zamýšlí nad další Stoppardovou hrou. Zatímco v předešlém čísle *Disku* uvažoval o důvodech, proč si česká divadla nevíšimají hry *Hapgoodová*, u *Arkádie* poukazuje na scénické možnosti, které tato hra nabízí, když se na ni režiséři nebudou dívat jako na konverzačku, jak se u nás obvykle chápe. Gajdoš vidí za tímto chápáním sklon k intelektualisticky spekulativním interpretacím soustřeďujícím se na slovo: toto soustředění na slovo nejenže nepřispívá k porozumění obrazu, ale svádí k povrchnosti. Podobná povrchní interpretace má pak tendenci ulpívat na triviálních významech, které jsou výsledkem hledání opěrných bodů, jimž se sama Stoppardova hra vzpírá. Ve třinácté komnatě, kterou taková intelektualistická interpretace otevírá v domnění, že je tam uloženo vše, nás čeká jen zklamání. Tak se sice uplatňuje přísloví, kdo hledá, najde – ale jaká je cena takového nálezu?

Pozoruhodný český hudební skladatel a významný pedagog hudební fakulty Akademie múzických umění prof. Ivan Kurz ve stati „Quo vadis homo aneb Jak John Cage bořil modly tak dlouho, až se sám modlou stal“ uvažuje o díle výjimečného experimentátora na poli moderní hudby nejenom z odborného hlediska. Otázky, které v té

souvislosti klade, jsou znepokojivé: Lze opravdu všechno pokládat za hudbu? Nezačalo umění odmítat samo sebe? Není to tak, že když „přestalo hledat pravdivé, krásné, stalo se postupně nástrojem destrukce?“ Kurz myslí destrukci formální i mentální a především duchovní a cituje Václava Havla, který svého času řekl: „Žijeme v postmoderním světě, kde je možné všechno a takřka nic není jisté.“ A sám pokračuje: „Co tedy můžeme očekávat? Co tedy střídá moderní věk? Anarchie, zmatek, právní nejistota, rozklad morálky, množíci se novopohanské kultury“ atd. Čtenář může pokračovat sám a také při této příležitosti znovu posoudit, zda jsou podobné otázky, které si ostatně neklade jen Ivan Kurz, oprávněné, nebo neoprávněné.

Studii „Deset hereckých střepin“ představujeme čtenářům *Disku* poprvé významného českého filmového teoretika a kritika prof. Jiřího Cieslara, vedoucího katedry filmových studií na filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Při příležitosti čtyřicátého výročí založení pražského Činoherního klubu ho požádali editoři sborníku, který divadlo k tomuto jubileu vydává a který se objeví zřejmě ve stejné době jako nové číslo našeho časopisu, aby napsal o přínosu herců ČK českému filmu. Děkujeme řediteli Činoherního klubu Vladimíru Procházkovi a editořovi sborníku Romanu Císařovi za možnost zařadit studii k ostatním příspěvkům věnovaným v tomto časopise historii českého herectví 20. století, kde by takto zaměřená a takto napsaná studie citelně chyběla. Cieslar podle vlastních slov zvolil subjektivně deset situací z českých filmů vzniklých mezi roky 1964 a 1969, deset okamžiků, které považuje za důležité nejen ve vztahu k danému dílu, postavě a jejímu hereckému představiteli, ale které mají díky hercům svou souvislost s Činoherním klubem a také s tím, co spojovalo toto divadlo s českou filmovou ‘novou vlnou’. Byl to ‘duch’ doby, kterou umělci vnímali a refleктоvali tvorbou, usilující po letech umělých přehrad mezi publikem a jevištěm či filmovým plátnem o co nejbližší kontakt: v ‘malých’ divadlech o doslovný a obecně o takový, který se vytváří společným úsilím o pravdu, úsilím, které mělo v herectví za následek autenticitu spojenou s otevíráním palčivých témat lidské existence.

Jan Hyvnar, jehož příspěvky k problematice českého herectví 20. století se v *Disku* objevují soustavně, rozdělil svou studii „Metaforizované herectví v Burianově syntetickém divadle“ do dvou částí. V první polemizuje s názorem o Burianově režisérismu a konstatuje, že šlo o jinak určený vztah mezi ‘rámcovým řešením’ režiséra a hereckou spontánností, s níž se mělo toto řešení realizovat. Divadlo D bylo založeno jako kolektivní družstvo a u nás poprvé plnilo úlohu kulturního centra, což byl z institucionálního hlediska doklad Burianova ‘syntetického myšlení’, které analogicky uplatňoval i při tvorbě vlastních inscenací. Této problematice se věnuje druhá část studie. Burian opouští tradiční genetické pojetí syntetičnosti divadla a zavádí princip strukturálních souvztažností všech složek. To mu umožňovalo vytvářet metaforické světy s postavami, při jejichž tvorbě musel herec – podobně jak to bylo zvykem v lidovém divadle – rozvíjet jejich poetičnost a současně provádět i jejich zcižování. – K tradici burianovské ‘jevištní básně’ se v tomto

čísle *Disku* vrací také Jan Císař, který ve své stati oceňuje znovu i přínos Bořivoje Srby k jejímu studiu, potvrzený novou Srbovou knihou *Řečí světla – Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Vlastním předmětem Císařovy pozornosti jsou ovšem tři pražské inscenace, svým způsobem na burianovskou tradici navazující.

K herecké generaci roku 1945 se vrací Zuzana Sílová pokračováním studie o Jaroslavě Adamové a jejím působení v Městských divadlech pražských. Partnery Adamové tu byli další pozoruhodní příslušníci její generace v čele s Václavem Voskou, a tak je možné na příkladu této herečky, ale i tohoto divadla, jemuž stál v čele také generační vrstevník Ota Ornest, ukázat dvě důležité věci: za prvé, jak se tu na jedné straně projevila otevřenost a nevyčerpané možnosti této generace při spolupráci s režiséry o generaci mladšími, a za druhé (a to je bohužel podstatné), s jakými vnějšími limity se tato generace střetávala. V druhé části studie Zuzany Sílové jde totiž jednak o svým způsobem vrcholné období Městských divadel i Jaroslavy Adamové v jeho repertoáru, tj. o druhou polovinu 60. let a zejména léta 1967 až 1970, ale ovšem také o smutné období tzv. normalizace. Závěr tohoto období jako by představoval počátek naštěstí stále prodlužovaného (a rozhodně nikoli dobrovolného) loučení Jaroslavy Adamové s divadlem: přispívalo k tomu stálému loučení jistě i to, že osud Městských divadel pražských nebyl příliš šťastný ani po listopadu, vlastně téměř naopak. Také do svých postav z tohoto období promítá Adamová „vlastní postoj ke světu“ a ovšem i „nespokojenost se stavem dnešního českého divadla, kterému, jak říká, už asi nerozumí a v němž nenachází mnoho spřízněných duší, ale kterému vlastní práci“ – a to také pedagogickou – „nepřestává dokazovat, jaké by *mohlo být*.“

V tomto čísle *Disku* tiskneme i další studii Jiřiny Hůrkové, věnovanou tentokrát českému alexandrínu. Nejde jen o historický přehled české recepcce této veršové formy od nejstarších dob až k moderním českým básníkům, z nichž originálně využíval alexandrínu jak Karel Hlaváček, tak zejména Jiří Orten. Všechno jako by mělo svůj původ, byť samozřejmě ne skutečný začátek, u Karla Hynka Máchy a pokračování u původce skvělého překladu Rostandova *Cyrana z Bergeraku* Jaroslava Vrchlického. Česká recepcce alexandrínu tak vlastně opakuje vývoj českého básnictví od uctívaného předchůdce avantgardy, která v Máchovi – už podruhé po májovcích – hledala a našla svého mocného patrona, když dalšího objevila v prozaiku Karlu Čapkovi s jeho překlady francouzské poezie z roku 1920 (pokud jde o alexandrín, předcházelo Čapkovi řešení jeho originální uplatnění v poezii Otokara Březiny). „Čapkovy překlady jambů *Francouzské poezie* zahajují novou éru uvolněnosti v celé básnické tvorbě a také alexandrínů.“ A tak vývoj pokračuje až k bodu, kdy ve 40. letech minulého století „ztrácí alexandrín v domácí tvorbě svou příznakovou návaznost na francouzskou poezii a přestává se cítovat jako veršový rozměr cizí“. Pod vlivem původní tvorby se postupně uvolňuje i stavba jevištního alexandrínu: ke zhodnocení jeho současného stavu vytváří stať Jiřiny Hůrkové výborné předpoklady.

Předmětem odborného zájmu významné české sinoložky a japanoložky doc. Věny Hrdličkové, členky řady mezinárodních učených

společností, je už dlouhá léta (mimo jiné, neboť se také soustřeďuje např. na studium estetiky čínských a japonských zahrad jako komplexního kulturního jevu a možností jejich uplatnění v evropském prostředí) čínská a japonská orální literatura: jejímu výzkumu a posléze i zpřístupnění českému čtenáři prostřednictvím překladů, studii i vlastní umělecké tvorby se věnuje přes padesát let (donedávna ještě i ve spolupráci se Zdeňkem Hrdličkou, českým vědcem, spisovatelem, překladatelem a diplomatem, v letech 1964–1969 velvyslancem v Tokiu). V příspěvku „Rakugo, umění japonských profesionálních vypravěčů“ seznamuje čtenáře *Disku* s tradicí a současnou podobou populárního zábavného žánru na pomezí literatury a scénického umění (zařaditelného podle dnešní módní terminologie nejspíš mezi performance). V Zemi vycházejícího slunce se tento žánr udržuje po staletí: tak dlouho vyprávějí profesionální lidoví umělci krátké burleskní i strašidelné příběhy, které přes svou (nebo pro svou) lapidárnost a anekdotičnost nenechávají na pokoji ani intelekt svých posluchačů-diváků.

Zatímco v minulém čísle jsme se díky článku Honzy Petružely dověděli něco o vlastní odborné náplni 14. symposia Mezinárodní školy divadelní antropologie (ISTA 2005) ve Wroclavi, tentokrát si můžeme učinit obraz o Festivalu Východní linie (Eastern Line Festival), který zorganizovalo wroclavské Centrum Grotowského jako doprovodnou akci. V článku Małgorzaty Jabłońskiej se kromě jiného dočteme o tom, jak tam bylo v tomto rámci přijato Divadlo Continuo Pavla Štourače i Dočolomanského Farma v jeskyni se svou inscenací *Sclavi*, které autorka věnuje mimořádnou pozornost (a její dojem lze také srovnat s tím, co píše o stejné inscenaci Jan Císař v příspěvku, který jsme už zmínili). Článkem Małgorzaty Jabłońskiej představujeme současně čtenářům *Disku* polský divadelní časopis *Didaskalia*, pro který byl psaný a s jehož laskavým svolením jej v překladu Jany Pilátové otiskujeme. Tento časopis vychází od roku 1993 s podporou ministerstva kultury, krakovské radnice a Jagellonské univerzity a jejího Divadelního institutu. Časopis vycházející šestkrát ročně má skvělou pověst a obrací se nejen k odborníkům, ale i k širší obci diváků. Řada polských divadelníků pokládá *Didaskalia* za momentálně nejlepší polský divadelní časopis.

Kromě vyjmenovaných článků přinášíme v tomto čísle i Hyvnarovu recenzi Hořínkovy v mnoha ohledech pozoruhodné knihy *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*, informaci Denisy Vostřé o knize Zdenky Švarcové *Japonská literatura 712–1868*, jejíž vydání lze považovat za událost svého druhu, informaci Petra Holého o divadelním muzeu univerzity Waseda (její odborníci se účastní podzimního symposia věnovaného čínskému a japonskému divadlu, které připravuje Centrum základního výzkumu AMUaMU a divadelní fakulta), a zejména text hry (vlastně muzikálu) *Těšínské nebo - Cieszyńskie nebe* Renaty Putzlacher a Radovana Lipuse s písněmi Jaromíra Nohavicy, které se staly jejím základem. Inscenace Těšínského divadla má mimořádný úspěch, který v úvodní poznámce komentuje Jan Hyvnar.

red.

Umění a scéničnost – nebo teatralita?

Jaroslav Vostrý

Od malířského zátiší ke scénované nabídce zboží

Jedním z podnětů k této studii¹ byla pařížská výstava „Object dans l’objectif“, kterou bylo možné shlédnout letos od 31. května do 28. srpna ve výstavní síni Bibliothèque nationale de France v ulici Richelieu (viz i stejnojmennou publikaci vydanou při příležitosti této výstavy, jejímiž autory jsou Sylvie Aubenas a Dominique Verseval). Výstava přesvědčivě ukázala převrat v nepřímé (obrazové) prezentaci předmětů, který se udál díky vynálezu a uměleckému využití fotografie. Zatímco v případě malířského zátiší, které je zpočátku fotografům nepochybně příkladem, máme co dělat s rukodělným *napodobováním* příslušných předmětů, v případě fotografie jde díky objevené technice o zachycení *skutečných předmětů* pomocí této techniky. Víme, že malířské i sochařské *napodobování* objektů uměleckého zájmu včetně člověka se od konce 19. století vzdaluje snaze o vyvolání co možná dokonalé iluze jejich přítomnosti (přes jejíž dokonalost si ovšem zobrazovaný předmět s jeho reálně existujícím prototypem stejně žádný divák nikdy nepletl): pro modernistické umění je příznačné, že útočí proti samotné možnosti takové iluze i tím, že záměrně deformuje hypotetickou reálnou podobu zachyceného předmětu (včetně člověka). Podobný vývoj můžeme ostatně sledovat i ve fotografii (srov. fotografické zátiší anonymního autora z r. 1853 na obr. 1a a fotografii Maurice Tabarda z let 1929/32 na obr. 2a; obě jsou srovnatelné s obrazy, jejichž autory jsou malíři různých období, konkrétně u obr. 1a Henri Horace Roland Delaporte [obr. 1b] a u obr. 2a Pablo Picasso [obr. 2b]). Fotografie tímto způsobem vlastně posilovala svůj status umění, které se ve vztahu k předmětu i v případě úsilí o největší blízkost realitě zakládá vždy na *podobnosti při nepodobnosti*. V těch scénických uměních, která (na rozdíl třeba od loutkového divadla či kresleného filmu) vycházejí z fyzické totožnosti představovaného a představitele – týkající se jejich příslušnosti k lidskému rodu –, se tato nepodobnost zajišťuje právě jejich individuální rozlišitelností: i herec, který vychází z úsilí o ztotožnění s postavou, kterou hraje, není Hamlet, ale XY. Také tento druh ‘podobnosti při nepodobnosti’, vyplývající z rozlišitelnosti herce či herečky a postavy, teprve divákovi umožňuje specifický estetický či umělecký zážitek, vyžadující

¹ Je součástí výzkumu, podnikaného v rámci projektu Scénologie, který podporuje Grantová agentura České republiky.



tvůřivé zapojení vlastní divákovy imaginace: bez podobného tvořivého zapojení se v průběhu vnímání uměleckého produktu nemohou odvíjet ty „další myšlenky, představy a vysvětlení“, které umění podle Lva Tolstého dokáže ve svém vnímání probouzet.

K zásadnímu převratu při přímé prezentaci ('skutečných') předmětů před obecenstvem, tj. k jejich *scénování* (a to scénování v rámci každodenního chodu života ve městech na rozdíl od prezentace kuriozit ve speciálních sbírkách mocipánů) dochází při novém způsobu prodeje drobného zboží zejména v nově vznikajících obchodních domech.² Stanovení pevných cen zboží má totiž za následek i nový způsob jeho vystavování; taková instalace zboží i s příslušnými cenovými údaji zajišťuje kupujícím svobodnou možnost výběru a nákupu bez smlouvání. Smlouvání příznačné pro předkapitalistický trh jako by často souviselo spíše s uplatňováním nadbytečné energie než s vlastním účelem, jímž je zvýšení či snížení ceny nabízeného zboží: tak takové smlouvání přímo vyzývalo k tomu, aby je sledovali i lidé na prodeji nezúčastnění. Díky nikoli (nebo aspoň nikoli jen) účelovému smlouvání nabývala komunikace prodávajícího s kupujícím jistou estetickou rovinu, která se rovnala její scéničnosti; případné přemlouvání dnešního potenciálního kupce prodáváčovými/prodáváččinými intimnějšími osobními argumenty 'na tělo' (například jak mu/jí právě tento oděvní výrobek sluší) může podobnou scéničnost sotva nahradit. Právě ztráta teď už dokonce nežádoucího smlouvání, při kterém se uplatňovala bezprostřední scéničnost komunikace, vedla k náhradě této původní *scéničnosti* pouhou

2 V proslulé knize amerického sociologa kultury Richarda Sennetta, působícího dnes hlavně v Londýně, *The Fall of Public Man* z roku 1974 (v sousedním Německu vyšla do roku 2004 čtrnáctkrát, poslední anglické vydání je z roku 2003) symbolizuje tento obrat založení jednotkového obchodu nazvaného Bon Marché, který roku 1852 v Paříži otevřel Aristide Boucicaut.

◀ 1a Anonym: *Zátíší s králíkem*, 1853, Bibliothèque nationale de France

▶ 1b Henri Horace Roland Delaporte: *Košík s vejci*, 1788, Louvre



scénovaností nabídky. Absenci autonomně estetického elementu realizovaného smlouváním ovšem v moderní době bohatě vyvážila stoupající estetická kvalita i masově vyráběného zboží, vnucujícího se potenciálním kupcům, kteří si zboží jen tak prohlížejí (tj. stávají se vlastně diváky). Ti jsou pak nakonec schopní/né koupit, co se jim nabízí, i bez ohledu na svou skutečnou potřebu jen pro své potěšení, často jen na základě estetického vzhledu vystaveného zboží a (s ohledem na způsob instalace) jeho scénické kvality, resp. úrovně jeho scénovanosti.

Výčet některých tendencí, které bychom měli mít na paměti už při počátečním přemýšlení o vývoji 'od mimeze k instalaci' a s nimi souvisejících elementech scéničnosti a scénovanosti či teatrality (*theatricality, Theatralität*) v současném umění, je nutné doplnit ještě aspoň poukazem na samotný divadelní vývoj. Víme, že šlo o vývoj od malovaných kulis a kaširovaných rekvizit k využití skutečných předmětů, o nahrazování 'ručního vyobrazení' promítáním technicky získaných obrazů (tj. o využití fotografie a filmu) nemluvě. Tento vývoj se vždycky rekapituluje s nezbytným ohledem na úsilí o žádoucí řešení rozporu mezi přirozeným lidským 'originálem' herce vystupujícího na scéně a umělostí jeho scénického okolí. Je to jistě oprávněné, zvláště když se přitom nezapomíná ani na podněty vyplývající z bouřlivého vývoje techniky zejména od 19. století. Pokud jde o tuto vývojovou fázi, je přirozeně nutné mít na paměti i posuny, ke kterým dochází v průběhu posledních více než sta let v samotném herectví a které jsou nápadné už u Stanislavského s jeho uvědomělým úsilím o zásadní obrat od vnější charakterizace k prožívání a posléze jednání 'za sebe'. Jistého vrcholu dosáhly snahy o jakoby definitivní odteatralizování filmu i samotného divadla v rámci upřímného i módního zaklínání autentičnosti v 60. letech minulého století. A zdá se, že toto zaklínání autentičnosti nepozbylo na aktuálnosti ani dnes: neaktualizují volání po autentičnosti důsledky způsobené souběžným vývojem



od převtělujícího se herce k 'hvězdě'? Její uplatnění se přece i co do způsobu nabízení od scénovanosti spotřebního zboží ani příliš neliší. Není-li ve skutečnosti dokonce její stupňovanou variantou (podporovanou ostatně i účastí takových hvězd a hvězdiček na scénované nabídce spotřebního zboží, v jejímž rámci se třeba i příslušníci sportovní branže jaksi definitivně stávají scénickými činiteli)... A nesouvisí to, o čem můžeme mluvit jako o posílení scénických prvků či teatralizaci současného umění také a velmi podstatně s přeměnou samotného umění ve velmi atraktivní a lukrativní druh zboží, jehož prodej se ovšem neobejde bez jisté obdoby smlouvání a příslušných scénických výjevů v aukčních síních? Není dnes označení 'scéna' v souvislosti s adjektivem 'umělecká' (jakož ovšem i 'sportovní' či 'politická' atd.) nakonec opravdu nikoli už v metaforickém, ale v doslovném významu adekvátní tomu, s čím máme co dělat jak v životě, tak v umění?³

Umění, nebo jen divadlo?

Malířské či fotografické zátiší zpřítomňuje nějaké předměty pomocí jejich zobrazení v jiném materiálu než z jakého byly vytvořeny; umělecký obraz se

³ Je příznačné, že o současné kultuře jako „kultuře inscenace“ a touze všech „prosadit se na scéně“ mluví i německá teoretická divadla Erika Fischer-Lichte, která – jak o tom bude ještě řeč – dává při popisu projevů této tendence zásadně přednost termínu teatralita, podle ní širšímu než inscenace, a charakterizuje současnou skutečnost jako divadelní; k uchopení toho, co se v tomto časopise obvykle rozumí scéničností a scénovaností, používá pak pojmu performativita (a je to také „značný posun směrem k performativitě“, ke kterému podle ní dochází v současném divadle, zatímco v jiných uměních, médiích a kulturních oblastech probíhá proces „obsáhlé teatralizace“): viz i její stať „Ach, takové staré otázky...“ a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes“ z roku 1999, kterou v překladu Miroslava Petříčka otiskla *Divadelní revue* 2/2005.

◀◀ 2a Maurice Tabard, *Kompozice s kytarami*, Bibliothèque nationale de France

◀ 2b Picasso: *Housle a hrozny*, 1912, Museum of Modern Art

▶ 3 R. Mutt (Marcel Duchamp): *Studánka (Fontána)*, 1917 (replika ztraceného originálu pořízená 1964), Centre Pompidou



z tohoto zobrazení stává nastolením jejich nových vztahů, příp. vztahů jejich prvků, v jejichž rámci vzbuzují v divákovi jiný zážitek, než jaký by měl z nich samých 'jako takových'. Zobrazené, své původní reálné verzi podobné i nepodobné předměty se divákovi nabízejí nikoli samy, ale v rámci vytvořeného obrazu a jeho estetického určení, které se zásadně liší od účelu zobrazení pořízeného v rámci vědecké a jiné dokumentace. Takové fotografie mají praktický účel; absenci praktického účelu nahrazuje v případě uměleckého obrazu tendence k nějakému potenciálnímu *smyslu*. Duchampovská instalace činí předmět objektem estetického vnímání rovněž na základě jeho vynětí z prakticky účelových souvislostí, ale nikoli na základě vnímání obrazu tohoto předmětu, nýbrž na základě vnímání *předmětu samého*. Tak jako by to bylo i v případě divadelního herce, kdybychom ho ovšem nevnímali rovněž v souvislostech nějakého obrazu. Pokud tomu tak není a herci nejde o to, stát se součástí obrazu, nemáme už co dělat s herectvím, ale s instalací sebe sama, totožnou v tomto případě se sebescénováním, na kterém je sotva něco uměleckého. Toto 'umělecké' souvisí totiž vždycky s okolností, že co primárně vnímáme prostřednictvím uměleckého obrazu, přestává být v procesu tohoto vnímání jen sebou samým: vychází takřkajíc ze sebe v zájmu konstituování nějakého smyslu, kterým se překračuje směrem k něčemu dalšímu. Oč dalšího až může jít, naznačuje i osud Duchampovy proslulé *Studánky* (obr. 3), tj. instalované záchodové mušle, která jako by se také dobírala zvláštního smyslu. V rámci jisté smělé interpretace se může stát dokonce až ztělesněním (čili vlastně 'obrazem') čehosi božského či aspoň posvátného na základě identifikovatelné podobnosti takto, tj. v této poloze instalované mušle s plastickým vyobrazením buddhy (včetně pupíku připomínaného vývodem). Naznačenou podobnost si mohl Duchamp možná dokonce sám (alespoň dodatečně) uvědomovat: spíše

ale v rámci svého sklonu k rouhání, který představoval opačnou stranu jeho ikonoklastu.⁴

Právě tendence předmětů, nadaných původcem nějakého např. malířského obrazu schopností nabývat díky svým novým souvislostem nějaký smysl a přesahovat tak sebe samotné, odlišuje vnímání uměleckého obrazu od pouhého estetického libování si samotnými předměty. Tím se liší průměrné holandské zátiší demonstrující materiální požitky nejenom od Chardinova obrazu, ale také od Duchampovy záchodové mušle: ta svou parodičností, namířenou proti pouhému libování si uměleckými předměty i proti pouhému estetickému (smyslovému) požitku z jakékoli věci, protestuje proti „sítnicovému umění“ a dokonce proti estetickému požitku a (nejen) konvenčnímu umění vůbec. Tento protest souvisí samozřejmě s úsilím modernismu překročit hranice mezi životem a pouhým uměním, ve kterém pokračovali takoví dědici avantgardy či příslušníci neoavantgardy, jako byl v divadle třeba Living Theatre a vůbec všechny protestně naladěné směry umění 60. a začátku 70. let 20. století. Tento pokus o překonání hranice mezi uměním a životem jako by ovšem stejně vždycky (včetně případu Duchampových ready-mades) končil v pouhém estetismu. Reakce spojená s převládajícím zážitkem marnosti utopických snah zrušit hranice mezi uměním a životem je pak velmi dobře vidět na rozdílu mezi ‘duchampovskou’ a bojovně postmoderní instalací, resp. performancí, která nakonec nabízí (přes veškerou čistě spekulativní symboličnost) místo uměleckého obrazu s jeho samozřejmou scéničností obvykle jen scénovanou ‘předmětnou skutečnost’. Místo duchampovské nespojenosti s uměním i skutečností tak zůstává u pouhého narcistního libování si v sobě samém: to dosáhlo totiž už takového stupně, že dokáže učinit svým zrcadlem (a tedy podle svého přesvědčení i uměním) cokoliv.

Příklad toho, jakou úlohu tu hraje *scénovanost*, kterou – a to je na tomto příkladu znovu vidět – je nutné rozlišovat od *scéničnosti*, může poskytnout i Cageovo 4'33", o kterém na jiném místě tohoto čísla Disku píše Ivan Kurz. Cageova kompozice spočívá, jak známo, v tom, že klavírista usedne za piano, zvedne zavřené víko nástroje a po přesně stanoveném čase, který vyplnil obracením stránek partitury, je opět zavře, aniž vydá jediný tón – což ještě dvakrát zopakuje. Jako posluchači se můžeme sebevíc a sebeúspěšněji snažit ‘slyšet ticho’, které nikdy není úplným tichem, abychom se dobrali vlastním úsilím nějakého zážitku, ke kterému nás chce americký neoavantgardista podnítit: stejně budeme především pouhými *diváky* sledujícími nějakou scénickou produkci. Zvláštností této produkce, napodobující pouze jisté vnější znaky koncertního vystoupení, bude tak jako tak absence skutečně provozované skladby. Každé veřejné provozování hudební skladby před obecnstvem a zvláště vystoupení nějakého sólisty (nemluvě o dirigentovi) nikdy nepostrádá příslušnou scéničnost, která v příznivém případě pomáhá obecnstvu prožít provozovanou hudbu. Při absenci této hudby jde ovšem o vystoupení jen *scénované*. Tato *scénovanost*, odlišná od jakékoli specifické či nespecifické *scéničnosti* – scéničnosti, která nám umožňuje

4 Důležitý je jistě vliv, který měl na vznik Duchampových ready-mades „mýtus výkladních skříní“, o kterém mluví Jindřich Chaloupecký ve své duchampovské monografii vydané posmrtně roku 1998 nakladatelstvím Torst, když cituje v kapitole „Symbolika readymadů“ Duchampův záznam z jedné z jeho proslulých krabic, datovaný už 1913 v Paříži: „Moje volba je určována tím, co se nás tázají výkladní skříně, co výkladním skříním nezbytně odpovídáme. Je zbytečné trvat nesmyslně na tom, že je třeba tajit souložení skrze výkladní sklo s jedním či mnoha předměty ve výkladu. Trestem je rozbití skla a lítost, jakmile zmocnění je dokonáno.“

prožít cosi, co se nerovná této scéničnosti samé a co pramení třeba především z vnímání hudby – má co dělat s pouhým předstíráním. Nepodobá se vlastně absence provozovaného hudebního díla v případě Cageovy skladby-neskladby absencí výtvarného díla v případě Duchampovy *Studánky*? Rozhodně se i v tomto případě dosahuje nějakého účinku nikoli *vytvořením* uměleckého díla, ale tím, že se to, co je samo o sobě předem či aspoň bez ohledu na umělcův přínos dáno, předvede platicímu obecenstvu – ovšem za podmínek, které původce takové instalace nějakým (tvůrčím) způsobem (implikujícím intenci k estetickému či uměleckému vnímání) určí. A to je ovšem vsutku zásadní rozdíl proti bezplatné nabídce zboží potenciálnímu zákazníkovi v hypermarketu! Nemanifestuje se tu ale přes tento zásadní rozdíl jak na projektu skladatele, tak výtvarníka nakonec aspoň podobná tendence? Jde samozřejmě právě o tendenci ke scénovanosti, která jako by měla nahradit nějakou (případně každou) původní uměleckou aktivitu a v rámci které jako by všechno ostatní umění mělo být nahrazeno scénováním (můžeme-li v takovém případě vůbec o nějakém umění ještě mluvit). Nejde nakonec v případě Cageova 4'33", ale z jistého hlediska i v případě Duchampovy *Studánky* s jejich předstíráním něčeho, čím ve skutečnosti to, co jako diváci sledujeme, vlastně není, opravdu o 'pouhé' divadlo – samozřejmě 'divadlo' v tom smyslu, v jakém se o něm mluví v běžném životě?

Scéna a diváci

Duchampova *Studánka* je původně z roku 1917 (tehdy ji Duchamp podepsal pseudonymem R. Mutt), její nová (a tak vlivná) verze byla pořízena 1964, Cageovo 4'33" mělo premiéru 1952, první zásadní kritiky teatrality (citované dodnes) se objevily v 60. letech. Vedle studií Stanleyho Cavella věnovaných kritice teatralnosti v samotném divadelním umění, které pocházejí z poloviny 60. let,⁵ šlo především o vlivné pojednání Michaela Frieda „Art and Objecthood“⁶ z roku 1967. Friedův esej mířil proti výtvarnému minimalismu s jeho preferencí objektu před dílem, event. uměleckým obrazem v tradičním smyslu (za reprezentanty minimalismu se považují Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Brice Marden a další, narození v rozmezí 1928–1938 [viz obr. 4–7]). Cavellovu kritiku teatrality stojí za to připomenout hlavně proto, že ukazuje jeden důležitý zdroj, ze kterého takový postoj (u Cavella v konečném důsledku vlastně opravdu protidivadelní či/i protiscénický) pramení a který má co dělat s morálně společenským, případně politickým postojem příznačným pro 60. léta.⁷ Autor pojednání o Beckettově *Konci*

5 „Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett's *Endgame*“ je z roku 1964 a „The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*“ je z let 1966/67; obě Cavell zařadil do své knihy *Must we mean what we say? A Book of Essays* z roku 1969, znovu vydané 1976.

6 Poprvé je uveřejnil v americkém časopise *Artforum* a později zahrnul do knihy s titulem shodným s názvem tohoto pojednání a s podtitulem *Essays and Reviews*, vydané znovu 1996.

7 Ne náhodou se ve stejném roce, kdy Cavell dokončuje svůj esej o Learovi, objevuje proslulá kniha francouzského radikálně revolučního 'situationisty' Guy Deborda (1931–1994) *La Société du Spectacle*; sám její autor v jednom z komentářů k ní napsal, že ukazuje, co tento moderní spektakl (tj. v naší terminologii všeobecná scénovanost) představuje ve své podstatě: samovládu zbožního hospodářství, které docílilo statusu nezodpovědného suveréna, a úhrn nových technik vládnutí s ním souvisejících: po nepokojích roku 1968 se v následujících letech tento charakter společnosti podle něho jen upevnil. (Debordova kniha vyšla např. v Itálii nejméně čtyřikrát, německé vydání je z roku 1996.)



◀ 4 Donald Judd: *Bez názvu*, 1965, Centre Pompidou

▶ 5 Sol LeWitt: *5 Part Piece (Open Cub) in Form of a Cross*, 1966/69, Centre Pompidou

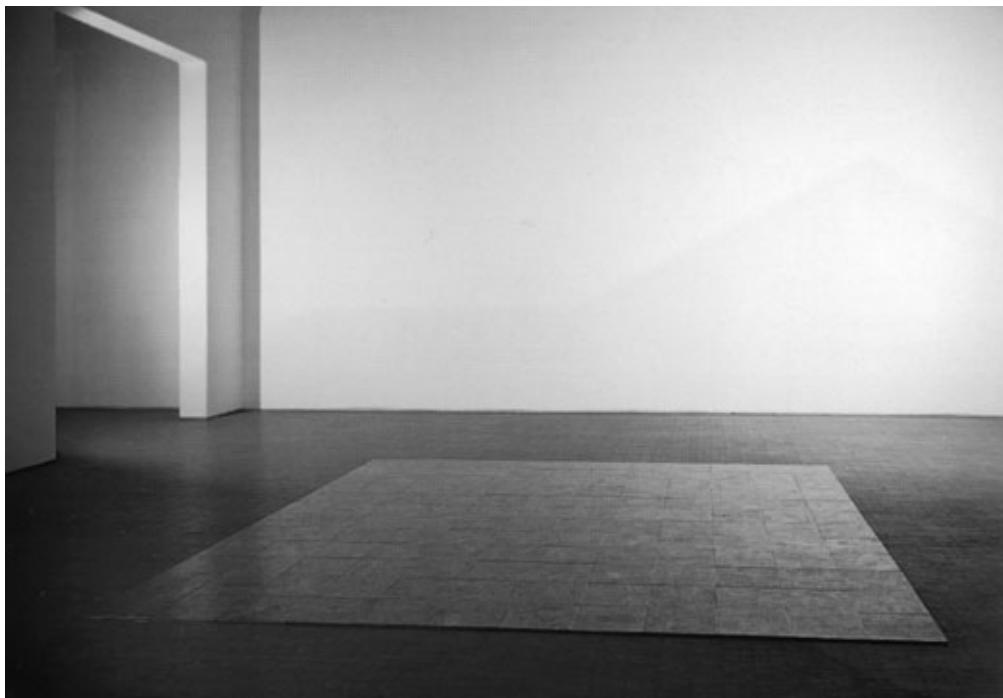
hry a Shakespearově *Králi Learovi* vidí všudypřítomnou teatralitu současného světa především ve všeobecném přijetí úlohy pouhých diváků, ba dokonce voyerů, kteří ignorují utrpení druhých, resp. mohou mít z jeho sledování dokonce požitek. Tuto všeobecnou teatralitu může podle něho pomoci odstranit samotné divadlo za předpokladu, že bude čelit vlastní teatralitě, která spočívá v preferenci představování proti představovanému (v tomto rámci ignoruje Cavell klaunskou rovinu i v Beckettovi). Pomůže podle něho jen znovuzavedení čtvrté stěny, resp. návrat k dramatu, který divákům umožní empatické ztotožnění s postavami. Na tom založený nikoli estetický, ale existenciální divácký zážitek bude podle Cavella prakticky popřením divadelní struktury spočívající na ontologickém oddělení hlediště a jeviště. Emocionálně prožívané vědomí nemožnosti zasáhnout, které bude tento zážitek obsahovat, a katarze vyplývající z prožitého utrpení, způsobeného touto nemožností, nás pak samy budou mít k tomu, abychom se v reálném životě proměnili z pouhých svědků v jednající osoby.

Také Friedova kritika teatralnosti míří proti asymetričnosti vztahu jeviště a hlediště. Minimalistické objekty nutí často k Friedově nelibosti diváka, aby je např. různě obcházel – na rozdíl od skutečných uměleckých děl, která mu (podle tradiční teorie, vyvozené z monofokálního zobrazování souvisejícího s renesanční perspektivou) způsobují okamžitý plný zážitek, ať je vnímá z jakékoli perspektivy. Výsledkem ale podle něho není skutečné *vtažení* diváka do prostoru hry, o které usiluje i moderní divadlo, ale *distance*. Pokud jde o samotný problém této distance, je jistě oprávněně hledisko, které ve svém nedávném komentáři k Friedovu poměrně dávnému esaji uplatňuje Juliane Rebentischová (mám na mysli její knihu o umění instalace z roku 2003,⁸ psanou z hlediska filozofické estetiky). Distance, o níž Fried mluví, představuje pro ni totiž naprosto právem přímo charakteristikum 'estetické situace'. Z Friedova výkladu vyplývá, že minimalistické

⁸ Cituje Friedův esej z německého překladu obsaženého ve sborníku *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive* z roku 1995.



objekty, které se divákovi odcizují už apriorně svou tvarovou uzavřeností, pomocí této distance diváka nutí, aby si do nich sám cosi projektoval místo toho, co by mu mělo říct samotné dílo (nahrazené v tomto případě jakoby opravdu pouhým předmětem). Tak poukazuje Friedův výklad k něčemu, co se netýká jen minimalistických objektů. Nenutí koneckonců každé umělecké dílo diváka, aby je v průběhu jeho vnímání svou vlastní ‘performativní’ činností, jak tomu říká Juliane



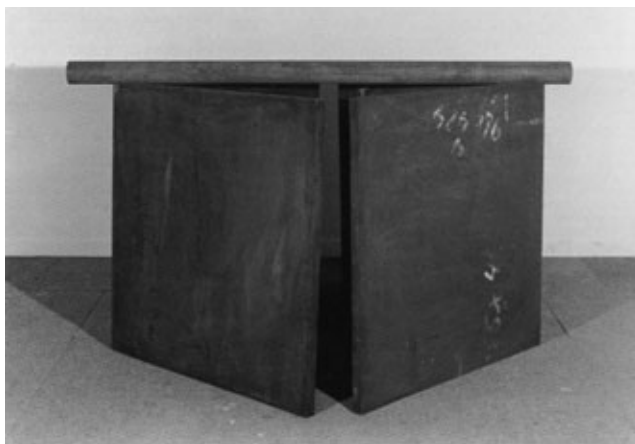
Rebentisch,⁹ znovu stvořil? Divákovou performativní činností myslí Rebentischová samozřejmě jeho tvořivý prožitek, který se nezastavuje u aktualizace pouze vědomých a řekněme pouze ‘osobních’ potenciálních obsahů vlastní psyché. A nerovná se právě tento prožitek opravdovému *vtažení* diváka do prostoru hry, zatímco ve všech případech zapojení diváků do divadelního představení, které vypočítává Erika Fischer-Lichte ve své knize *Ästhetik des Performativen* z roku 2004, s nimi inscenátoři spíš manipulují? A není opravdový prožitek uměleckého díla možný právě vzhledem k jisté distanci, tj. například u divadelního představení vzhledem k tomu, že se divák sám vlastního dění na scéně aktivně neúčastní? Je jasné, že právě na tom závisí proměna potenciální schopnosti uměleckého díla vzbuzovat „další myšlenky, představy a vysvětlení“ v jejich skutečný prožitek. Nemůže se v některých divácích odehrát cosi, co se aspoň vzdáleně podobá tomuto prožitku i před minimalistickým objektem? A to bez ohledu na ujišťování mluvčího minimalistů Donalda Judda, že jejich objekty neznamenají nic víc, než čím takříkajíc materiálně jsou, tj. že bazírují na rozdíl od nějakého uměleckého obrazu na (deklarované) doslovnosti, kterou vzal Michael Fried opravdu doslova.

Rebentischová poukazuje v souvislosti s Cavellovou morálně společensky motivovanou kritikou, která vychází z asymetrického postavení inscenátorů a di-

⁹ Rebentischová na příslušném místě (v závěrečné části kapitoly „Theatralität und die Autonomie der Kunst“ věnované M. Friedovi, tj. v části, která jedná o „teatralizaci“ a estetické reflexi) podotýká, že spíše než intencionálně vykonávaným jednáním rozumí pod ‘performativitou’ v tomto případě dění mezi subjektem a objektem: u estetického zážitku je to totiž podle ní tak, že sám vnímatel se tomuto „dění“ odehrávajícímu se mezi dílem a jím (mohli bychom dodat: jako všemu, co ho zneklidňuje a vyvádí z duševní rovnováhy a nutí konec konců konfrontovat se z jisté distance sám se sebou) spíš brání, než aby byl jeho záměrným vykonavatelem.

◀ 6 Carl Andre: *144 Tin Square*,
nedatováno, Centre Pompidou

▶ 7 Brice Marden: *Thira*, 1979/80,
Centre Pompidou



váků, na tradici odvíjející se v moderní době od Rousseauova *Dopisu d'Alambertovi*. Právě v této Rousseauově polemice s názorem, že v Ženevě chybí divadlo, se totiž uplatňuje podobný argument, který staví na srovnání divákova postavení v divadle, kde pouze sleduje herecké představitele, s postavením účastníka všelidových slavností, k jejichž pořádání Rousseau vyzývá (viz str. 182 Rousseauova dopisu ve vydání, které připravil Marc Buffat roku 2003): „[...] zapojte diváky do představení; udělejte z nich herce; učíte, aby se každý viděl a měl se rád v druhých, aby se všichni ještě víc spojili.“ Od Rousseaua se odvíjí tradice prosazování autentičnosti proti 'divadelnímu' hraní (herec schopný hrát všechny lidské role musí podle Rousseaua rezignovat na roli člověka, protože to je něco, co se hrát nedá, ale čím musí sám člověk opravdu být).¹⁰ Ideál autentičnosti se u Rousseaua

¹⁰ Montaigne, který i vzhledem k tomu, že žil ve zlatém věku divadla, o hraní rolí a vztahu těchto rolí k člověku 'samému' něco věděl, řešil tento problém na rozdíl od Rousseaua (narozněného o 179 let později) i ve vlastním životě velice 'pragmaticky': „Většina našich zaměstnání jsou holé frašky: *mundus universus exercet histrioniam*. Svou roli máme na světě hrát náležitě, nicméně jako roli osoby propůjčené: z masky a zdánlivosti nesmíme dělat skutečnou podstatu,“ píše se v Montaignových *Esejích*, jejichž úryvky vybral a přeložil do češtiny Václav Černý. „Někteří se promění a předpokladní v tolik nových podob a tolik nových bytostí, kolik na sebe vezmou funkcí [...] Starostové města Bordeaux [Montaigne byl starostou Bordeaux dvakrát] a Montaigne byli vždycky dva a byli velmi jasně oddělováni.“ Nezdá se tak daleko od pravdy, že na podobný pragmatický postoj, ať se uplatňoval vědomě, či (většinou) nevědomě, mělo vliv i divadlo s jeho zakotvením v herecké realizaci nejrůznějších rolí, ať se v něm problematika role nazírala explicitě (vzpomeňme na Jagovo „nejsem, kdo jsem“) a z hlediska nejdramatičtějších důsledků rozporu mezi přidělenou rolí a skutečnými či domnělými vlastními možnostmi, nebo se projevovala takřkajíc jen implicitě a v komediální perspektivě (vzpomeňme na chlapce, který hrál v Shakespearově *Jak se vám líbí* Rosalindu vydávající se za chlapce). Není divu, že příznačně divadelní motiv masky a převleku se objevuje tak často i v moderním (výtvarném) umění a že jeho uplatnění je možné jak z hlediska uměnovědného, tak sociologického (příp. kulturologického) s prospěchem studovat i v dnešním světě, ve kterém je problém role a jí odpovídající vnější stylizace stále hluboce pocítovaný a prociťovaný v souvislosti s problémem vlastní i širší (etnické) identity a identifikace i identifikovatelnosti. Zajímavých variant využití motivu převleku jsme byli svědky na výstavě „Africa remix“, která se letos na dobu od 25. května do 8. srpna přestěhovala z Londýna do Paříže (když roku 2004 byla instalována v Düsseldorfu a po Paříži bude na jaře 2006 v Tokiu): viz folklorní kostýmy, do nichž převlečený se tu na 3 plakátech představoval Aimé Ntakiyica (obr. 8a–c), ale i sérii fotografických autportrétů, které vystavoval Samuel Fosso; i jeho převlek za afrického náčelníka (obr. 9) je možné interpretovat také (byť nejenom) z hlediska ztráty etnické identity vlivem (svérázné) globalizace. Jistou rovinu globalizace dokumentuje ostatně i sama výstava, na níž zúčastnění umělci se vlastně nijak neodchylují od současných tendencí 'západního' výtvarného umění (mnoho jich také na Západě působí). Je jasné, že v obou uvedených případech sotva můžeme mluvit o nějaké 'teatralizaci' výtvarného umění: motiv převleku a vůbec divadelnosti či scéničnosti se tu totiž stává námětem artefaktů víceméně tradičně žánrově pojatých (i když autoři se tu současně sami předvádějí jako performeři). Pokud jde o různé způsoby uplatnění scéničnosti jako takové, uplatňovaly se na citované výstavě zejména v podobě různých variant instalace (v některých případech velice působivých).



rodí ze svérázného spojení péče o zachování vlastní identity (v protikladu k nutnému sebeodcizení při snaze zalíbit se druhým) a ženevského kalvínského ikonoklastu, který ovšem není u Rousseaua zdaleka důsledný (jako si tento filozof vůbec dost často odporuje). Pokud jde o Rousseauův ideál přeměny diváků v akéry, představuje jaksi paralelně spojení touhy po 'přirozené' svobodné pospolitosti s podřízením Státu, ztělesněnému obecnou vůlí: v případě jeho projektu republikánské slavnosti jedná se tak vlastně o jakousi resakralizaci zábavné podívané, na které se mohou podílet všichni, protože vědí, koho mají poslouchat. Sennett mluví ve své citované knize v podkapitole věnované Rousseauovi o politické tyranii, která jde s hledáním individuální autenticity ruku v ruce; jeho výrok bychom v souvislosti s naším tématem mohli parafrázovat tak, že lze od sebe jen těžko oddělit úsilí vtáhnout diváky do hry od vědomé či nevědomé snahy s nimi manipulovat. Rousseau pokládá velké město za divadlo a plete si ve své kritice touhu – jak by se dnes řeklo – *zviditelnit se* s herectvím: zaměňuje tak nejenom cosi specifického (tj. herectví, které si ovšem teprve dosti dlouho po Rousseauovi vydobylo status plnohodnotného umění) za nespecifické, ale plete si i scéničnost, která se nezbytně uplatňuje v každé lidské komunikaci, se scénovaností. I tak si bez kritického vyrovnání s jeho argumenty nelze představit žádnou scénologii.

Scéničnost, resp. teatralita v divadle a v životě

Není divu, věnuje-li Rebenitschová v souvislosti s morálně společensky motivovanou kritikou teatralnosti pozornost Jean-Jacquesovi Rousseauovi a jeho dopisu d'Alambertovi. Dalo by se ale jistě také poukázat na to, jak nás Cavellův požada-

◀ 8a Aimé Ntakiyica:
WIR, 2003 (ve skotském)

◀ 8b Aimé Ntakiyica:
WIR, 2003 (po
španělsku
jako toreador)

◀ 8c Aimé Ntakiyica:
WIR, 2003 (jako
Rakušan v tyrolském)

▶ 9 Samuel Fosso, série
„Tati, autoportrait I–V“:
*Náčelník, který prodal
Afriku kolonialistům*,
1997, Centre Pompidou



vek ztotožnění nejenom diváka, ale i herce s postavou a divadelní představení se skutečným příběhem, resp. představujícího a představení s představovaným, vrací až někam před Diderota. Právě Denis Diderot oddělil přece poprvé představované od představování (scénování) samotného, aby v rámci tohoto rozlišení také upozornil na výhody, které podle něho plynou herci či herečce z toho, když místo emocionálního ztotožnění vychází z uvědomělého studia výrazu, jehož výsledky pak uplatňuje při záměrném rozvrhování svého jevištního jednání. I Diderotovy postuláty neměřily ovšem jenom ke scénování v divadle, natož k problému teatrality v úzkém či specifickém smyslu. Richard Sennett má nepochybně pravdu, mluví-li v pasáži věnované Diderotovi v citované knize (a to v 6. kapitole s názvem „Člověk jako herec“, kde také probírá Rousseauovu obžalobu města jako divadla) o tom, že Diderotovy argumenty obsažené v jeho proslulém *Paradoxu o herci* je možné pokládat za „intelektuální fundament veřejného života jeho epochy“; herci a herečky mu pouze dodávají modely forem společenského výrazu. Zkrátka, má-li Diderot tak bedlivě na paměti, že herec nemůže na scéně shořet v ohni emoce, protože musí příslušné místo zítra a pozítří opakovat, týká se to podle Sennetta požadavku kladeného nikoli jen jevištní, ale samotnou životní praxí.

Sennett mluví o expresivitě sociálních jednání, která se dají opakovat a která se vyznačují tím, že jednájící vytváří mezi vlastní osobou a svou řečí nebo oblečením odstup; vnější obraz, který o sobě podává, může být volený podle situace, vzhledem k níž může jedinec měnit řeč i oblečení. Diderot podle Sennetta „posky-

tuje vysvětlení, proč znaky druhu umělého, neosobního komplimentu, který lze přece uplatnit vůči komukoli, mohou trvale působit potěšení. Kompliment získává vlastní život, formu, která je od každého mluvčího a jeho posluchače nezávislá. Hovoří sám za sebe, přesně jako *pouf au sentiment*, jako znaménko krásy. Abstraktnost jazyka překračujícího třídní hranice má stejnou základnu – je expresivní do té míry, do jaké představuje cosi záměrně umělého, svět pro sebe, formu, která má význam nezávisle na osobních vztazích mluvčího a publika. Od vysokého hereckého umění dospívá Diderot tímto způsobem k teorii emocí jako představování. City, které nějaký herec vzbuzuje, mají jistou formu a díky tomu svůj samostatný význam, stejně jako má nějaká matematická formule význam bez ohledu na to, kdo ji zapisuje. Kde se tento způsob výrazu uplatňuje, musejí se lidé chovat neupřímně a zkoumat, kterou konvenci, kterou formuli je možné vždy znovu novým způsobem opakovat.¹¹ Mohli bychom nezávisle na Sennettovi také říct, že Diderotova teorie obráží tu fázi vývoje, kdy se stává základem každé komunikace nějaký znakový systém vytvářený podle vzoru přirozeného jazyka, tzn. kdy – řečeno módní terminologií – referenční aspekt, převažující v knižním i rétorickém způsobu vyjadřování, nabývá i v běžné komunikaci vrch nad performančním aspektem; jinak řečeno, kdy konvencionální způsoby sdělování citů a pocitů zatlačují v souladu s civilizačním vývojem – aspoň ve ‘slušné’ (tj. měšťanské) společnosti – bezprostřední vyjadřování emocí jednáním, byť šlo o jednání v rámci nějakého obřadu.

Vrátím-li se k Sennettovým závěrům, nejsou v těchto souvislostech zajímavé ani kvůli kritice ‘měšťansky’ neupřímného chování (ostatně sám Sennett ví velmi dobře o výhodách, které takové chování může mít ve srovnání s upřímnou neurvalostí), ani kvůli jinak jistě důležité připomínce dobové zakotvenosti Diderotovy koncepce herectví. Důvod je jediný: uplatněná perspektiva umožňuje podívat se také na vztah specifické scéničnosti a scénovanosti či divadelnosti (teatrality, teatraliky) trochu z jiného úhlu. Takový pohled přímo vyzývá k tomu, abychom problematiku scéničnosti neviděli jen z hlediska přirovnání lidského života k divadlu a lidského chování k herectví, v průběhu věků tak frekventovaného. Není čas podívat se právě v době všeobecné mediální scénovanosti na to, čemu se kupodivu stále nejčastěji říká teatralita a co lze přesněji nazývat scéničnost, jako na fenomén, který není spojený primárně s jistým druhem umění, ale který právě proto, že je pro lidské chování konstitutivní, se začal uplatňovat v umění? Specifický způsob uplatňování tohoto fenoménu v divadle se pak nakonec stal – po dlouhém období, kdy se divadlo a herectví spojovalo při jejich reflexi s rétorikou – předmětem pozornosti jako svébytné umění, které samo jako takové mohlo a může uplatňovat (často dokonce velice silný) vliv na chování ‘v životě’. Je otázka, nebrání-li uvažování vycházející z pouhého přirovnání (mám stále na mysli přirovnání světa k divadlu) uvažování vycházejícímu z podstaty věci. Právě výrazy teatralita či divadelnost, resp. teatralnost ukazují totiž problém, o který jde, z velice – vzhledem k příslušným silným konotacím – zúžené morálně společenské perspektivy. Je jistě důležité podívat se na daný problém

11 Neměli bychom ale spíš než o ‘neupřímnosti’ v protikladu ke ‘spontánnosti’ mluvit o možnosti jakési emocionální ekonomie v rámci běžné komunikace, jejíž konvence je třeba stanovit a zachovávat, aby nebylo v každém případě nezbytné spontánní emocionální angažmá? Takové zachovávání konvencí a opakování původně naučených gest (a vůbec představování) nemusí mít přece nic společného s neupřímností, zvlášť když za příznivých dobově společenských okolností se naučená zdvořilost, uctivost a slušnost takřkajíc interiorizuje a stane nakonec spontánní. V tom smyslu je třeba také dát pozor na neoprávněné ztotožňování představování (či scénování) s předstíráním i dokonce pouhou scénovaností.

z perspektivy jasně postřehnutelné současné mediální *scénovanosti* všeho. Ale není – vzhledem k nezbytnosti opravdu pochopit specifické i nespecifické konsekvence této scénovanosti – ještě důležitější podívat se na věc z té perspektivy, ze které se dá hlouběji definovat sama *scéničnost*?

Od rozvoje k rozpuštění?

Zkoumání teatrality se v současné době týká zejména oblasti tzv. kulturních performancí, tj. těch fenoménů, které jsou apriorně spojené s pozorovatelným, resp. scénickým (či scénovaným) a tudíž vždycky jistým způsobem stylizovaným přítomným fyzickým konáním.¹² Tato oblast, do níž se řadí rituály, ceremonie, slavnosti, (sportovní) hry, závody atd., se stala zvlášť aktuální v souvislosti se změnou jednostranného zaměření západních duchovních věd, jak o něm píše v úvodní stati sborníku *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* z roku 2001 jeho vydavatelka Erika Fischer-Lichte. Podle této německé teoretičky se až do 80. let minulého století tyto vědy zabývaly převážně jen oblastí textů a monumentů.¹³ K obratu došlo podle citované autorky v souhlasu se současným vývojem jak samotné kultury, tak duchovních věd, resp. věd o kultuře, které se musely vyrovnat s faktem, že „Naše současná kultura se konstituuje a formuluje v přibývajícím míře nikoli už v dílech, ale v teatrálních procesech inscenací a představení, které se v mnoha případech stávají kulturními událostmi teprve prostřednictvím médií.“ Otázka samozřejmě je, proč klade Fischer-Lichte rovnítko mezi událostmi, které počítá ke kulturním performancím, a „divadelní procesy“ a co je na těchto procesech v případě „slavností, politických ceremonií, trestných a pohřebních rituálů, sportovních závodů a her“ specificky divadelního – kromě bezprostředně fyzické přítomnosti jejich vykonavatelů orientované na nějaké diváky, která se (totiž ta fyzická přítomnost) v případě mediální prezentace nahrazuje navíc technickým záznamem. Lze namítnout, že Fischer-Lichte nemluví o specifické divadelnosti, nýbrž o čemsi obecnějším, ale i tak zůstává nejasné, proč se do rámce divadelnosti či teatrality (nebo také teatraliky) řadí fenomény, které nemají nic společného s hraním divadla. Není nakonec problematický prospěch užití daného termínu, vycházejícího snad právě jen z té ‘fyzické přítomnosti orientované na nějaké diváky’, zaplacený rezignací na snahu odpovědět si na otázku, co dělá divadlo divadlem a v čem tedy spočívá divadelnost ve vlastním (specifickém) smyslu? Jaký je také důvod vztahovat divadelnost či teatralitu na ty individuální a umělecké či quasi- nebo pseudoumělecké aktivity, jimž se díky těžko kontrolovatelnému rozšíření smyslu termínu, vyhrazeného původně pro

¹² ‘Scénické’ tu znamená ‘určené nějakým divákům’, kteří mohou být v jistých případech totožní s účastníky (jako např. při obřadu přijímání do nějakého společenství sami přijímání); scéničnost představuje také širší pojem než ‘scénovanost’, která označuje ty případy scéničnosti, v jejichž rámci nevyplývá zaměření na diváky z přirozené proměny prezentace (výrazu) ve sdělení (aspoň potenciální), ale z vypočítavého vnějšího přízpůsobení modu prezentace očekávané odezvě. Není snad třeba připomínat, že scéničnost ve většině případů obsahuje jistou míru scénovanosti a scénovanost je stále zvláštním způsobem uplatnění scéničnosti.

¹³ K oddělování literární kultury textů a monumentů a performativní kultury, která bazíruje na tělesném pohybu, udělal otazník už Roland Barthes v interviewu poskytnutém Jeanu Ristatovi a publikovaném v *Les Lettres françaises* 9. února 1972 (viz úvod ke sborníku *Szenografien* s podtitulem *Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, vydanému Gerhardem Neumannem, Carolinou Pross a Geraldem Wildgruberem roku 2000).



◀ 10 Constantin Brancusi:
Kohout (různé verze od
20. do 50. let), Centre Pompidou

▲ 11 Constantin Brancusi: *Ryba*,
1930, Museum of Modern Art

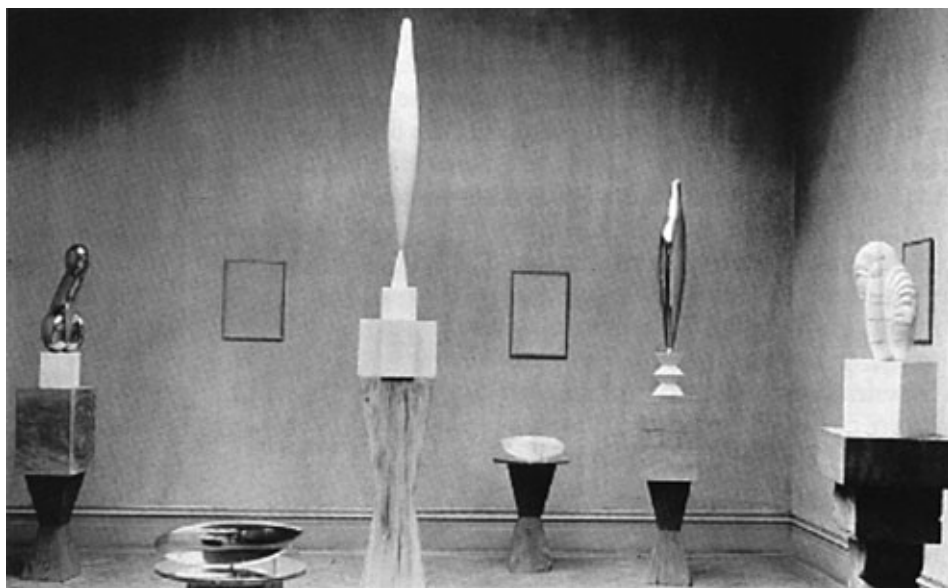
▶ 12 Constantin Brancusi:
Pták (dvě verze z různých let),
Centre Pompidou

jisté kulturní fenomény či události, začalo říkat performance, právě protože se měly odlišit od produkcí označovaných za divadelní?¹⁴

Zdá se, že celý zmatek pramení v neujasněnosti vlastního předmětu akademické teatrologie, jejíž vznik (resp. nikdy ne zcela ukončený únik z náruče filologie) a samostatný vývoj souvisí s reflexí svébytnosti divadelního umění¹⁵

¹⁴ Pod střešní označení 'performance' jako by se měly vejít nejen víceméně tradiční produkce s prioritou vyprávění nad předváděním a víceméně netradiční prezentace z pomezí herectví a výtvarného umění, které se od 'prostých' instalací liší přímým fyzickým sebevystavením svého původce, ale kromě často velmi pozoruhodných autorsko-hereckých produkcí i takové quasi- a pseudoherecké sebe prezentace, které si nemohou nárokovat prostý název divadelní vzhledem k nedostatečnému hereckému talentu svých původců.

¹⁵ Otakar Hostinský mluvil o umění scénickém a Otakar Zich o umění dramatickém (viz mou stať „Ke kořenům české scénologie“ v *Disku 9* (září 2004) a studii „O scéničnosti a dramatickosti v Zichově Estetice dramatického umění“ psanou pro sborník vydávaný 2005 Divadelním ústavem k 80. narozeninám Adolfa Scherla.



jako umění předvádění, resp. představování. K této reflexi specifičnosti divadla docházelo postupně tak, jak se samo divadelní předvádění sebeuvědomovalo na cestě od hraní (reprodukce) dramatického textu k *inscenaci*. Právě inscenace jako svébytné dílo překonávala hranici totální pomíjivosti všech jednotlivých představení jedné hry, z nichž zbyla nakonec vždycky zase právě jen ta hra, ustavením jakéhosi invariantu ('partitury'), o který se opíralo každé jednotlivé představení jako o předem vypracovaný (nazkoušený) a často velice přesně dodržovaný základ. Vývoj od hraní hry k inscenaci byl přirozeně spojený s hledáním toho, co drží pohromadě sám tento základ a způsobuje, že je možné na něm něco postavit. Není divu, že v období prvního nadšení, povzbuzujícího spíš fantazii než věcnou analýzu, se divadelnost, o níž by snad v případě divadelního díla mělo jít, začala divadelním entusiastům rýsovat ve své nejobecnější podobě, kde jako by byla v duchu dávných přirovnání schopná se ztotožnit se samotným životem (v něm se ostatně chtělo moderní umění rozpustit). Dokladem toho jsou i citáty z Jevrejnova, které uvádí hned na začátku vlastní úvahy o teatralitě v citované stati Erika Fischer-Lichte. Takové pojetí podporovala i obvyklá dětská nemoc každé vědy, která jako by měla chuť a cítila sílu vysvětlit všechno a která je skutečně leckdy schopná díky novému úhlu pohledu, z něhož vyrůstá, lépe vysvětlit leccos, co se netýká jejího nejvlastnějšího předmětu zájmu, než podívat se hlouběji na sám tento předmět. Schopnost divadla symbolizovat málem cokoli a rozhodně sám život a svět, ze které ostatně vychází jeho věčná přitažlivost, jako by se stala osudovou pro snahy o jeho teoretickou reflexi: ano, divadlo je schopné stát se příkladem málem čehokoliv, a tak se výsledky jeho reflexe – přes všechno, co přece jen přinesly pro zkoumání jeho samého, když se toto zkoumání dobralo jemností jeho vnitřní struktury – nakonec staly spíše vděčným materiálem k řešení obecných otázek pokládaných v rámci strukturalistického bádání a sémiotického uvažování. Otázky, na které je třeba hledat odpověď v souvislosti se samotným divadlem,



jako by se dnes měly položit a začít řešit úplně znovu – je to jen z toho důvodu, že postavení divadla se ve věku technických médií tak zásadně změnilo?

Divadlo je samozřejmě součástí kultury a jeho otázky není možné řešit bez reflexe této kultury jako celku. Strukturalismus a sémiotika jsou spjaté s tou fází vývoje západní kultury, ve které se také dochází k posledním konsekvencím spjatosti její novodobé reflexe s reflexí textů jako realizací znakových systémů, z nichž nejrozšířenější a koneckonců základní představuje (přirozený) jazyk.¹⁶ Tato obecná souvislost kladených otázek s problematikou textů a jazyka, s níž je spjatý samotný jejich vznik, se samozřejmě projevila i v závěrech, ke kterým strukturalismus došel při zkoumání divadelního umění. Samotná souvislost snad nejplodnějších nebo aspoň nejznámějších výsledků moderní teorie divadla s vývojem strukturalismu a sémiotiky¹⁷ vedla tak v případě tohoto umění, které samo bylo tak dlouho spjaté s rétorikou a v rovině své reflexe s filologií, k očekávatelnému výsledku. Totiž k tomu, že i v případě zkoumání a při formulaci specifických problémů, stimulovaných snahou o podložení nově získaného statusu divadla jako samostatného umění, se vycházelo z výsledků jazykovědy a literární vědy – až do těch aktantů.¹⁸ Tak se poznatky formulované teatrolo-

16 K problematice vztahu strukturalismu a divadla viz i studii Júlia Gajdoše v *Disku* 11 (březen 2005).

17 Je zásluhou Jana Hyvnara, že v příspěvku do sborníku DÚ k 80. narozeninám Adolfa Scherla upozorňuje na druhou linii aspoň domácího teatrologického bádání, když analyzuje polemiku, která se rozvinula mezi Ferdinandem Pujmanem a Jindřichem Honzlem poté, co Pujman vydal roku 1939 svou knihu *Zhudebněná mateřština*. Sám Hyvnar charakterizuje Pujmanův přístup jako filozoficko-antropologický na rozdíl od strukturalisticko-sémiologického Honzlova. Jde i o střetnutí hlediska ontologického a noetického, na jejichž odlišnost ve vztahu k divadlu upozorňuje Hyvnar i v jiných svých studiích.

18 Velmi poučné (a u nás k tomu leccos důležitého řekl Július Gajdoš ve své studii otištěné v *Disku* 9) je sledovat cestu (a logiku!) vzniku a uplatňování pojmu aktant a tzv. aktančního modelu od *Éléments de syntaxe structurale* Luciena Tesnière a z 50. let, jejichž autor vychází z přirovnání věty k dramatu, ke Greimasově *Sémantique structurale. Recherche de méthode* z roku 1966 a k následující aplikaci tohoto Greimasova modelu na drama u A. Ubersfeldové v 70. letech (*Lire le théâtre*), odkud se aktanční model rozšířil až do populárních příruček (viz brožuru z roku 2003 *Le Théâtre. Text. Dramaturgie. Histoire*, jejímž autorem je Alain Couprie). Není to pozoruhodný (začarovaný?) kruh, svým způsobem příznačný pro všechny 'aplikace'? Právě na aplikace je ovšem – třeba přiznat – autor této stati vzhledem k tomu, že studoval v 50. letech s jejich orgiemi 'aplikování' pouček dialektického materialismu na cokoliv, pochopitelně velmi citlivý.

◀ 13 Constantin Brancusi: *Spící múza* (s modelem), 1924, Centre Pompidou

▶ 14 Constantin Brancusi: *Socha pro slepé* (*Počátek světa*), 1916



gií stávaly – až na některé závěry teoretizujících praktiků a zvlášť bystrých zájemců o divadlo mezi ‘čistými’ teoretiky – spíš ilustrací obecných sémiotických pouček než příspěvkem k řešení otázky, co dělá divadlo divadlem.¹⁹ Změna přišla v době, kdy nejnovější tendence v divadelním umění definitivně překročily hranice závislosti na literatuře a v oblasti příslušných experimentů často i hranice ‘praxe’ a ‘teorie’. Snaha vyjít z jakoby začarovaného kruhu vlastní kultury vedla nakonec k hledání kořenů divadla mimo texty: tak došlo při uvažování o divadle k útěku od filologie k antropologii a od samotného divadla ke kulturním performancím.²⁰ Tento vývoj, podporovaný ztrátou výsadního postavení divadla mezi uměleckými druhy vycházejícími z předvádění – a to i vzhledem k bouřlivému vývoji technických médií a s ním spjatým vývojem ke společnosti všeobecného předvádění a sebezpředvádění – nutí hledat východisko i pro teatrologii – opět mimo divadlo. Tak se jakoby nejaktuálnějším námětem uvažování staly tendence, které v samotném divadle směřují od něho až někam k tzv. paradivadlu: odtud na jedné straně vznik a vývoj tzv. divadelní antropologie (s důrazem na podstatné jméno) a na druhé straně snaha rozšířit pojem divadelnost (teatralita) na co nejširší okruh kulturních fenoménů a přivlastnit si právo na jejich zkoumání. Tomuto trendu odpovídá přece i překračování druhových a žánrových hranic v rámci vývoje intermédií a intermediality i rušení hranic ustavujících *dílo* ve prospěch permanentního *procesu* (je otázka, máme-li si ho či nemáme plést s permanentní revolucí). Nepovede ale tento vývoj k sou-

19 Ke strukturalisticky orientovaným teoretikům s opravdu živým divadelním či scénickým citěním lze kromě Mukařovského a Veltruského rozhodně počítat Rolanda Barthesa, který je také patronem titulu citovaného sborníku *Szenographien* z roku 2000: Barthes dával (metaforickému) výrazu „scénographie“ v souvislostech úvah o scénickém gestu, které se uplatňuje i v rámci literárního vyjadřování, přednost před výrazem teatralita; viz úvodní stať Gerharda Neumanna a studii téhož autora „Theatralität der Zeichen (Roland Barthes’ Theorie einer szenischen Semiotik)“ v uvedeném sborníku.

20 Příklon akademické teatrologie k módnímu termínu performance, odvozenému ostatně rovněž z oblasti jazykovědy, a jeho souvislost s upřednostňováním performančního či performativního momentu proti referenčnímu (upřednostňováním odůvodňovaným i údajným dnešním divadelním obratem), je přinejmenším nápadný. Nechce jím původně strukturalisticko-sémioticky orientovaná akademická teatrologie zaplatit odpustky za někdejší zásadní upřednostňování prvního člena dvojice znak-věc (ne že by v tomto upřednostňování ‘noetiky’ před ‘ontologií’, jak tomu říká Jan Hyvar, nepodporovaly strukturalistickou teatrologii některé postupy klasické avantgardy)?



◀ 15 Constantin Brancusi: *Polibek*, ateliérová verze ve srovnání s verzí umístěnou na hrobě dívky, která spáchala sebevraždu z nešťastné lásky k sochařovu příteli, 1911

▶ 16 Auguste Rodin: *Polibek*, 1888–1898, Musée Rodin

stavnému rozšiřování hranic pojmu nakonec k jeho rozpuštění, podobně jako se aspoň u nás pod náporu všeobecné nespécifické scénovanosti a bouřlivé aplikace jejich atributů na speciálně divadelní produkce už málem rozpustilo samo divadlo?

Teatralita a scéničnost

Při hledání odpovědi na otázku, co dělá divadlo divadlem, dnes tak aktuální, je samozřejmě zcela oprávněné pohlédnout za jeho hranice. A to nejenom z toho důvodu, že teprve při výpravě přes hranice je možné obhlédnout vlastní území. Každá oblast života je koneckonců spojená s ostatními natolik, že jako specifické se nakonec obvykle ukáže to, co se nevyskytuje jen – v daném případě – v divadle, ale co se v něm uplatňuje tak důrazným a nápadným způsobem, že to umožní vyhmátnout jak podstatu daného fenoménu, tak i říct cosi důležitého právě z jejího hlediska i k tomu 'ostatnímu'. Budeme-li v té souvislosti uvažovat o fyzické přítomnosti, půjde o něco, co je pro divadlo opravdu příznačné – a nejde přitom pouze o bezprostřední fyzickou přítomnost nějakých aktérů, ale i prezentaci (předvádění, představování) předmětů *jako takových*, a to ať speciálně vytvořených, nebo převzatých 'ze skutečnosti' a třeba nějakým způsobem přizpůsobených. Zde jako by se mohlo divadlo stýkat s instalací. Porovnáme-li je ovšem pozorně mezi sebou, zjistíme, že instalaci k 'divadelnosti' přece jen něco chybí: totiž moment hry a hraní, v jejichž rámci může být něco tím, čím není, případně (a přesněji) tím, čím *je i není*. To, co má instalace a divadlo bezesporu společné, je prezentace, předvedení před obecenstvem, tzn. ustavení nějaké scény, která nemusí existovat předem. Příslušní činitelé dané inscenace či divadelního předvedení ji mohou konstituovat sami už svým vzájemným postavením a svým



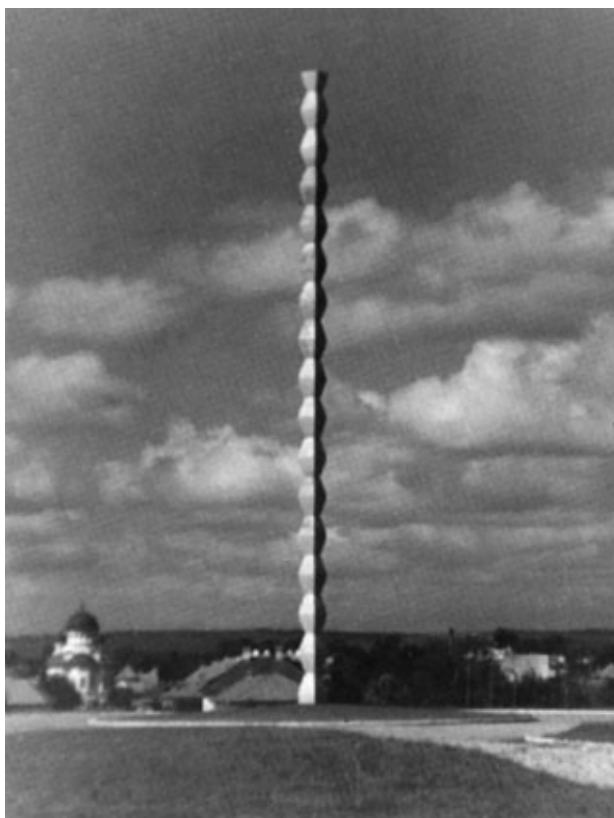
postavením vůči divákům: není tedy to, co divadlo a instalaci spojuje a v čem se liší takřikajíc jenom 'co do způsobu', právě scéničnost? Při všech společných vlastnostech divadla a tzv. kulturních performancí, které spojuje především skutečná fyzická přítomnost aktérů, resp. jejich tělesný pohyb v prostoru, existuje i zásadní rozdíl mezi divadelním 'je a není' a doslovností konání např. v rámci popravý jedenadvaceti českých pánů, případně skutečnou krví a vnitřnostmi

při pseudorituálních vídeňských akcionistů. Pokud jde o případy, kdy cosi v rámci nějakého rituálního konání není tím, za co se to vydává, překáží proměně takového konání v divadelní významná okolnost, totiž že účastníci této (magické) záměně opravdu věří. Nemělo by se tedy pojmu divadelní a divadelnost používat spíše při odlišování divadla od instalace a podobných produkcí, odlišování, které je důležité z tolika důvodů? A pokud jde o kulturní performance: snahu o jejich dodatečnou teatralizaci, když vývoj byl, aspoň pokud jde o rituál, zřejmě opačný, lze dnes pokládat buď za naivní, nebo za projev oborové zaslepenosti, motivovaný třeba i snahou rozšířit si vlastní hřiště, když jeho reálné rozměry jako by se v dnešní době čím dál katastrofálněji zužovaly. Nezůstává tedy tím, co spojuje divadlo s instalacemi i performancemi, právě scéničnost, jak jsme ji shora definovali?²¹

Zajímavým dokladem zkoumání toho, co spojuje divadlo s jinými fenomény, zkoumání, které směřuje k hlubšímu nahlédnutí problematiky kultury a v rámci toho se snaží překročit hranice dosavadního sémiotického bádání, je citovaný sborník s názvem *Szenographien* a podtitulem *Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft* z roku 2000. Diskuse o teatralitě, resp. scéničnosti tu souvisí s úsilím o hlubší definici toho, co se tímto způsobem označuje a co podle vydavatelů a přispěvatelů sborníku funguje a platí nejen v prostoru příslušných akcí a institucí, ale co – řečeno slovy autora úvodní stati Gerharda Neumanna – můžeme chápat jako „performativní gestus, který rozvíjí své působení jako implicitní habitus myšlení, řeči, psaní a fantazírování“. Rozvíjí tedy toto své působení nikoli jen v chování navenek, ale – jak jinak by se v něm mohl také projevat opravdu konstitutivním způsobem – „jako předpoklad vnímání, představování a poznávání“. Příznačné je, jak často se autoři sborníku zcela v logice toho, o čem píší, uchylují od ‘teatrality’ ke ‘scéničnosti’: svědčí o tom i název prvního oddílu „Scény jazyka“ se statí „Instance scény v myšlení jazyka“ Geralda Wildgrubera, podtitul stati „Teatralita znaku“ od Gerharda Neumanna, který zní „Teorie scénické sémiotiky Rolanda Barthesa“ atd. Všude tu v každém případě jde o ‘divadelnost’ či ‘scéničnost’ chápanou jako dynamický vzor řečového chování realizovaného nejen navenek, ale i v psaných textech, vlastně o jakési přestěhování scény z vnějšího prostoru do vnitřního prostoru jazykového vyjadřování. Úsilí autorů sborníku se tak stýká i s tzv. sémiologií prostoru neboli proxémikou, „čtením prostoru“ (a pohybu člověka v tomto prostoru), kterým se zabývá v knihách *The silent language* (Mlčenlivý jazyk) a *The hidden dimension* (Skrytý rozměr) Edward T. Hall: z jeho podnětů a zejména ovšem z vlastní zkušenosti překladatele vychází ve své stati v *Divadelní revui* 2/2005 Vladimír Mikeš, který něco ví o tzv. ‘pohybovém verši’ (‘verši gesta’).²² Ve všech příkladech čerpaných z literatury jde o uplatnění téhož ‘scénického smyslu’, souvisejícího s ‘dramatickým’ citem, který jsem se pokusil definovat např. v předešlé studii věnované scéničnosti a scénovanosti a otištěné v *Disku* 10 (prosinec 2004). Na čem se tato definice zakládá, snad vysvitne či se stane

21 Pokud jde o ‘divadelnost’ místo ‘scéničnosti’, měla by být vyhrazena těm scénickým produkcím, které se odehrávají přímo před publikem, na rozdíl od těch, které se k publiku dostávají prostřednictvím technického záznamu.

22 O gestickém verši (a vůbec mluveném slově) psal ostatně už Bertolt Brecht, který může i za zasažení vhodného a výhodného termínu ‘gestus’; viz Brechtovu stať „O nerýmované lyrice s nepravidelnými rytmy“, kterou Jan Grossman zařadil do sborníku Brechtových statí *Myslenky*, vydaného nakl. Čs. spisovatel 1958.



17 Constantin Brancusi:
Sloup bez konce v Tirgu
Jiu, 1937

pochopitelnější ze srovnání 'divadelnosti' a 'scéničnosti', jak se jeví z hlediska zachovaného Brancusiho ateliéru, jehož kurátorkou je v pařížském Centre Pompidou Marielle Tabart a který sídlí vedle (takřikajíc u paty) Centra ve vlastní budově.

Brancusiho starostlivé budování vlastního ateliéru (resp. ateliérů) se dá jistě vysvětlovat i jako budování vlastního stavení: copak to není příznačné pro rumunského venkovana, který se po studiích v Bukurešti vydal do Paříže přes Německo málem pěšky? Významnější z našeho hlediska je přesto pojetí tohoto ateliéru jako stálé výstavní síně: vyplývá z Brancusiho péče o instalaci a náležitý kontext každého díla i skupin těchto děl, kterou si od jejich vlastního vytváření a touhy po jejich spoluprožitku (společném prožitku) nelze odmyslet. Vlastně bychom mohli Brancusiho ateliér přirovnat k divadlu; oprávněnost tohoto přirovnání nijak neoslabují (nefunkční) kamna, která tu nesměla chybět a která nás přemísťují až někam k ohništi primitivního stavení: také k divadlu přece patří foyer, tj. prostor odkazující etymologickou souvislostí svého označení ke krbu a místnosti, kde je možné se ohřát. V návaznosti na toto přirovnání bychom mohli říct, že Brancusi nechce být jenom 'hercem' tohoto svého divadla, ale i režisérem a manažerem, tj. tím, kdo své produkty nejen vytváří, ale i aranžuje (instaluje) a nabízí. Dá se tedy i v jeho případě mluvit o teatralitě, která patří k modernímu a současnému umění? Cynik by upozornil, že se takový ateliér

podobá hale obchodního domu – ale na to by bylo možné oprávněně namítnout, že v ateliéru se zboží nejenom nabízí, ale vytváří; spíš by se tedy dalo mluvit o dílně tradičního řemeslníka. Další představy vynořující se vedle vize divadla dokazují, že takové přirovnání přece jen není zcela uspokojivé. Pozornější pohled na jednotlivá díla nás tím spíš podnítl uvažovat o scéně a scéničnosti, konstituované (na rozdíl od pouhé scénovanosti i běžně chápané teatrality) spojením věcí jakoby protikladných: veřejného a intimního, resp. vnějšího a vnitřního, těla či tělesa a prostoru, jednotlivého těla či tělesa a situace, zaměřenosti na veřejné předvádění něčeho, co neodmyslitelně souvisí s nejintimnější zkušeností, výrazu a sdělení (resp. obrazu), ale také vidění a nejhlubšího vnitřního (‘vnitřně hmatového’) prožitku. Jsme toho svědky u kokrhajícího kohouta (obr. 10), ryby ve vodě (obr. 11) či ptáka (obr. 12), ženské hlavy (13) i vejce (obr. 14)... A vzpomeňme na Brancusiho *Polibek* (obr. 15), zamýšlený jako polemika s Rodinem (obr. 16), i *Sloup bez konce* symbolizující Jákobův žebřík či prostě lidské směřování vzhůru, tak povznášející i namáhavé a rozhodně na rozdíl od ptačího letu nikoli strmé a nepřetržitě, byť/a nekonečné: takové nejednoduché naplňování touhy směřující vzhůru může nejlépe ztělesnit sloup inspirovaný v potu tváře vyráběnými dřevěnými venkovskými stavbami (obr. 17)! Právě to spojení vnitřního (pohybově prostorového, gestického) prožitku s vnějším náhledem,²³ odvolávajícím se k nějakému ‘archetypu’ a spojeným i s vnějším hmatovým prožitkem (Brancusi jako by to vejce či tvář také hladil), zakládá ono krajní zjednodušení, jímž se jeho plastiky podobají kykladskému umění: ačkoli se při něm neusiluje o vnější podobu předmětu založenou na vizuální shodě s realitou, přece nelze říct, že by tu nešlo o mimezi či spíše mimiku.²⁴ Neříkají nám Brancusiho plastiky něco důležitého o samotném scénickém a zejména hereckém umění? A není opravdu lepší v podobných případech mluvit o scéničnosti, jejíž druhou stranou je dramatická, a nikoli o teatralitě?

23 Také Chalupecký mluví v kapitole „Tělová zkušenost“ ve své duchampovské monografii o „prostoru tělesné zkušenosti“ na rozdíl od „euklidovského geometrického prostoru“ a cituje v souvislosti s problémem vnímání prostoru G. Johannese von Allesch („Člověk se dá pochopit jenom jako vína utvářená v souvislosti světa“) i A. Michotta (člověk je „kinestetická améba“, která – doplnili bychom trochu polemicky – se musí při svém pohybu v prostoru, kterým se vůči tomuto prostoru vymezuje, jakoby vždycky znovu svým jednáním tvarovat); sám Chalupecký píše, že „živá bytost není tělesem v prostoru“, je spíše „místem, kterým proudí síly vesmíru [...]“.

24 Mám samozřejmě na mysli mimiku v širokém smyslu, mimiku (a mimezi jako mimování, tj. mimezi v předplatovském pojetí) založenou na vnitřním tělovém pocitu, který utváří příslušný gestus: jde o tělový pocit neoddělitelný od celkového (bytošného) prožitku fiktivní postavy, motivovaného soucítěním s ní. Srov. Stanislavského (Torcovovu) chválu fiktivního žáka Nazvanova, jak zahrál zaskočeného Othella volajícího „Krev, Jago, krev!“ V dialogu z knihy *Moje výchova k herectví* (v kapitole „Scénické umění a scénické řemeslo“) jde právě o herecký prožitek. Když Torcov Nazvanova vyzve, aby řekl, co zažíval v citovaném momentu „opravdové tvůrčí práce“ a Nazvanov odpoví, že si nic nepamatuje, Torcov pokračuje. „Cože? Vy se neupamatovááte na své vnitřní rozkolísání, když jste hledal vyjádření čehosi strašného? Nevzpomínáte si, jak vaše ruce, oči a celá vaše bytost byly připraveny kamsi se vrhnout a cosi uchopit?“ Atd. Je samozřejmě zajímavé, jak popsání fyzické jednání člověka, který jako by měl potřebu něčeho se chytit, když to, čeho se dosud držel, se náhle jeví jako beznadějně ztracené, nesouvisí jen s vyjádřením nějakého citu či (tělového) pocitu, ale přímo s (vnitřním) tématem a smyslem nejenom dané scény, ale celého příběhu titulní postavy. („Nemimuje“ z tohoto hlediska Brancusi svého kokrhajícího kohouta, a to přes všechno zjednodušení, které by nebylo v MCHAT myslitelné, v zásadě podle Stanislavského?) Být si vědomý toho, co v takové chvíli jako herec dělám a co v poslední fázi souvisí s nalezením (ano, nikoli hledáním, ale nalezením) definitivního tvaru, se ovšem neobejde bez jistého nadhledu, který vnitřní vzhled neruší, ale uceluje (k tomuto nadhledu směřuje přece také Stanislavského výčitka „Copak vy se neupamatovááte...“). Tak spojení pohybově prostorového, mimicko-gestického prožitku s nadhledem, inspirace s techné a individuálního s archetypickým pomáhá nabídnout vlastní (spolu)prožitek k spoluprožitku ostatním, tj. učinit vlastní jednání scénickým.

Literatura:

- AUBENAS, S. / VERSEVAL, D. *Objets dans l'Objectif (de Nadar à Doisneau)*, Paris: CNDP/isthme éditions 2005
- BRECHT, B. *Myšlenky*, Praha: Čs. spisovatel 1958
- CAVELL, S. *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge: Cambridge University Press 1976
- DEBORD, G. *La Société du Spectacle*, Paris: Éditions Gallimard 1992
- DIDEROT, D. *Paradoxe sur le comédien* (Édition de Robert Abirached), Paris: Gallimard 1994
- FISCHER-LICHTE, E. (Hsgb.) *Theatralität und die Krisen der Repräsentation (DFG Symposium 1999)*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001
- FISCHER-LICHTE, E. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Mein: Suhrkamp 2004
- FISCHER-LICHTE, E. „'Ach, takové staré otázky...' a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes“, *Divadelní revue* 2/2005 [překlad stati z roku 1999]
- FRIED, M. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago/London: University of Chicago Press 1996
- GAJDOŠ, J. „Aktanční model a situace v dramatu“, *Disk* 9 (září 2004)
- GAJDOŠ, J. „Od strukturalismu ke scénologii“, *Disk* 11 (březen 2005)
- HONZL, J. „Mimický znak a mimický příznak“, *Otázky divadla a filmu 1947–48: 29–35 a 81–94*; knižně in [týž] *Základy a praxe moderního divadla*, Praha: Orbis 1963
- HYVNAR, J. *O Pujmanově a Honzlově pojetí obřadu a divadla* [psáno pro sborník Divadelního ústavu k 80. narozeninám Adolfa Scherla s plánovaným vročením 2005]
- CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Praha: Torst 1998
- LAGEIRA, J. *Centre Pompidou, The National Museum of Modern Art. Paintings and Sculptures*, Paris: Edition Scala 2001
- MIKEŠ, V. „Proxémika aneb Čtení prostoru v (dramatickém) textu“, *Divadelní revue* 2/2005
- NEUMANN, G. / PROSS, C. / WILDGRUBER, G. (Hg.) *Szenographien (Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft)*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000
- REBENTISCH, J. *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003
- ROUSSEAU, J.-J. *Lettre à d'Alambert* (Présentation par Marc Buffat), Paris: Flammarion 2003
- SENNETT, R. *The Fall of Public Man*, London: Penguin 2003
- STANISLAVSKIJ, K. S. *Moje výchova k herectví*, Praha: Athos 1946
- STEMMRICH, G. (Hrsg.) *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995
- TABART, M. *Brançusi. L'inventeur de la sculpture moderne*, Paris: Gallimard / Centre George Pompidou 1995
- VOSTRÝ, J. „Ke kořenům české scénologie“, *Disk* 9 (září 2004)
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k dnešku)“, *Disk* 10 (prosinec 2004)
- VOSTRÝ, J. „O scéničnosti a dramatickosti v Zichově Estetice dramatického umění“ [psáno pro sborník Divadelního ústavu k 80. narozeninám Adolfa Scherla s plánovaným vročením 2005]

Harmonická koexistence paradoxních způsobů chování

aneb Scénování v 'Arkádii'

Július Gajdoš

Když se Gilles Deleuze a Felix Guattari rozhodli společně rozvíjet Lacanovou teorii schizoanalýzy a vytvořit tak *Anti-Oidipa*, jedno z jejich důležitých předsevzetí bylo, raději pojmy vytvářet než je přebírat. V *Rozhovoru o Anti-Oidipovi* (Deleuze 1998: 24–25) tvrdí, že je k tomu vedlo vědomí určité 'ortodoxnosti', kterou tyto pojmy během doby nabyly. Jejich krok byl také spojený s úsilím dospívat k poznání Lacanovým způsobem: ten pojmy raději převracel než je pouze přebíral. Možná to souvisí i s přílišnou frekvencí termínů, které jakmile se stanou módní, v určitém bodu nasycení jsou spíše překážkou než prostředkem myšlení. Zmiňovaní filozofové uvádějí konkrétní pojmy jako *struktura*, *symbolické* a *signifikant* a jistě by bylo možné přidat k nim další termíny i z našeho prostředí, postižené touto 'ortodoxností', a vytvořit tak delší seznam přesycených slov. Nezkoumal jsem, jestli se jim jejich předsevzetí beze zbytku podařilo naplnit: snad to ani není možné. Zaujalo mě spíš samo jejich rozhodnutí nepodrobit se ideologii, opětovně ověřovat význam slov a opakovaně se vracet k jejich původnímu smyslu. Navíc mi imponuje jejich odvaha, která doposud jako by více příslušela básníkovi než filozofovi.

V kontextu těchto úvah začaly mou pozornost častěji než kdykoliv předtím poutat právě formulace vycházející z podobné 'or-

todoxnosti'. V různých okamžicích tak na mě číhala terminologická spojení o *pojetí dramatického textu jako diskurzu určeného ke čtení*, o *dominanci post-industriální inovace technologických instalací*, o *diferencující aktivitě, konstituující diskurzivní uspořádání zprostředkující intersubjektivní komunikaci*, nebo i jednodušší výpovědi o tom, jak *dramatik provádí dekonstrukci dramatického textu i fenoménu divadla samého*. S poznáním a poznáváním tak přichází paradox nechtěného. Postmoderna sice pronikla do životního stylu, jak tvrdí Lyotard, ale součástí jeho projevů je i prosakování ideologie slova a jeho zplošťování. Zdá se, že diktát jazyka v jeho *'performanci řeči'*, který Roland Barthes nazývá „fašistický“, protože „nutí“ něco říkat místo toho, aby to „umožňoval“, je nezničitelný. Ponechávám na čtenáři další rozvíjení těchto barthovských myšlenek o vztahu a vlivu moci na formalizaci slova, doprovázenou simultánní snahou omezit jeho pluralitu (viz Barthes 1994). Právě touha vládnout věděním se podílí na této ortodoxnosti a formalizaci, a to nikoliv proto, že by se 'staré' pojmy již vyčerpaly: jde právě spíš o projevy těch, kteří se snaží na sebe upozornit, vyvolat zájem o svůj názor a skrze polemiku dokazovat jeho opodstatněnost, především ale přivlastňovat si vědění, a tedy rozhodovat. Tyto ambice nemusí totiž projevovat jenom instituce, ale každý, kdo

prohlašuje, že lze *dekonstruovat fenomén divadla*, nebo že lze *anti-iluzí potlačit divadelní iluzi*. Těmto pokusům se vzpírá nikoliv jenom divadlo, ale již samotné pojmy tím, že se vyprázdňují. Výsledkem je potom pouze vlastnictví formy, tj. bezobsažného formalizovaného pojmu. Jeden ze způsobů, jak se něčemu podobnému vyhnout, představuje proto i pokus Deleuze s Guattarim. Již samo takové předsevzetí totiž nutí ověřovat význam slov. Lze tedy jenom souhlasit s těmi, kdo tvrdí, že se sice vcelku dobře dekonstruuje to, co je již přesyceno, co se už samo rozdrobuje a formalizuje, ale že nejlépe se dekonstruuji nepřítelé a zejména to, co nám prostě nevyhovuje a vůči čemu jsme nepříznivě zaujaté. Najednou jsou to pak právě ony módní pojmy, které by nejvíce potřebovaly dekonstruovat, aby nabyly opět původních významů.

Výše zmiňovaná citace o *dekonstrukci* je z české recenze na Stoppardovu *Arkádii* (neuvádím jméno jejího autora či autorky, protože taková formulace není v odborném tisku ojedinělá) a je docela zábavné představit si Stopparda, jak *dekonstruuje dramatický text i samotný fenomén divadla*. Jak málo sebezáchovného pudu by musel mít, kdyby dekonstruoval něco, co ke své existenci tak nezbytně potřebuje. Jistě, dekonstrukce a láska nemusejí být nutně v rozporu. Přece jen je ale těžší dekonstruovat to, co máme rádi, v čem se cítíme sami sebou a co nám nabízí prostor k uplatnění vlastních schopností. Stoppard o svém vztahu k divadlu snad nemusí už nikoho přesvědčovat. Že by sám chtěl právě je dekonstruovat? Hypoteticky je to možné, i když představa takové *dekonstrukce* je nejenom komická, ale zdá se být i jakýmsi donkichotovským počinem, předem odsouzeným k neúspěchu, a ukazuje spíše sebedestruktivní sklony nejmenovaného/ho recenzenta/ky než divadla. Autorovi či autorce citovaných formulací bych přál ocitnout se uvnitř hry, aby se odtud pokusil/a rozmetat to, čeho se dovolává. Vzhledem k charakteru hry lze totiž předpokládat, že kdyby se ocitl/a mezi postavami

a začal/a se s nimi přít o vědecké teze, jeho/její deduktivní schopnost i logika myšlení by byla stejně jako u ostatních postav zrazovaná emocionálními reakcemi. Historie je plná příkladů, jak afektivita vítězí nad logikou a správností úsudku. Neosobní a logické není dramatické. To, co vtahuje postavy do jednání, jsou přece reakce, osobní zájem, zahlcení a posedlost – tedy afekty nerozhodně pobíhající na rozhraní první a druhé signální soustavy a víceméně zdařilé či nezdařilé pokusy rozumu o vítězství. Nejménovaný/á kritik/čka by tak mohl/a zažít na vlastní kůži, jak jsou jeho/její logické myšlenkové pochody přerušované erotickými pocity a lineární posloupnost zrazovaná afekty. Možná také to, co podvědomě pociťuje, když konstruuje citované formulace a když si z určité vnitřní touhy představuje Stopparda jako svůj vlastní nástroj dekonstrukce divadla.

Pobyt uvnitř může totiž dopomoci k **porozumění**, tedy k tomu, co by mělo předcházet interpretaci, a především jakýmkoliv pokusům nebo volání po dekonstrukci. Možná právě tímto přístupem se lze vyvarovat, aby interpretace neulpívala například na úsilí rozluštit palindromické jméno Hannah, rozřešit záhadu, kdo je poustevník, nebo vypočítat Valentinův algoritmus. I když by takové postupy mohly jistě posloužit jako zajímavé doklady rozpadu gotického symbolismu a přemíry smyslu pro hledání smyslu, při němž dochází k určitému přemnožení skrytých významů, které je schopno vyjadřovat cokoli: významů je najednou tolik, že je nelze vysvětlit. Úsilí dopátrat se vede nakonec do snové symboliky nebo do ezoterizmu, případně také k triviálním interpretacím, které se snaží odhalit, co text 'nevyřešil', bez ohledu na to, jestli to k porozumění hry přispívá, či nikoli (viz otázku, jak dlouho by spolu Romeo a Julie vydrželi, kdyby nedošlo k jejich předčasně tragické smrti). K jablku na stole v *Arkádii* lze jistě vztahovat významy vyjádřitelné spojením jablko poznání, sváru, sexuální žádostivosti či zemské přitažlivosti apod. Ovšem v okamžiku, kdy přijmeme

tyto roviny uvažování jako důležitý prostor interpretace, číhá na nás nebezpečí, že se ocitneme v sémantické slepé uličce. Na jedné straně jako by se tyto roviny dožadovaly naší pozornosti, ale v okamžiku, kdy jim věnujeme větší pozornost, než jakou si zasluhují, chytíli jsme se do pastí nedůležitých kontextů. Chování tělesa do tepla (s případným dodatkem o vztahu tělesa a těla, který anglický jazyk umožňuje a který může být takovým příkladem) je lépe pokládat za vtipnou analogii než za mnohvrstevnou metaforu vyžadující důkladnou analýzu. Stěží lze ovšem pominout paralelu mezi termodynamikou a láskou, která vzplane či zahoří podobně jako v případě Thomasiny. Její touha je však v daném okamžiku patrně přece jen silnější než působení zákonů termodynamiky: vše je tak ovlivňováno lidským postojem, který se vědeckým předpokladům vymyká, a to navzdory tomu, že lze očekávat konec na úrovni pokojové teploty. Thomasinina uchvácenost láskou, která se nutně promítá do toho, čím je zaujatá, tedy do vědy, jí nutí chovat se podobně jako se chovají dívky v jejím pubertálním věku, které do slov záměrně vkládají další slabiky, aby je proměnily v řeč nesrozumitelnou všem, kdo neznají příslušný kód. Do takové 'vědecké' řeči lze vkládat utajené touhy, určené konkrétnímu adresátovi. Není to tedy útěk od vědy k afektivitě, nebo naopak. Thomasina řeší spojitost mezi logikou, kauzalitou a potřebou lásky a erotiky jako vzájemné protkávání projevů života, které nelze od sebe oddělit, jenom vnějškově udržovat v mezích společenské konvence. Mukařovského mimojazyková situace dialogu tady opět nabývá na své opodstatněnosti. Postavy vnášejí do dialogu svou psychologickou situaci, která existuje jakoby mimo jazyk. V předmětu dialogu se však vždy vynoří jako přerývaný, tj. jako jakési nutkání, které postupně nabývá stále víc na důležitosti právě díky své neřešenosti. Pro dialog mezi Thomasinou a Septimem je to příznačné. Začíná otázkou o karnálních objetích a končí tancem jako metaforickou předzvěstí dalšího vývoje.

Stoppardovi se hodně vyčítá, ale také se hodně chválí, často obojí najednou,¹ ale to, co potřebuje jeho a každé kvalitní dílo, je spíše porozumění. To však lze sotva stavět na čemsi mondénním, co spíše zabraňuje uplatnit vlastní umělecké vidění, bez něhož je takové porozumění nemyslitelné. Jistě se lze například zastavit u toho, jak Stoppard kouzlí s iterovaným algoritmem. Musíme to ovšem brát jako součást hry, podobně jako když se improvizující jazzový hudebník nakonec vždycky vrací k tématu. Valentinovo vysvětlení nedokáže nic vysvětlit divákům, kteří o tom nemají zdání, ale ani těm, co o tom cosi vědí, protože jde jenom o kouzlo detailu. Jako by se chtěl dotknout jistého tajemství, ale nechal ho být, aby ho neodhalil a tím neztratil. Pokud se Stoppardovy postupy charakterizují jako detektivní, skutečně lze najít řešení všech linií. V závěrečném dějství se však ukáže, že taková řešení jsou triviální.² Tato triviálnost představuje ale především parodii profesionálně vědeckého přístupu, která tyto linie živí spíš než peripetie, které se domáhají deduktivního řešení.

V *Arkádii* totiž vedle důležité pronesených soudů stojí vždy pochybnosti o jejich opodstatněnosti. Osobní zaujatost proměňuje vědeckou diskusi v dramatickou situaci, aby to nakonec vyřešila několikrát zopakovaná věta o triviálnosti. Kroky dedukce vyplňuje fantazie, postupům logiky pomáhají city, zjištěné malé pravdy jsou součástí vel-

1 Dva příklady recenzí, které obsahují obojí: „Arkádie je výsostně literární, důmyslná a inteligentní divadelní zábava, pravděpodobně Stoppardova nejskvělejší hra. Ovšem zatímco je třeba respektovat dramatikův vtip a dovednost, působí na mě spíš jako dílo brilantního imitátora než dramatika se svébytným rukopisem. Hra je spíš cíleně konstruovaná než aby vycházela ze skutečné lidské zkušenosti“ (Robert Brustein, *The New Republic* 17. 7. 1995). „Přes všechnu její vnější brilantnost jí chybí vášeň a naléhavost. Není tam nikdo jako fyzik Kerner se svým extatickým, polomystickým projevem o kvantové teorii v Haggoodové“ (Lloyd Rose, *Washington Post* 20. 12. 1996).

2 Za důležitými vědeckými diskusemi se zcela příznačně v samotném Stoppardově textu často objevuje zmiňované slovo: viz repliku Valentinovu („Ech co, vždyť je to triviální“, Stoppard 2004: 290), Bernardovu („No co, stejně je to všechno triviální, ne“, Stoppard 2004: 292) či Haninu („Jo tak. Samé triviálnosti“, Stoppard 2004: 301).

kých omylů: to vše stojí vedle sebe a doprovází chování a jednání postav ve hře. Přitom na rozdíl od *Hapgoodové* nejenomže příslušné postoje vzájemně harmonicky koexistují a nevylučují se, ale právě jejich paradoxní spojení jim dodává plnou platnost. V *Arkádii* snad ještě méně záleží na tom, nakolik se jednotlivé postavy přiblíží pravdě a nakolik se mýlí: obojí je totiž součástí stejného úsilí. Bernard je blízko vysvětlení Byronovy návštěvy a přitom se potácí mezi zamíženou skutečností a vlastní fantazií, protože nade vším vládne jeho kariérní zaujetí. Jeho osobní zájem je částečně naplněný, i když, jak jsme na to hned upozorněni, jeho úspěch nemusí mít dlouhé trvání. Hana, důsledná ve svých pochybnostech, se vzdaluje faktům, a protože namísto fantazie staví právě na těchto pochybnostech, nikdy nenajde chybějící článek. Ten je skrytý ve slově *Vím to*.³ Častěji je to ale pouhé přehnutí prozrazující postoj, který s odvahou veřejně nikdy neprojeví. Převažuje tak lidský postoj, který na jedné straně otevírá prostor ke zkoumání, ale protože je současně svázaný kariérní touhou (Bernard), nebo nedostatkem fantazie a odvahy (Hana), toto zkoumání brzdí nebo zavádí do slepých uliček. Lidský postoj (častěji se tomu říká lidský faktor) vládne nad veškerou teorií: vědně skoro neuchopitelný, někdy maří hypotézy, jindy otevírá nečekané prostory, především ale má pramálo společného s progresivním lineárním vývojem člověka i lidstva. Z toho však není třeba mít obavy, jak zdůvodňuje Septimus: *Vše se trátí a sbírá za pochodu*. Lidská afektivita se pohybuje skoky, proto

3 Vedle tendence po objektivitě zkoumání se tak objevuje intuitivní přesvědčení:

Hana Ale Bernarde – já vím, že jsou to oni.

Bernard Jak to víte?

Hana Jak? Prostě to vím. „Provedl analýzu“, ježkovy voči! (Stoppard 2004: 292)

Nebo:

Valentin To přeče nevíte.

Hana Ale vím. Vím to. Někde musí být něco ... kéž by se mi to podařilo najít. (Stoppard 2004: 294)

se těžko předpovídá její směr (jako u elektromu v *Hapgoodové*). Reakce na přesycenost termínu má více společného s city než s logikou. Na rozdíl od *Hapgoodové*, kde se vše točí kolem zdvojení a zdvojování, v *Arkádii* se podvojně proměňuje na víceznačné. Jedno popírá druhé, nikoliv však proto, aby je potlačilo, ale aby mu dalo možnost vyvstat. Není to jenom juxtapozice, kde ve vzájemných odlišnostech se odkrývá individuální prostor. Odlišnost, protikladnost, rozdílnost a kontrastnost se nevylučují, ale spojují, aby vytvářely silové prostory s paradoxní koexistencí prvků. V *Arkádii* se nemísí reálný svět s fiktivním, ale spíš se poukazuje na to, jak reálné vyvstává na pomezí reality a fikce. *Arkádie* je obrazem světa, o kterém si vytváříme své vlastní představy. Ty mohou být pouze naším výplodem, podobně jako objekty ve Wilsonových představeních, které diváci viděli jako produkty svého mikrosopánku, nikoliv jako reálné předměty na scéně. Ve Stoppardově textu se parodují postavy s jejich přesvědčením, že to, co drží, je skutečná realita, a v pozadí jejich výpovědi se ozývá smích nad tím, jak je tato realita odlišná od toho, co popisují. Když Hana koncipuje svou představu o poustevníkovi Septimovi bez přímého důkazu, nejde přeče o omyl, stejně tak jako lze k velkému omylu dojít i na základě přímých důkazů. Není to pouhé zjednodušené konstatování o relativitě všeho, ale vyjádření paradoxu jistoty zdání a nejistoty vědění, které vyžaduje shovívavost k faktům a také schopnost přijmout určitou hru na jistotu, na neoblomná přesvědčení, která jsou motivací k dalším krokům. Stoppard tak vedle těch, co pochybují, staví ty, co nejistotu odmítají, a proto jsou umíněnější, i když spíš z toho důvodu, že právě na této umíněnosti se zakládá jejich osobnost. Podstatný je lidský postoj, který nás realitě přibližuje i vzdaluje. Mnohdy může působit romanticky až dandyovsky, což jsou přívlastky, kterých se Stoppardovým hrám někdy dostává vzhledem k propojování citové zaujatosti s vědeckou vážností v jejich kontextu. Domnívám se, že tento postup má něco spo-

lečného s melodramatem, ale je to také hra na melodrama.

Není pochyb o tom, že pro Stopparda jsou literárnost a vědeckost inspirující. Ve svých hrách se však nevrací zpátky k literatuře a vědě, ale obrací se k divadlu. Stoppard je dramatik divadelní, nikoliv literární, je ale třeba přijmout to, že toto jeho směřování k divadlu nepředstavuje proces už završený: ke svému završení potřebuje totiž režisérovo scénické vidění. K takovému završení v současnosti ovšem většinou nedochází, navzdory některým přijatelným standardním představením, která působí až příliš konvenčně ve svém povrchním přebírání prostředků konverzačních her.

Zatímco ve hře *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtví* Stoppard umožňuje divákovi dohlédnout až na konec fabulačního vývoje, v *Arkádii* ho činí svědkem **vertikálních proměn časoprostoru**. Želva a jablko procházejí touto vertikálou a zpředměťují možnost, kterou v takovém rozmezí nelze v normální lidské dimenzi obsáhnout. Je to dimenze přímo božská a lze ji považovat za výostný projev úcty, kterou autor divákovi prokazuje. Není proto možné spojovat Stopparda s jakoukoliv tendencí po dekonstrukci. Tento autor vnáší do dramatu to, čeho si lze povšimnout i v hyper-surreálním divadle již zmiňovaného Roberta Wilsona: vztah mezi (uměleckým) obrazem a podíváním. Pokud se u Wilsona objevuje slovo, je složkou wagnerovsky rovnocennou s hudbou, obrazem a pohybem, které působí na divákovu percepci v jednotě svého tempa a rytmu i znaku a významu. Interpretace soustřeďující se na slovo v tomto případě nepřispívá k porozumění obrazu, ale svádí k povrchnosti, protože opomíjí ostatní složky působící na divákovu vnímání. Taková 'izolovaná' interpretace má potom tendenci ulpívat na triviálních významech, které jsou výsledkem hledání opěrných bodů, jemuž se samotné dílo vzpírá. Ve třinácté komnatě, kterou takový intelektualisticky spekulativní přístup otevírá v domněni, že vše je tam

uloženo, nás čeká jen zklamání. Tak se sice uplatňuje známé přísloví 'kdo hledá, najde', ale jaká je hodnota takového nálezu? Tajemství obrazu a jeho scénických proměn nám pak proklouzává mezi prsty a je nahrazováno domněnkami podobnými té, při níž se klíč ke hře hledá v důkazu, že poustevník je Septimus Hodge – s náležitou konfabulací, při níž se Septimovo poustevnictví vykládá jako důsledek tragického obratu, který ukončil jeho a Thomasininu počínající lásku melodramatickou smrtí právě sedmnáctileté dívky v plamenech. Paradoxní ovšem je, že taková konfabulace je již ve hře demonstrována a ironizována v Bernardově pátrání. Prostřednictvím jeho postavy a jejího vztahu k okolí se nám dostává nejenom odpovědi na otázku, jak dlouhé trvání může mít jeho konstrukce Byronových příhod v Derbyshiru,⁴ ale také poučení o tom, do jakého omylu je schopná člověka uvést jeho neutuchající touha něco 'objevit'. A není to podobné s želvou, jež může být pro Hanu důkazem, kdo je poustevník, o kterého se tak zajímá? Horizontála času mění sice želvu zvanou Plautus v želvu zvanou Blesk, ale být svědkem vertikální proměny času znamená připustit, že v tomto prostoru jsou obsažena všechna silová pole prostoru předešlého.⁵ Plautus a Blesk tak mohou představovat opravdu stejnou želvu a je možné také kousnout do stejného jablka, i když je to s lineárním časoprostorem v rozporu. Jde totiž tentokrát o rozehrávání zmiňovaného silového pole po vertikále. V rámci interpretace je tak vedle roviny evidentních významů a kauzálního jednání třeba vidět i to, co tuto rovinu s její evidentností a příčinností zpochybňuje. I ona je totiž součástí kontextu, který tvoří i permanentní paradi-

4 Hana na to odpovídá slovy: „Jestli se Bernardovi podaří uhájit to až do smrti, bude slavit úspěch.“ Přitom 'uhájit' tu nemá mnoho společného s pravdou, pravdivostí, skutečností nebo vědeckou objektivitou, ale představuje dobu pobytu na akademickém výsluní (viz Stoppard 2004: 300).

5 Podrobněji o časoprostoru viz ve studii Jaroslava Vostrého a Miroslava Vojtěchovského „Scéna a fotografie“ v *Disku* 12 (červen 2005), s. 7–26.

zace konečných vypovědí, sebevědomých prohlášení a neměnných pravd. Konkrétní interpretační výsledek je ovšem vždy vzápětí ironizován jinou kombinací stejných prvků, které mohou být v dramatické rovině součástí kontrastních, protikladných a zdánlivě nesmyslných spojení. **Horizontální časoprostor tak poukazuje na nesouvislost toho, co se může jevit jako logicky spjaté, a vertikála odhaluje určitou kontinuitu, která se může logice věci vzpírat, a vice versa.** Například v rámci horizontálního časoprostoru vypovídají zvuky parního čerpadla, zmiňované v textu hry, o Noakesově zaujetí mechanickým světem a lze je inscenovat jako pouhé doprovodné zvuky, které přispívají k charakterizaci postavy. Podobně odděleně a bez vzájemného propojení lze inscenovat dialog Thomasiny se Septimem za zvuků utichající klavírní hry hraběte a lady Croomové. Tři obrazy/situace probíhající simultánně však vytvářejí jednu scénu, a to bez ohledu na to, jestli jejich podíl na tomto scénování je vizuálně-auditivní (dialog Thomasiny se Septimem), nebo jen auditivní (postupně umlklý klavír lady Croomové a hraběte a zvuky čerpadla). Jakákoliv snaha je vědomě oddělit ochuzuje celkovou scénickou situaci, protože ta je z nich sestavena. Právě rozdílné propojení lásky a erotiky (Thomasina – Septimus a lady Croomová – hrabě), kontrastnost zvuků i událostí (parní čerpadlo a klavír a parní čerpadlo a láska, příp. sex) a jejich zdánlivá neslučitelnost vytváří metaforický obraz paradoxního spojení. Tím, že jsou všechny tyto scénické a dramatické prvky současně přítomné, každý z nich se svým způsobem podílí na scénickém ustavení přítomné situace. Nejdříve jako samostatné prvky stojí vedle sebe, zdánlivě nezávislé, aby současně poukazovaly k možnosti se doplňovat. Postupně se vzájemně proměňují a vytvářejí série, a to od dialogu o lásce, kterého se přímo účastníme, a to za doprovodu klavíru, který je ale spjatý se zcela jinou dvojicí, až k představě, co se odehrává, když klavír umlkne. To vše se spojuje s rachotícím parním čer-

padlem, které svým bušením je současně kontrapunktem i parodií předváděných výjevů. Vzájemné scénování se realizuje tím, že se přebírají, posouvají a simulují Thomasiny touhy, události u klavíru i Noakesova posedlost v jednotě vzájemné oddělenosti a paradoxní spojitosti jako výsměch posedlosti technikou, ironizace lásky i parodizace sexu. Ovšem to, co zajišťuje jejich spojení, není jen slovo/text, ale vzájemně spjatá scénická realizace všech vyjmenovaných prvků, které vytvářejí komplexní seskupení právě až v rámci své scénické realizace. Dokonce lze říct, že samotný text nás v určitém smyslu zavádí. Až scénickou realizací se také teprve dovršují proměny související už v textové rovině s vertikálním časoprostorem. Zatímco Bernardova verze o Byronovi – „*Kdo jiný než Byron mohl napsat ty čtyři verše do výtisku Anglických bardů a skotských recenzentů lady Croomové*“⁶ – se jeví v horizontálním časoprostoru pravděpodobná, verze Hany, Bernardem natolik přímočaře odmítnutá, že se k ní netroufne hlásit, je z horizontálního pohledu s těžší přijatelná. Pro diváka, který je svědkem scénicky realizovaného vertikálního časoprostorového rozvíjení příběhu a motivační struktury jednání postav, je to verze pravdivá. O událostech hry, které se v horizontální rovině zdají

6 Bernard Přesvědčivým důkazem je třetí dokument, samotné vyzvání. Chater v něm „jako muž a básník“ ukazuje prstem na toho, kdo ho „zostudil tištěným slovem“. Ani jako muž ani jako básník nebyl Ezra Chater takovou osobností, aby byla běžně ostouzena či vůbec zmiňována v tisku. Je neoddiskutovatelné, že oním zostuzením byla recenze *Turecké děvy v Piccadilly*. Byl Septimus Hodge tak či onak ve spojení s londýnskými časopisy? Nebyl. A co Byron? Ano! Dva roky předtím recenzoval Wordsworthe, dva roky poté měl recenzovat Spencera. A máme nějaké vodítka, co se týče Byronova mínění o básníkovi Chaterovi? Ano! Kdo jiný než Byron mohl napsat ty čtyři verše do výtisku *Anglických bardů a skotských recenzentů lady Croomové*.

Hana Takřka kdokoli.

Bernard Miláčku –

Hana Neříkejte mi miláčku.

Bernard Vy tvrdá palice, myslíte, že je pravděpodobné, aby muž, kterého Chater nazývá „můj přítel Septimus Hodge“, byl týž muž, který ošoustal jeho manželku a nakydal hromadu sraček na jeho poslední knihu?

Hana Prezentováno takhle, pak zcela určitě.

(Stoppard 2005: 287)

být nemožné, se tak v rámci vertikálního časoprostoru dozvídáme, že se skutečně staly. Vše je ale ponecháno na čtenáři/divákovi a jeho schopnosti tyto roviny propojovat.

Slovo/text se v *Arkádii* podobně jak v *Hapgoodově* stává průvodcem do scénické roviny, a tak umožňuje vzájemné pronikání a proplétání jednotlivých složek, které se realizuje vytvářením scénických situací/událostí. Arkádie není u Stopparda jakousi zaslíbenou zemí – Atlantidou. Arkádie vyvolává představu prostoru se znaky spontaneity přírody, ačkoli v daném případě jde o fascinaci umělou realitou, kterou vytváří člověk, podobný bohu, s tendencí právě těmito výtvoři se mu ustavičně připodobňovat. Je to romantické úsilí o imerzi do prostoru 'gotického románu', jehož strukturu nahrazujeme v současnosti iluzivními prostředky technologicky dokonalejšími, ale o to umělejšími: mám na mysli prostor kybernetický či virtuální. Ve Stoppardově *Arkádii* je vše zástupné, včetně poustevny a poustevníka.

Je to znak určitého prostoru, který vyžaduje scénické rozvinutí, abychom byli schopni rozpoznat jeho časoprostorové silové pole a jako diváci mohli být svědky jeho vertikálních a horizontálních proměn. Pokud to opomeneme a soustředíme se především na text (a jeho odvolávání k teorii chaosu k tomu velice svádí), tj. začneme slovo nadřazovat všem ostatním potenciálním složkám procesu textem nedovršeného, potom nám nezbude nic jiného než standardní postup – inscenovat ji v konvenci konverzační komedie. Pro tento účel bych však měl v rukávu vhodnější typy.

Citovaná literatura:

BARTHES, R. *Lekce. Chvála moudrosti*, Bratislava 1994

DELEUZE, G. *Rokovania 1972–1990*, Bratislava 1998
STOPPARD, T. *Arkádie*, (Městské divadlo) Brno 2004

Quo vadis, homo

aneb Jak John Cage bořil modly tak dlouho, až se sám modlou stal

Ivan Kurz

John Milton Cage (5. září 1912 – 12. srpna 1992)¹ byl hudební skladatel experimentátor a bořitel vžitých konvencí; pokud jde o jeho literární tvorbu, vytváří paralelu k tvorbě hudební (ve svých textech ji vysvětluje, parafrázuje, můžeme nalézt i tzv. „textové kompozice“); ve výtvarných dílech uplatňuje obdobné principy jako v tvorbě hudební. Snad nejpopulárnějším jeho dílem je 4'33" (často nazývané též 4.5 minuty ticha). Byl prvním autorem, který definoval tzv. 'náhodnou hudbu' (později terminologicky zařazenou jako aleatorní hudba); byl též proslulý svým neobvyklým využíváním hudebních nástrojů (vedoucím v extrémních případech až k jejich ničení) a průzkumnictvím na poli elektroakustické hudby. V oblasti mimoumělecké byl amatérským mykologem a vášnivým sběratelem hub.

Cage se narodil v Los Angeles. Jeho otec byl podivínský vynálezce. Ať již šlo o dědičnost či živoucí příklad, otcův vliv byl jasně identifikovatelný. Dovolím si uvést často citovaný výrok jeho otce: „Jestliže ti někdo řekne toto nejde, dokaž mu, že to jde.“ (John to svým celoživotním postojem skutečně dokázal. Nikdy nespěchal na to, aby prosadil své postoje, metody či názory, ale nakonec dosáhl

všeho, co si předsevzal.) A ještě jedna zajímavost v souvislosti s otcem: podle slov dědečka se housle v rodině považovaly za ďábelský nástroj. (Tento relativně nepodstatný detail může vnést zajímavé světlo do pozdějších akčních kompozic, při kterých byly ničeny hudební nástroje – např. housle.) Ačkoliv hudba nebyla jeho jasně zvolenou cestou, Cage později říkal, že měl stále neodolatelnou touhu tvořit.

Konkrétní prožitek z mládí může osvětlit i kořeny jeho protiinstitucionálního postoje. V období, kdy studoval v Pomona College,² byl šokovaný tím, že většina žáků v knihovně studuje stejný text. Vzbouřil se vnitřně proti tomu a vzal do ruky namátkou knihu od prvního autora, jehož jméno začínalo Z. Přesto dostal nejlepší hodnocení ve třídě. Tak se utvrdil v názoru, že tato instituce není správně vedena. Ve druhém ročníku studia zanechal a školu opustil. Na 18 měsíců odjel do Evropy. Zde napsal svoji první hudební skladbu. Nenalezl však pochopení a vrátil se (1931) do Kalifornie.

Navštěvuje hodiny kompozice u Richarda Buhliga, Henryho Cowella na New School for Social Research a exkluzivně též u Arnolda Schönberga, kterého doslova uctívá. Schönberg mu dává do

¹ Životopisné údaje jsou čerpány z Wikipedia, the free encyclopedia, english version 2001.

² Pomona College je malá privátní liberální škola v Claremontu v Kalifornii, založená v roce 1887.

máči lekce zdarma, avšak pod podmínkou, že zasvětil svůj život hudbě. Cage ochotně souhlasí, nicméně po dvou letech tyto lekce ukončí! Později o tom ve své veřejné přednášce na Cornish College v Seattlu řekl: „Schönberg mi řekl, že kvůli tomu, že nemám cit pro harmonii, bude vždycky v kontaktu s mým dílem narážet na překážku – jako by narazil na zeď, kterou nemůže projít. Namítl jsem: V tom případě zasvětil život bušení do zdi“ (viz Cage 1961).

Cage začíná experimentovat s bicími nástroji a též s nejrůznějšími předměty ('nenástroji') a postupně staví na místo harmonie rytmus. Obvykle váže strukturu skladby na vyváženost mezi skladebními principy a délkou jednotlivých částí. Příkladem mu v tom byl do značné míry Anton Webern, ale především Erik Satie, který byl jedním z jeho oblíbených skladatelů.

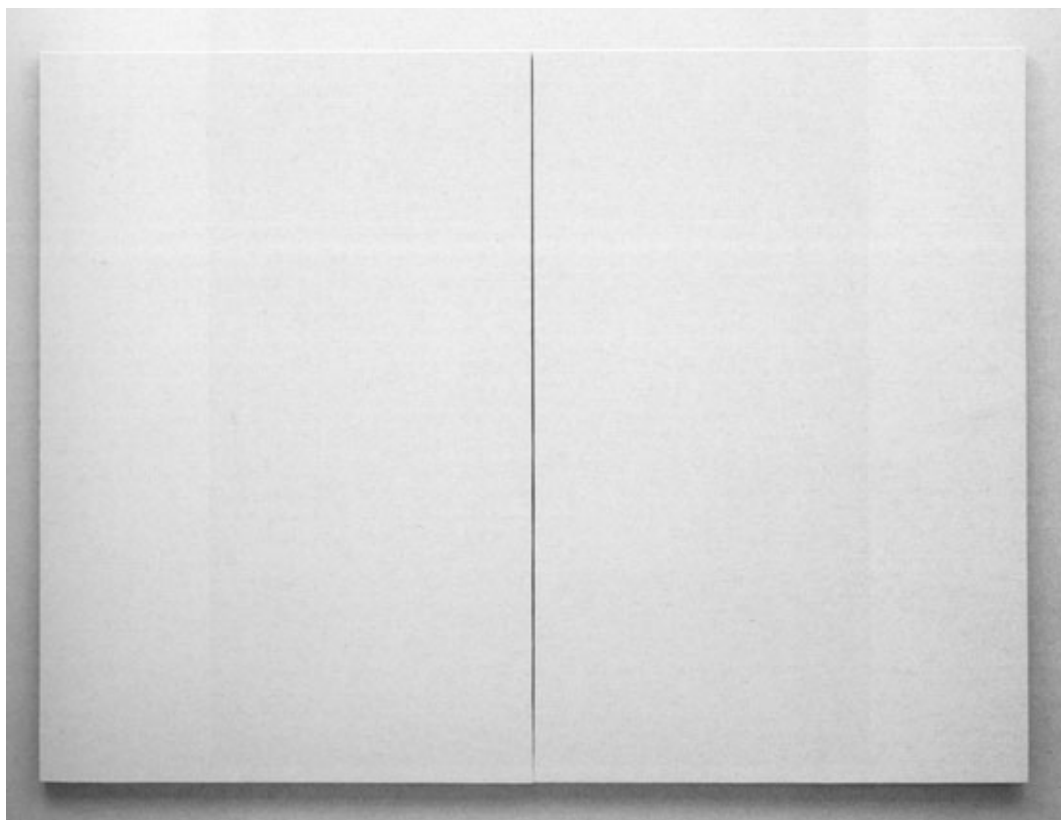
Koncem 30. let začal Cage působit na Cornish College of the Arts. Zde mimo jiné pracoval jako korepetitor na tanečním oddělení. Byl také vyzván, aby napsal doprovodnou hudbu k tanci pro Syvillu Fort. Cage souhlasil – původně chtěl napsat skladbu pro perkusní nástroje, ale vzhledem k tomu, že v sále nebylo kam umístit bicisty a že byl též v určité časové tísní, napsal nakonec hudbu pro klavír. Během práce současně experimentoval s vkládáním nejrůznějších předmětů do strun nástroje – např. kovového tácu, popelníku, novin apod. Tak do jisté míry náhodou došlo k vynálezu preparovaného klavíru. Nabízející se možnosti ho natolik zaujaly, že postupně přidal ještě šrouby, kovové zástrčky, štučky látky, proužky papíru, gumové klíny a mnohé další předměty. Hlavní smysl byl jediný: změnit charakter nástroje a zajistit jeho zvukovou variabilitu. Je pravděpodobné, že byl ovlivněný svým bývalým učitelem Henry Cowellem, který rovněž užíval klavír nestandardním způsobem, například požadoval od interpretů drn-

kání prsty na strunách v korpusu nástroje. *Sonáty a interludia* z let 1946–1948 se dnes pokládají za Cageovo největší dílo pro preparovaný klavír. Pierre Boulez, jeden ze skupiny Cageových obdivovatelů, organizoval jeho evropskou premiéru. Oba skladatelé si dopisovali, korespondence však byla rázně přerušena, když se neshodli kvůli Cageovu užití náhody v hudbě.

Na Cornish College založil Cage také orchestr bicích nástrojů, pro který v roce 1939 napsal svoji *First Construction (In Metal)*. V této skladbě užívá kovových bicích nástrojů s úmyslem vytvořit útočně hlučnou a rytmickou hudbu. Ve stejném roce píše též *Imaginary Landscape No. 1*, kde využívá magnetofonového záznamu hráčů jako nástrojů: je tak jeden z prvních, ne-li přímo první, kdo využívá reprodukováného zvuku v rámci živého provedení. Později Cage napsal ještě více skladeb téhož názvu i principu.

Během působení na Cornish College of Arts se Cage začíná zabývat řadou věcí, které předznamenávají jeho pozdější práci i život. Přijímá některé teze východního myšlení: „Smysl hudby je ve střízlivé a klidné myslí a tím tvorba podléhá božskému vlivu“ (Cage 1961). Vlivem toho se po období pochyb o hodnotě vyjadřování čehokoliv skrze hudbu opět vrací k jejímu jazyku. Začíná se zajímat o hinduismus a zenbuddhismus. Seznamuje se s tanečníkem a choreografem Merce Cunninghamem, který se posléze stává jeho tvůrčím spolupracovníkem a životním partnerem.

Po odchodu z Cornish College působil Cage na Chicago School of Design. Byl požádán, aby napsal scénickou hudbu pro rozhlasovou hru Kennetha Patchena, založenou na zvukových efektech. Cage se potom přestěhoval do New York City, a poznal, jak těžké je tam nalézt práci. Nicméně pokračoval v psaní hudby a vytvořil si nové kontakty. Několikrát podnikl turné po Americe s Dance Company,



Robert Rauschenberg: *White Painting*, 1951

taneční skupinou Merce Cunninghama. Cestoval i po Evropě společně s experimentálním klavíristou a pozdějším skladatelem Davidem Tudorem, se kterým pak několikrát blízce spolupracoval.

Cageův současník (též hudební skladatel) Christian Wolff ho přivedl k filozofii I-Ťing, kterou Cage začíná využívat ve svých kompozicích: jde o zavedení prvků náhody, nad kterými nemá kontrolu.³ Využil toho například ve skladbě *Music of Changes* pro sólové piano z roku 1951 s determinací, které tóny mohou být použity a kdy mohou zaznít.

Imaginary Landscape No. 4 (1951) je napsána pro dvanáct rozhlasových při-

³ Pro poučení o I-Ťing odkazují ke knize: HUANG, Kerson a Rosemary. *I-Ťing*, Pragma 2005.

jímačů. Každé rádio má dva hráče: jeden kontroluje a ovládá ladění, druhý hlasitost. Cage napsal do partitury velmi podrobné instrukce týkající se všech parametrů, ale nesleduje kontrolu nad aktuální vertikálou zvuků.

Od roku 1948 působil Cage na Black Mountain College,⁴ kde pravidelně spolupracoval s Merce Cunninghame.

⁴ Škola sídlící poblíž Asheville v Severní Karolíně je známá jako přední experimentální umělecké středisko ve Spojených státech: viz legendární *Untitled Event* z roku 1952 realizovanou právě z Cageovy iniciativy (za účasti pianisty Davida Tudora, skladatele Jay Wattse, výtvarníka Roberta Rauschenberga, tanečnicka Merce Cunninghama, básníka Charlese Olsena a básničky Mary Caroline Richardsové) a připomínanou nesčetněkrát v souvislosti s deklarovaným posunem umělecké činnosti od *díla* nějakého daného umění k improvizované kolektivní *události*, na níž se podílí různými, vzájemně třeba nesouvisejícími akcemi (performancemi) řada umělců nejrůznějších oborů, provokujících k účasti i své diváky.

Přibližně v tomto čase navštěvuje také tzv. 'mrtvou komoru' na Harvardské univerzitě. Mrtvá komora je projektována tak, aby její stěny, podlaha i strop pohlcovaly veškeré zvuky a zamezovaly jejich odrazu a jakémukoliv echu. Je také zcela zvukotěsná. Cageovi přišlo na mysl, že je těhotná mlčením (tichem), ale jak napsal později, slyšel dva zvuky – jeden vysoký a druhý hluboký. Když to popsal inženýrovi, který tam měl dohled, dostal informaci, že ten vysoký zvuk byl jeho nervový systém v akci a ten hluboký jeho cirkulující krev. Ať už byla pravda jakákoliv, Cage si uvědomil, že šel na místo, kde neočekával žádný zvuk, a přesto tam cosi bylo. „Až budu umírat, budou zde zvuky. Ony budou pokračováním, následujícím moji smrt. Není třeba obávat se o budoucnost hudby“ (viz Kostelanetz 2003). Touha po tichu spojená s jeho neuskutečnitelností vedla až k odmítané i obdivované kompozici 4'33".

Jiný uváděný inspirační zdroj pro vznik tohoto díla můžeme vidět v oblasti vizuálního umění. Cageův přítel a kolega z Black Mountain, výtvarník Robert Rauschenberg (1925) se mohl v době svého tamějšího působení stát Cageovi inspirační svou sérií bílých obrazů. To byla de facto prázdná plátna, která ve shodě s proměnami světla v místnosti, kde byla zavěšena, odrážela stíny lidí apod. Tato plátna prý vedla Cage k využití ticha ve skladbě reprezentující „akusticky prázdné plátno“, odrážející dynamický tok všudypřítomného zvuku obklopujícího každé provedení.

Premiéra „three-movement“ (trojvětí) 4'33" (někdy též uváděné jako 4,5 minuty ticha pro klavír) se udála 29. srpna 1952 ve Woodstocku, sólistou byl David Tudor, který skladbu zařadil do programu svého recitálu soudobé hudby. Posluchači viděli, jak sólista usedl za piano a zvedl zavřené víko nástroje. O nějaký čas později, aniž by vyloudil jedinou notu, víko opět zavřel. Po chvíli celou pro-

ceduru ještě dvakrát opakoval – aniž by zahrál jakýkoliv tón, vstal od piano. Sólista ani nikdo jiný na pódiu nevydal žádný úmyslný zvuk, třebaže klavírista obřadně, v přesně stanovených časových intervalech měřených na stopkách, obracel stránky partitury. Richard Kostelanetz⁵ navrhoval vidět v Davidu Tudorovi, který byl známý coby interpret experimentální hudby, performer a v Cageovi autora, který probouzí vnímavost posluchačů pro neočekávané zvuky a podtexty. Kdokoliv poslouchá soustředěně, zatímco úmyslně nikdo zvuky nevydává, stejně je slyší, podobně jako tomu bylo v mrtvé komoře: slyší ty nepředvídané a bezděčné zvuky, které musí respektovat, neboť v tomto případě vytvářejí hudbu v Cageově skladbě. Na díle do dnešních dnů ulpívají nejrůznější polemiky svědčící o tom, jak náročné je hudbu definovat.

Třebaže je možné zpochybnit definici hudby, nelze nikterak zpochybnit definici kompozice: partitura byla jako obvykle napsána v tradiční notaci, v jedné verzi pro velké obsazení, až na to, že zde nebyly žádné noty – partitura má tři části a ve všech partech je uvedeno 'tacet' (mlčí), což je – jak známo – v hudební notaci běžně používaný výraz. Ve struktuře díla nejsou stanoveny žádné časové limity (pro žádný z partů v rámci celé skladby) a můžeme mít za to, že je to první skladba, která v průběhu svého celého trvání přináší využití náhodné akce. Je zároveň první slavnou kompozicí, která má svoji duraturu v titulu (movement I: 30"; movement II: 2'23"; movement III: 1'40" = 4'33"). Cage sám hovoří o „mlčícím díle“ a píše: „Strávil jsem mnoho příjemných hodin v lese prožitkem provedení svého díla [...] pro posluchače v sobě samém, z důvodu, že to bylo o mnoho delší než je přijatelná délka skladby, kterou jsem publikoval.

5 Americký spisovatel, výtvarník a kritik, nar. 1940.

Při jednom lesním provedení [...] druhá část byla neobyčejně vzrušující, začala zvuky jelena a laně přeskakující takřka deseti nohama mé skalnaté pódium“ (Cage 1961).

‘Skladba’ představuje jistý problém, třebaže touha přijímat nepředvídatelné zvuky dává v jejím rámci vznik ‘hudbě’. Tento problém zřetelně vystupuje do popředí v nahrávce skupiny Amadinda Percussion Group, ve které je pro natáčení zvoleno prostranství v parku. To, co slyšíme, je ptačí cvrlikání, pochopitelně pouze nesouvislé, dvakrát po odmlce následované dalším dílem (částí). Jestliže zvuky v průběhu částí představují hudbu, zvuky mezi částmi hudbou nejsou? V každém případě natočila Amadinda inspirující dokument, přestože při provedení posluchač nemá dosti prostoru rozlišovat jednotlivé části – ty může poznat pouze z jednání účinkujících. Při veškerém respektu ke Cageovu „mlčícímu dílu“ nevzniká hudba, ale spíše scénická produkce. 4'33" bylo natočeno při několika příležitostech, jedna verze např. v interpretaci Franka Zap- py (1993). Orchestrální verzi 4'33" dávala BBC Symphony Orchestra při vysílání BBC Radio 3 v lednu 2004.⁶

Podstata Cageovy kompoziční metody vyrůstá z využití principu víceznačnosti jevů a jejich vztahů. Generálně lze říci, že Cage vychází ze svobodomyšlných, osobitých hledisek. Pro všechna svá tvůrčí rozhodnutí stanovuje číslo pravděpodobnosti, a to doslova pro každý aspekt, a následně využívá náhodného výběru z pravděpodobných možností: číslo pravděpodobnosti může souviset s jedním nebo s řadou čísel odpovídajících 64 hexagramům čínského klasické-

⁶ V roce 2002 britský písničkář Mike Batt vydal album obsahující prázdnou stopu nazvanou „Jedna minuta ticha“. Tato skutečnost spustila soudní pří, při které se jednalo o porušení Cageova copyrightu. Případ byl nakonec stažen na základě mimosoudního vyrovnání blíže neurčenou finanční částkou.

ho textu I-Ťing, který Cage při své práci používal. Např. může vybrat hudební zvuk (tón) ze tří možností. Možnost A může v rámci systému I-Ťing poukazovat k číslům 1–24, možnost B k číslům 25–48, možnost C k číslům 49–64. Aktuální výběr z I-Ťing čísel, jak to samotná kniha charakterizuje (rozhodující výrok – oracle), je dokonáný s použitím hozené mince nebo (později) pomocí počítačového programu vytvořeného Cageovým asistentem Andrewem Culverem. Cage byl těsně spjatý s vývojem procesu náhodné operace. Obecně platí, že každá hotová skladba s sebou nese celou řadu nahodilých operací.

Cage ve své tvorbě přináší nejrůznější druhy odlišných děl, včetně takových kompozic jako jsou například *Aria* (1958), *HPSCHD* pro 1–7 cembal, 1–51 magnetofonových pásek, diapozitivu a filmovou projekci (1969), nebo *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* pro hlas, pás a irské hudebníky (1979) podle známé novely Jamese Joyce *Plačky nad Finneganem*. Napsal také několik knih, včetně *Silence* (1961), *A Year From Monday* (1968), *M* (1973), *Empty Words* (1979) a *X* (1983). Cageovy rozhovory s kritikem Davidem Charlesem jsou shromážděny v knize *For the Birds* (1981). Titul knihy je narážkou na jedno z Cageových oblíbených rčení, typických pro jeho rafinovaný slovně-asociační humor: „I am for the birds not for the cages people put them in“; volně přeloženo: Jsem pro ptáky a ne pro klece, do kterých je lidé kladou. Anebo ještě sarkastičtěji: Jsem na houby (k ničemu) a ne klec, do které lidé kladou ptáky. Richard Kostelanetz shromáždil soubor rozmanitých interview v publikaci *Conversing with Cage* (2. vydání z roku 2003) a svazek rozhovorů s Joan Retallack (z roku 1990) vyšel pod názvem *Musicage* roku 1996.

Během pozdějších let si Cageova kompoziční činnost zachovává experimentální ráz. Kombinuje mnohé ze svých vol-

ných hudebních i konceptuálních forem (free-form). Přesto se některá díla, jako například *Cheap Imitation* (1969), *Hymns and Variations* (1979), and *Litany for the Whale* (1980), podobají méně radikálním skladbám z jeho rané tvůrčí periody. Ve dvou skupinách skladeb z posledního období – *Music for -----* a *Number Piece series* – usiluje Cage spojit experimentální proces, ze kterého jeho zralá tvorba vychází, s myšlenkou (podstatou) hudebního díla či objektu. V jednotlivých *Number Piece series* spatřuje Cage konečně odkrytý způsob jak psát hudbu vycházející z definované harmonie stejně jako z konkrétních zvuků, které registruje v témže čase.

John Cage zemřel v New Yorku 12. srpna 1992.

V popisu pracovního postupu týkajícího se *Music for Piano 21–52*⁷ Cage říká:

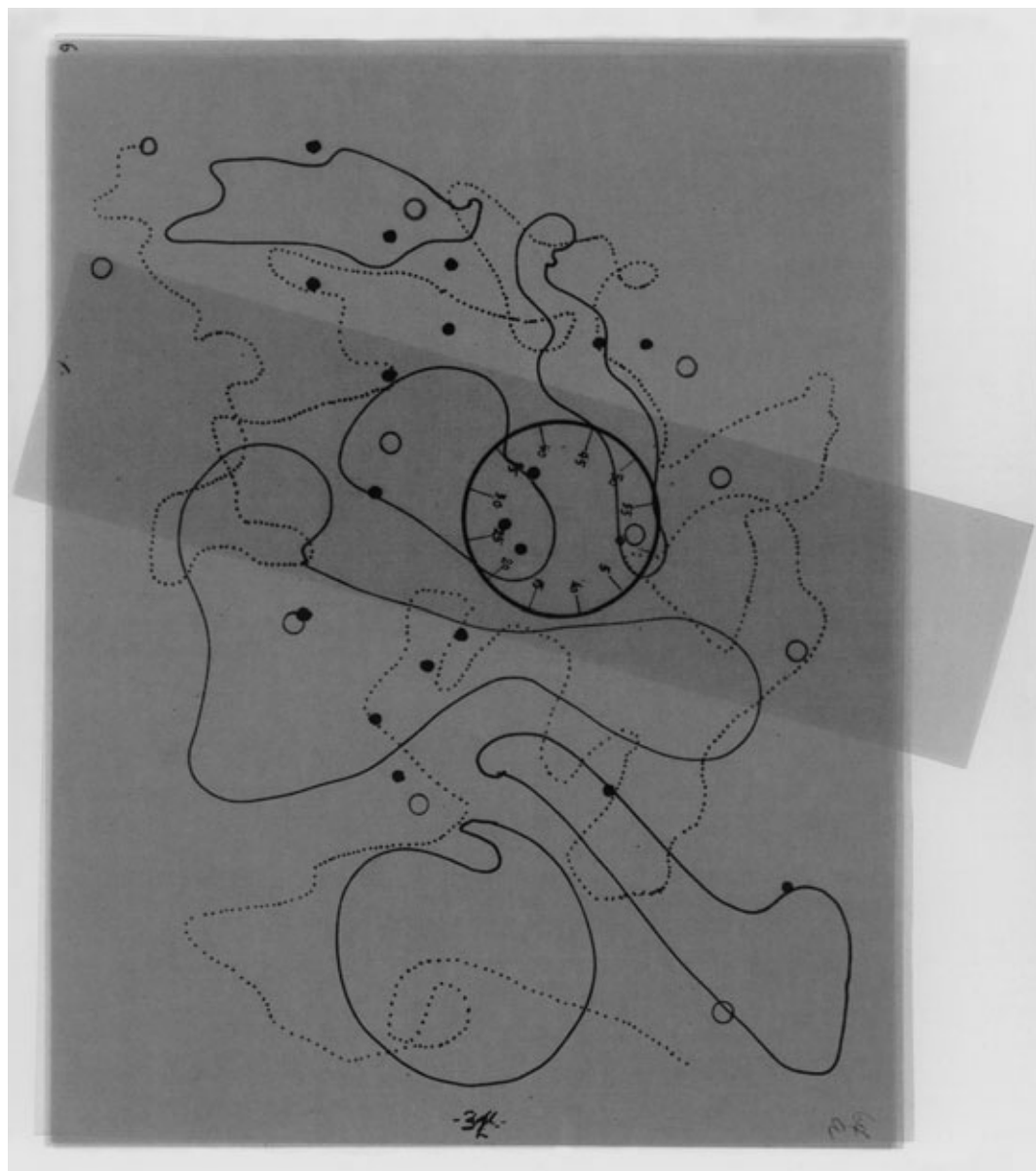
1. *Dány jsou tuš, pero a listy průsvitného papíru určených rozměrů. Nejprve vznikla vzorová stránka se čtyřmi dostatečně od sebe vzdálenými řádky (bez not). Dostatečně zde znamená, že musí poskytnout dostatek místa – tak, aby se vešlo nad každou osnovu devět a pod šest pomocných linek. Mezi každé dvě notové osnovy, tvořící spolu běžný řádek klavírní notace, přišla ještě linka pro notaci úderů (rukou nebo paličkou) na vnitřní (nad linkou) a vnější (pod linkou) konstrukci klavíru. Rozměření bylo takové, aby byla celá plocha listu (až po kraje) využita.*
2. *Vzorová stránka položena stranou. Náhodnými operacemi z knihy I-Ťing byl určen počet zvuků pro každou skladbu (tj. jednu stránku), přičemž byl usměrněn rozptyl náhody v rámci určitých limitů (1–128 pro *Music for Piano 21–36*; 1–32 pro *Music for Piano 37–52*), čímž*

byla rozlišena úroveň obtížnosti těchto skladeb.

3. *Čistý list průsvitného papíru byl pak položen tak, aby byly vidět drobné kazy v papíru. Počet těchto kazů, odpovídající počtu zvuků předem určenému pro danou skladbu, byl vyznačen tužkou.*
4. *Takto označený list byl pak položen na vzorovou stránku. Nejprve byly tuší obtaženy notové osnovy, pak pomocné linky tam, kde jich bylo třeba. Pak byly vepsány normální celé noty všude tam, kde tužkové značky vyšly do notových osnov a pomocných linek, a vyčerněné notové hlavičky (jako čtvrťové noty bez nožiček), pokud vyšly do prostoru mezi osnovami. Tyto operace byly dělány přibližně, protože většina bodů se vyskytla někde mezi linkami. Proto byly některé body mírně posunuty k nejbližším linkám.*
5. *Vrhem mince bylo stanoveno, zda bude na začátku každé osnovy houslový nebo basový klíč.*
6. *Šedesát čtyři možností z tabulky I-Ťing bylo rozděleno náhodnými operacemi na tři skupiny vztahující se ke způsobu hry: normální (na klaviatuře), tlumeně, drnkání na strunách. Například: jestliže vyšla čísla 6 a 44, pak noty 1–5 budou hrány normálně, noty 6–43 tlumeně a noty 44–64 budou drnkány. Existuje určitá převaha pravděpodobnosti ve prospěch druhé a třetí kategorie. Ačkoliv se to nestalo pokaždé, může to naznačit změnu techniky. Kategorie byly určeny a jejich značky (M jako mute, tlumeně, a P jako plucked, drnkání) byly vhodně rozmístěny k notám.*
7. *Podobným způsobem bylo určeno, zda bude před notou křížek, béčko, či zda zůstane bez posuvky. Procedura byla samozřejmě zjednodušena v případě obou krajních kláves, kde byly pouze dvě možnosti.*

7 „To Describe the Process of Composition used in Music for Piano 21–52“, in Cage 1961: 60–61.

Upřímně řečeno, takto napsaný ‘projekt’ vypadá spíše jako absurdní recese. Cageo-



John Cage: *Cartridge Music*, též *Duet for Cymbal*, *Piano Duet*, *Trio* atd., 1961

va deskripce usiluje o abstrahování všech faktorů psychologických, jakož i o vyloučení tvůrčího subjektu. Navozuje zdání, že hudba vzniká samovolně. Subjekt je sice přítomný, ale spíše v roli pozorovatele. Vzdor tomu všemu je zvukový účinek hudby plně koncentrovaný a sugestivní.

Dá se říci, že metoda je zde (jako i u většiny ostatních Cageových skladeb) součástí díla samotného.

Společně se strukturou díla vytváří dva základní kameny. K nim přistupuje ještě prvek třetí: náhodný proces. Cage novátorsky staví tyto prvky do těžiš-

tě: tvůrčí proces povýšil na hlavní smysl skladatelské práce, do tvůrčího procesu zavedl náhodu jako stavební fenomén a svým dílem dal najevo, že dodržení určité metody je pro něj důležitější než vlastní výsledek, který je případ od případu (při jednotlivých provedeních) variabilní.

Cage zvaží a promyslí všechny možnosti. Z jakéhosi sumáře řešení pak může vzít jakoukoliv dílčí skutečnost. Při dodržení předepsané metody je Cage připravený akceptovat dosažený výsledek tak důsledně, že je ochoten i 'ztratit' své estetické postoje. Stejně postupy uplatňuje i při psaní literárních textů. Literární tvorba u něj tvoří souběžnou linii s tvorbou hudební. Ve svých textech Cage parafrázuje i objasňuje svou hudební tvorbu. Jak již bylo řečeno, vytváří i takzvané textové kompozice. Pracovní postupy jsou ve svém principu stejné. Uvedme si několik příkladů: *Lecture on Nothing* (viz Cage 1961: 109–127); *Jasper Johns - Stories and Ideas* (viz Cage 1967: 73–84); *2 Pages, 122 Words on Music and Dance* (viz Cage 1961: 96–97). Uvedené texty mají vazbu na příslušná díla hudební: *Lecture on Nothing* přebírá rytmickou strukturu ze *Sonatas and Interludes*; *Jasper Johns* souvisí s *Cartridge Music*;⁸ článek *2 Pages, 122 Words on Music and Dance* užívá shodné postupy jako *Music for Piano*.⁹

Již v roce 1938 vydává Cage svůj tvůrčí manifest: *The Future of Music-Credo*. Požaduje nové zvuky, nové formy, má vizi výrazného podílu elektrických zařízení v hudební tvorbě. Volá po hudbě všehozvuku, transferenci hudebních objektů, které staví na stejnou úroveň s jakýmikoliv jinými i nehudebními objekty. Později opouští klasické nástroje i sféru profesionálních hudebníků, věnuje se objevování nových zdrojů zvuků

a práci s hudebními amatéry, zakládá speciální soubory bicích nástrojů, které tíhnou spíše k používání nejrůznějších předmětů než zavedeného bicího inventáře. Povyšuje náhodu na princip tvorby. Náhodně vznikají i některé jeho objevy, jak o tom už byla řeč v souvislosti s preparováním klavírem. O extrémních případech, kdy docházelo až k destrukci nástroje jako fyzického objektu, už jsme se také zmínili. Pro období 50. a 60. let je pro Cage typický nadhled nad konkrétním zvukovým ztvárněním. Pro určité 'cokoliv' je otevřený prostor zejména v kompozicích náhodných seskupení (tzv. aglomerační tvorba) – např. *Variations IV* (1963) pro libovolný počet hráčů s libovolnými zvukovými zdroji – při provedení v Los Angeles byly použity gramofony s velkým množstvím různých nahrávek; akce prý trvala skoro šest hodin (viz Kostelanetz 1973: 208–209). Jako jiný příklad může posloužit kompozice *Rozart Mix* pro 88 magnetofonových smyček na nejméně 12 strojích (1965). Partiturou této skladby je vlastně korespondence s Alvinem Lucierem. Cage požaduje různé délky smyček (nejdelší byla při provedení natažena přes bazén v hale Rozart Gallery – odtud název skladby), ale zcela mimo jeho zájem stojí, co bude na jednotlivých smyčkách nahráno. Dalším příkladem je multimediální kompozice *HPSCHD* pro 1–7 cembal, 1–51 magnetofonových pásek, diapozitivy a filmovou projekci (1969), pracující s vybranými úryvky hudby W. A. Mozarta, L. van Beethovena, F. Chopina, R. Schumanna, L. M. Gottschalka, F. Busoniho, L. A. Hillera a J. Cage. Ve všech uvedených případech jsou vytvářeny obrovské kumulace zvukového materiálu – především kvantita je zde vlastním nositelem působivosti.¹⁰ Všech

8 Použil stejných transparentních fólií.

9 Počet stran zadal editor, počet slov byl určen pomocí L-Ting, rozmístění slov sledovalo kazy v papíru.

10 Zde je možné vidět souvztažnost s Cageovou „teorií nadbytku“, zapadající do řady multiplikačních systémů, tak typických pro celé 20. století.

ny tyto časově náročné skladby obklopují posluchače nepřehledným zvukovým chaosem. Je to jakási paralela k hýřivosti přírody či k zahlcení civilizačními zvuky velkoměst. Cage zde opustil oblast tónů a v užším slova smyslu i vlastní hudební kompozici.

V sedmdesátých letech (a dále) se u Cage objevuje nová 'mánie': záměrné přebírání a transkódování cizích hudebních materiálů. Tato nová 'imitační technika' je použita v celé řadě skladeb. Nejčastějším a nejoblíbenějším zdrojem je hudba Erika Satieho, kterého Cage velmi cenil. Jako příklad uveďme skladbu *Solo 85*. Dílo vzniklo přenesením notového textu Satieho na výrazně širší dimenzovanou notovou osnovu, čímž došlo vlastně ke kompresi jednotlivých intervalů, samozřejmě v neměnné vzájemné proporcii. V některých případech se tak dostáváme až k mikrointervalům. Taková hudba již nemá mnoho společného s originální předlohou, ale původní duch se v jakési obecnosti stále vznáší v prostoru. Obdobným způsobem byla koncipována další Cageova díla: *Chorals for Violin solo* (1978), Satieho hudba „Sports et divertissements“ byla využita v Cageových klavírních skladbách *Swinging* (1989) nebo *Perpetual Tango* (1984) a obdobně vznikly i další tituly.

Cage byl mužem extrémů. Jeho 'schválnosti', dotažené s neúprosnou důsledností k maximu, na člověka dýchají z celé řady jeho projektů. Např. z takových, jako jsou *A House Full of Music* a *Musicircus*. V *A House Full of Music* (myšlenka vznikla 1981–1982) je skutečně celá budova (všechny prostory domu) podle příslušných pokynů naplněna hudebníky, kteří ve společném probíhající časě jeden přes druhého nezávisle hrají; *Musicircus* (poprvé realizováno na University of Illinois 1967) představuje současné znění co největšího počtu nejruznější hudby v přísně ohraničeném (jednom) prostoru.¹¹ V podstatě nekon-

trovaná, svobodně chaotická atmosféra typu 'Musicircus' je obrazem nového modelu nehierarchické společnosti, preferující vzájemné neomezování, nepotlačování a pluralitně se odvíjející jednání individualit – hudba je chápána jako jeden ze základních projevů lidské bytosti (Cage definuje Musicircus jako hledání nových forem společenského života).¹² Od těchto 'komplexních' procesuálních akcí není příliš vzdálené Cageovo dílo *Roaratorio* (1979).¹³ Jedná se o zpracování Joyceova stejně proslulého jako hádankovitého díla *Finnegans Wake*. Cageovo *Roaratorio* je ilustrativního typu. Představuje zvukové divadlo, pro které je Joyceův text materiálovým i strukturálním programem. Dílo vzniklo svérázným způsobem: „Cage vypsal veškeré odkazy k hudbě a zvuku ze všech 628 stran Joyceova textu, potom je roztřídil do čtyř kategorií a provedl z nich výběr pomocí I-Ťing. Podobným způsobem vznikl seznam všech v knize zmiňovaných míst. Od spřátelených osob z celého světa získal snímky zvukového prostředí z těchto míst a specifických zvuků v textu na ně vázaných (zvony, štěkání psů, proudění vody atd.). Osou či páteří díla je nahrávka Cageova vlastního čtení jeho *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake* – série mesostichů na jméno James Joyce, vytvořená na základě Joyceova románu. Tím, že takto vzniklá báseň sleduje celý průběh předlohy, bylo snadné umístit veškeré zvukové odkazy na přesné místo, kde se o nich v románu hovoří – takže *Roaratorio* začíná violou d'amore ('Sir Tristram, violer

11 Platí řada pravidel, například: vše probíhá současně, všichni musí hrát bez nároku na honorář, hudebníci se nesmějí navzájem omezovat ve své produkci apod. Lze zde opět vidět korespondenci s Cageovou „teorií nadbytku“.

12 Naposledy byl za Cageova života *Musicircus* organizován za jeho přítomnosti v Kalifornii 29. 1. 1992. Akci navštívilo přes dva tisíce lidí.

13 Plný název je *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake, for voice, tape & Irish musicians*.

d'amores, fr'over the short sea') a končí voláním racků ('Wish! A gull. Gulls. For calls. Coming, far!'). Pomocí náhodných operací pak byly určeny všechny parametry, jako trvání zvuků, jejich relativní hlasitost a způsob mixáže. Několik vícestopých záznamů bylo tímto způsobem smícháno dohromady. K nim ještě přibýly nahrávky irské lidové hudby. Výsledkem je dráždivě nepochopitelná fantasmagorická směs hudby a zvuků, nad níž se vznáší Cageův hlas tiše prozpěvující nesyntaktickou poezii...¹⁴

Zmiňme se ještě krátce o Cageově díle operním. Na tomto poli vyrostl titul *Européras 1 & 2* (1987)¹⁵ – cyklus operních experimentů nabourávajících se do evropské operní tradice.¹⁶ Cage zůstal sám sebou i při práci na operním díle: přijal sice určité omezující podmínky institucionálního provozu, využil je však po svém. Dílo vznikalo v osmdesátých letech, tj. v době, kdy stále velmi rád využíval hudebního materiálu jiných autorů, přepracovával ho, parafrázoval, spojoval s jinými pásmy apod. Lze říci, že při této práci se pustil v používání přejatého materiálu snad nejdále, to vše s použitím principu náhodných operací. Cage brzy zjistil, že slavné operní sólisty nepředělá ke svému obrazu. Rozhodl se tedy jejich manýry akceptovat: doporučil jim, aby

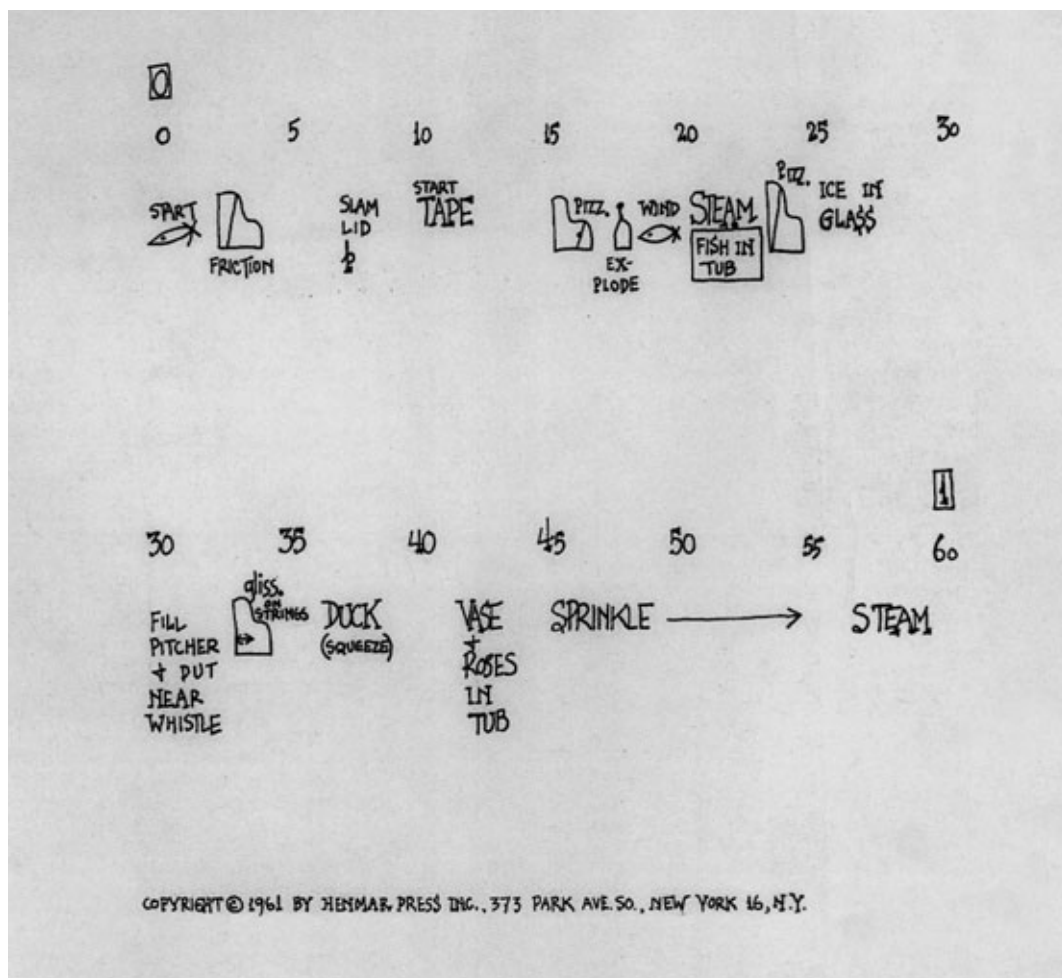
14 Cituje Štastný 2003. Tyto a podobné hudební formy jsou svědectvím Cageova 'anarchického' uvažování – odrážejí jeho politické názory. Cage ve svých názorech vychází z H. D. Thoreaua (americký filozof a básník, člen skupiny transcendentalistů, který usiloval o rozvoj soběstačného člověka schopného řešit problémy vlastními silami a proazoval návrat k přírodě jako lék na odcizený život v civilizaci) a básníka W. Whitmana – reprezentantů typicky amerického myšlení. Cage vyznával ideál člověka citícího se součástí celého lidstva, nikoliv národa či sociální skupiny, a po celý život se bouřil proti institucionalismu. Zdůrazňoval potřebu společnosti, v níž by každý žil sám v sobě, pro sebe a v odpovědnosti za sebe, tedy způsobem, který si sám svobodně určí.

15 Objednávka pro Frankfurt nad Mohanem; dramaturgové Heinz-Klaus Metzger a Rainer Rienen.

16 K prvním dvěma byly připojeny později další tři, určené ovšem pro podstatně skromnější provozovací aparát.

si vybrali své nejoblíbenější árie a zpívali je po svém, též současně, avšak nezávisle na sobě, bez ohledu na doprovod. Ten byl sestavený z nejrůznějších náhodně vybraných fragmentů slavných oper a vůči jednotlivým áriím byl indiferentní. Prostě, z tradiční opery toho mnoho nezůstalo – prakticky nic. *Européras* nemají libreto ani partituru, orientace se odvíjí pouze podle probíhajícího času, není angažovaný ani dirigent. Podstatou díla je seznam hudebních fragmentů, vybraných a seřazených s pomocí I-Ťing. Podle téhož principu jsou zvoleny kostýmy, rekvizity, osvětlení, výprava atd. Neexistuje zde ani režie v tradičním slova smyslu. Jednotlivé pokyny, příchody, odchody, mizení, vznášení, vše je vybráno systémem náhodných operací. Zcela chybí i nějaký základní děj. Naopak uplatnění jevištní techniky a světla je na dění nezávislé, kulisy se přinášejí, odnášejí, vytahují, spouštějí, světla se zhašejí, blikají, rozsvěcují bez ohledu na to, co se děje. Je to prostě bizarní chaos, publikum je zcela zmatené a prostě zírá – jakýsi novodobý Babylon. Pro zvědavce, kteří přesto chtěli vědět, co to všechno znamená, bylo připraveno 2x12 verzí děje sestaveného z útržků operních průvodců. Tyto surrealistické 'dějové synopse' byly publiku rozdány zcela náhodně, takže každý držel v ruce jiný výklad a byl tedy odkázán pouze sám na sebe, aby našel (snad) nějaké porozumění.¹⁷ Výsledný tvar je obrazem dobře promíchané operní všeskrutečnosti, nic nevzniklo

17 Ukázka dějové synopse: Nešťastný z její netečnosti (La travíata) unese jejího zajatce (Il trovatore) do chrámu Svätého Grálu (Parsifal). Jiný muž ji rovněž miluje (univerzální operní zápletko) a obviňuje ji z čarodějnictví (Un ballo in maschera). Přízná se, ale mechanická bytost (Les Contes d'Hoffmann) má být pro malý přestupek odvedena do vězení (Die Fledermaus). Je znechucen výměnou za její lásku (Il trovatore), jsou odsouzeni jako zrádci (Les Dialogues des Carmélites). Naštěstí se mu podaří uprchnout do zájezdní hospody na litevských hranicích (Boris Godunov) – přejato a přeloženo z Herberta Linderbergera „Regulated Anarchy: The Européras and the Aesthetics of Opera“; viz PERLOFF/JUNKERMAN: *John Cage. Composed in America*, str. 148.



John Cage: *Waterwalk for Solo Television Performer, 1959–1961*

speciálně pro tuto příležitost, vše bylo převzato z operního 'kanálu'. Jak absurdní a parodické! Snad lze celý podnik charakterizovat jako veselou a manifestační kritiku zapouzdřeného žánru.

Cage zde (a nejenom zde) nesleduje základní parametry hudební struktury: tónovou výšku, délku, souzvukovou vertikálu (čili harmonii), horizontálu (čili melodiku), formu, nějaký hudební řád organizující užití tónového materiálu apod. Soustřeďuje se, jak již bylo řečeno, na proces, který je nejpřednější veličinou a je vlastně identický s tvůrčím

činem, přinejmenším jeho neoddělitelnou součástí. V tomto smyslu se Cage nenacházel v prázdném prostoru. Lze říci, že navazoval (nebo mohl navazovat) na některé své americké předchůdce – zástupně jmenujme např. Ch. E. Ivese (1874–1954). V Ivesově hudbě jsou obsaženy takřka všechny vývojové tendence, které se objevily v průběhu 20. století – klastry a intervalové struktury, čtvrttóny, koncepce polystylovosti a simultánních průběhů, témbrové fenomény apod. Ives, obdobně jako Cage, vychází z filozofického transcendentalismu, uží-

vá též citací a strukturálních modelů, neváže se primárně na konkrétní tóny, jde mu hlavně o ideu vyvěrající z intuice. Jsou zde i (plus minus) současníci. Např. Mauricio Kagel (1931), protagonista hudebně scénických aktivit a experimentů s novým modelováním zvuku, či John Oswald (1947), jeden z nejvlivnějších hudebníků 'dneška' (těžiště jeho umělecké výpovědi leží především v elektronice), a další.

Základní myšlenka 'procesu' (processuality) je zajisté odvozena z přírody. Nic není stálé, vše podléhá neustálé změně a vývoji. Procesualita je komplexní jev založený na dynamické organizaci materiálu, spočívá ve vytváření jednotlivých procesů a jejich následné organizaci. Vlastností procesu je schopnost způsobovat neustálé změny týkající se určitého elementu (elementů) a určitého prostoru (prostorů).¹⁸ V rámci procesu můžeme sledovat řadu principů: restrikce, adice, kumulace, diluce, oscilace, filtrace... a **nahodilosti**: právě ten je pro Cage charakteristický a základní: dospívá k transformistickému pojetí samovolného vývoje s přiznáním principu náhody.¹⁹ Cage sám snad nejvíc tíhne k zenbuddhismu a též k dalším východním naukám (např. I-Ťing, bez kterého není schopen udělat snad ani krok), čili k panteismu, ale západní myslitelská tradice je u něho též živá. Má velmi blízko k pravicově zaměřenému humanismu, jehož mluvčím byl především slavný britský zoolog a biolog, první generální ředitel UNESCO, Sir Julian Sorell Huxley (1887–1975). Takový humanismus zdůrazňuje jednotu všech lidí, jednotu hmotného i duchovního, je univerzální. Nové myšlení nesmí být dogmatické, musí umět přijímat všechny změny a nové podněty, musí být glo-

bální, nesmí upadat do ideologických konfliktů. Evoluce pokračuje v každém jedinci, a proto musí být její možnosti v každém jedinci odhalovány, a tak nalézán jeho vlastní význam. Tak se vlastně vynořuje nové náboženství, založené na účtě k faktům a víře ve vědění a v člověka, který je soběstačný, nezávislý, suverénní. „Člověk svou přirozeností má možnost a skutečnou potřebu žít svůj život na různých významových úrovních – jednak ve světě hmoty a mechanických úkonů, jednak ve světě myšlenkových psychických úkonů, tj. ve světě materiálních potřeb i ve světě mentálního uspokojování. Ve vlastním slova smyslu právě mentální svět je oním světem transcendentním: to právě v něm se zařizujeme, abychom unikli materiálnímu světu a jeho kvantitativním požadavkům jejich transcendencí do vyšší syntézy. Ve světle evolutivního humanismu je tak člověk pojímán jako bytost vědomě či nevědomě bojující za vytvoření většího prostoru právě pro tento svět, přesahující svět pouhé hmoty. Věda i umění tak budou mít nové, významnější postavení; samotná věda se nebude omezovat na pouhé konstatování faktů, ale bude stejně tvořivá jako umění“ (Huxley 1961). Celou tuto 'novou' teorii vědeckého humanismu lze vyjádřit v několika sentencích: Transcendentní říše idejí jako člověkovým vědomím vytvořená noosféra, hyperkomplexita, nová etika, nové zrození člověka a metaspolečnosti. „Vědecká a technická revoluce nejprve změní svět a potom změní člověka“ (Powels 1967). Ona nová etika je velmi pragmatická: „Dělej, co se ti hodí [...] nebude spočívat v revizi ideologií a jednání, ale bude spočívat v morální inspiraci vycházející z pramenů vědy, která bude hodnotou nejvyšší, měřítkem a garantem všech ostatních hodnot“ (Monod²⁰ 1970). Každ-

18 Používám definice Ivo Medka (viz Medek 1998: 13).

19 Je zajímavé, že v obecné rovině ke stejnému závěru dospěl 1859 Darwin ve svém *Původu druhů*.

20 Jacques Monod byl slavný francouzský biolog (Nobelova cena 1965).

dá metaspolečnost je spojená s ideou nadčlověka a každý kult nadčlověka je spojený s ateismem v křesťanském slova smyslu, s návratem k pohanství, k panteismu (v naší době nejčastěji orientálnímu). „V panteismu Bůh a svět jsou jedno a totéž bytí. Idea Boha se ztotožňuje s ideou přírody nebo podstaty. Tato panteistická koncepce je v radikální opozici ke všem formám teismu. Základní protiklad mezi oběma spočívá v tom, že zatímco v teismu Bůh, bytost mimo svět, je v opozici vůči přírodě, již stvořil a udržuje a na kterou působí zvenčí, v panteismu Bůh, bytost uvnitř světa, je ve všem a všude samotnou přírodou a působí uvnitř substance jako síla či energie. Tento druhý pohled na věc je jediné sluchitelný s nejvyšším přírodním zákonem, jehož odhalení je jedním z největších triumfů 19. století, zákonem substance. Panteismus je tedy nutně hlediskem moderních věd.“²¹ Teorie evoluce a panteismus se setkávají. Mluví-li panteisté o cyklickém vývoji, evolucionisté dospívají k teleonomickému principu imanentnímu hmotě. Nejde o náhodu, ale o hlubokou spřízněnost. Z hlediska současných dní je panteismus myšlenkovou základnou ideologie New Age, která postupně nahrazuje z módy vyšlý marxistický ‘vědecký světový názor’ a bohužel i křesťanství.

Cageova nesnášenlivost k hierarchii a odpor ke všemu, co by mohlo mít postavení základní autority stojící vně člověka, zakládá podhoubí, z kterého vyrůstají i Cageovy umělecké postoje. Z těchto postojů jako by se vytratilo cosi posvátného – úcta k hudebnímu nástroji, k tradici jako k měřítku uměleckých hodnot, úcta k řemeslnému zvládnutí skladatelské profese. A tak z hudebních instru-

mentů dělá ‘vercajk’, který je možné pro jistý druh seberealizace třeba i fyzicky zničit (rozšlápat, rozmlátit – avšak vždy s velmi vážnou tváří, jako pohanský rituál), razí doktrínu, že vše, co slyšíme, je hudba, tedy boží hranice mezi určitou ušlechtilostí umělecké stylizace a doslova čímkoliv, co je vnímatelné sluchem. Není sám. Jde o celkový trend. Umění se ‘emancipovalo’, začalo pěstovat samo sebe. Přestalo hledat pravdivé, krásné, stalo se postupně nástrojem destrukce: formální, mentální a především duchovní. Zaznamenáváme dokonce určitou formu nenávisti k umění, transformující se do roviny stylizovaného kanibalismu – viz např. válení se ve vnitřnostech vyvržených zvířat, ve vlastních výkalech, to vše jako umělecký artefakt (nikoliv však u Cage!). A tak se postupně zrodil člověk ubohý, věčně nespokojený, stále něco požadující, protestující, domáhající se dalších a dalších práv, požitků a legalizace svých vlastních zvrhlostí pod záminkou svobodného vyžití... Čím je dnes pravda? Jen tím, co se kolektivně za pravdu uzná, co je za pravdu zvoleno většinou hlasů, přičemž se problém duševní způsobivosti voličů nepřipouští. Kam tedy vlastně směřujeme? V jakém domě to žijeme? Stavebním materiálem nejsou tradiční hodnoty: víra, čistota, mravnost, čest, povinnost, oběť, rodina apod., ale novodobé humanistické náhražky plné nedořešených problémů. „Jsou zde dobré důvody k tomu, abychom se domnívali, že moderní věk skončil. Dnes jsme ve fázi, kdy jeden věk je střídán druhým a kdy svět naší zkušenosti se zdá být chaotický, zmatený... Žijeme v postmoderním světě, kde je možné všechno a takřka nic není jisté“ (Havel 1994). Co tedy můžeme očekávat? Co tedy střídá moderní věk? Anarchie, zmatek, právní nejistota, rozklad morálky, destrukce, množící se novopohanské kultury, sílící prostředky hromadné kontroly a z toho plynoucí postupná ztráta soukromí. Chystá se

21 Cituji výňatek z přednášky Ernsta Heinricha Haeckela (1834–1919), německého přírodovědce a filozofa, který působil na univerzitě v Jeně a všechnu skutečnost považoval za projev jedné jediné substance – energie.

celosvětová vláda? Čeká nás nová totalita, tentokrát globální? Člověk už nemá být měřítkem všech věcí? Máme se třást před blížící se elitou nadlidí? Prostě rýsuje se před námi „projekt zdánlivě a povinně šťastné lidské budoucnosti“ a zároveň se nás zmocňuje úzkost, představíme-li si sami sebe jako občany této metaspolečnosti. Zažili jsme již dost utopii a totalitních říší.

Je docela smutné, že výjimeční lidé, mezi které John Cage rozhodně patřil, jsou často 'naprogramováni' tak, že připravují cosi, co sami nechtějí, co člověka zrazuje, co uvolňuje netušené následky. Cage je neuvěřitelně pracovitý: boří, aby vše změnil, aby zlikvidoval určitý kánon, včetně jeho 'ikon'. A aniž by si to přál, sám se novou 'ikonou' stává. To, že Cage dělá z umění obřad, je de facto návratem k pohanství, kdy hudba sloužila k magickým účelům. Povýšení procesu nad obsah, vypuštění džina naturalismů, východní filozofické doktríny, to je ona 'prorocká cesta'. Cage se neptá, jaký bůh promlouvá, zrovna tak, jako ho nezajímá souzvuková vertikála. Jak se vůbec lze domnívat, že destrukce, chaos, antiharmonie, je něco, k čemu by se mohla přihlásit nekonečně čistá vyšší bytost? Svou metodou náhody (neustálé

dotazování skrze I-Ťing) se Cage otvírá jako médium nižšímu duchovnímu světu, s kterým navazuje (nevědomě) komunikaci. Hudba je v jeho rukou jen zvukovou lázní. Vysoce pozoruhodné však je, s jakou jistotou kráčet za realizací svých představ. Je obdivuhodná jeho sebejistota i schopnost zvolit směr konání. Ne-ní náhodou, že pro realizaci svých představ nalezl prostor. Byl v plánu určitého soumraku naší civilizace.

Použitá literatura:

- CAGE, J. *Silence*, Middletown, Connecticut 1961
CAGE, J. *A Year from Monday*, Middletown, Connecticut 1967
HAVEL, V. „*The New Measure of Man*“, *The New York Times*, July 8, 1994
HUXLEY, J. *The Humanist Frame*, London 1961
CHARLES, D. / CAGE, J. *For the Birds*, London 1981
KOSTELANETZ, R. *Conversing with Cage*, New York 1988
MEDEK, I. *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*, JAMU, Brno 1996
MONOD, J. *La hasard et nécessité*, Paris 1970
Ottova všeobecná encyklopedie, Praha 2003
POWELS, L. „*Voici mon plan*“, *Planete* 32/1967, Paris
ŠTASTNÝ, J. *Pragmatický adhocismus Johna Cage*, JAMU, Brno 2003
Wikipedia, the free encyclopedia, english version 2001

Deset hereckých střepin: Činoherní klub a český film šedesátých let

*(S dovětkem o filmovém
a jevištním monologu)¹*

Jiří Cieslar

„Ne, divadlo už nechci ani vidět... Snad se obnoví původní Činoherák. To by byla moje jediná touha a radost. To bych ještě tak chtěl dělat. Tam bych mohl i režirovat...“

Miroslav Macháček²

Začínám citátem z Miroslava Macháčka a tímto režisérem a hercem budu také končit. Domnívám se, že právě on, v roce 1965 jeden ze ‘spoluzakladatelů’ Činoherního klubu a později častý externista, který tam odbíhal z mateřského Národního divadla, lpěl na sklepních prostorách v ulici Ve Smečkách s obzvlášť osobním zaujetím. Macháček si citovaná slova napsal do zápisníku, když byl v roce 1975 hospitalizován v Bohnicích, tedy relativně nedlouho po konci ‘zlaté éry’ Činoherního klubu z let 1965–1972. I my se, stejně jako on, z mnohem vzdálenější perspektivy ohlédneme za oním ‘původním’ obdobím Činoherního klubu. Budeme si všimnout podílu některých jeho herců na vrcholné éře české či přesněji československé kinematografie, odehrávající se v podstatě ve stejných letech (1963–1970).

Čtenáři se rovnou omlouvám: rozhodně se nepustím do spravedlivého, vzorně vyčerpávajícího přehledu, kdo z Činoherního klubu v tom kterém českém filmu hrál a jaké postavy tam ztvárnil. Nepůjdu po slavných okamžicích, mám-li za takový příklad třeba vybrat hereckou účast Vladimíra Pucholta v proslulých Formanových groteskách *Černý Petr* nebo *Lásky jedné plavovlásky*. Zvolil jsem, zcela subjektivně, deset okamžiků, tedy vždy pouze jednu dnes málo či úplně zapomenutou scénu anebo jediný záběr – ‘střepinu’ z určitého filmu,

¹ Redakce časopisu *Disk* děkuje řediteli Činoherního klubu Vladimíru Procházce za možnost uveřejnit studii, která byla napsána pro publikaci ke 40. výročí tohoto divadla na popud jejího editora Romana Císaře, a dovoluje si současně na tuto obsažnou publikaci upozornit své čtenáře.

² Macháček, M. *Zápisky z blázince*, Praha: Český spisovatel 1995, s. 24.

kterou považuji za důležitou ve vztahu k danému dílu, k dané postavě a jejímu hereckému představiteli. Tyto scény mají díky hercům svou souvislost s Činoherním klubem a hlavně s tím, co z ‘ducha’ doby klub nasával a znásobeně přenášel zpět – k divákům, i těm filmovým.³

I

Byl to vzácný souběh: rozmach malých divadel (ještě Divadlo Na zábradlí, Semafor atd.) v první polovině šedesátých let, za časů rozporuplné politické a kulturní oblevy, paralelně doprovázel v českém filmu rozvoj tzv. nové vlny. Mladí autoři z FAMU a DAMU se dobře znali, což dokládají četné vzpomínky, třeba letmá glosa Jiřího Menzela: „*O mně se vědělo, že miluju divadlo. Pořád jsem na studentská představení chodil. Strašně jsem záviděl Honzovi Kačerovi, že studuje herectví, kdežto já jen film...*“ Evald Schorm, epizodicky starší Jiří Krejčík a zejména Jiří Menzel byli filmoví režiséři, kteří se později na divadelním repertoáru Činoherního klubu přímo podíleli. Jeho režisér Ladislav Smoček se zas pokusil spolu s Vladimírem Sísem o filmovou adaptaci své hry *Piknik* (1967). A večer, kdy se ve Smečkách dávala Albeeho aktovka *Stalo se v zoo*, začínal projekcí Špátova a Schormova dokumentu *Zrcadlení* (1965): tady se divadlo s filmem setkala opravdu ‘fyzicky’.

Kulturní, studentské i poststudentské klima bylo tehdy nevídaně živé, debatní a chtivé – tím spíš, že dozrávalo po mnoha letech společenského mlčení či přímo lži. Srovnatelné *dialogické* období se od té doby do české kultury nevrátilo, paradoxně ani po osvobozujícím Listopadu. Debatovalo se v kavárnách, hospodách, bytech, v prostorách divadel samých, celé noci. Jan Kačer v jednom dokumentu vzpomíná, že ve foyeru Činoherního klubu herci a spřízněné duše rozmlouvali po představení do ranních hodin, „*zatímco dnes herci obvykle hned po představení mizí domů.*“⁴

Za dramaturgie Jaroslava Vostroého vznikl skoro dobrodružně tým neokoukaných tváří, nezvyklých typů a spontánních talentů. Zpočátku nešlo o víc než uvést jednu hru: Smočkův *Piknik!* Jádro herecké družiny tvořili na začátku herci z ostravského Divadla Petra Bezruče, kteří postupně dospívali či spíše se vraceli do Prahy: Jan Kačer, Nina Divišková, Jiřina Třebická, František Husák, Jiří Hrzán (z Ostravy byl i scénograf Luboš Hruza), z Pardubic přišli Josef Somr a Pavel Landovský, z Paravanu zůstali ve Smečkách Jiří Hálek a Josef Vondráček. Takový herecký soubor, otevřený nové atmosféře spojující nejrůznější skupiny a osobnosti,

³ Zvláště mne mrzí, že musím pominout Jiřinu Třebickou (1930-2005) v její jediné velké filmové roli v Mášově *Ohlédnutí* (1968), kde byl jejím partnerem Petr Čepek. Tento film jako jediný jsem neměl při psaní textu k dispozici a těžko jsem z něho mohl vyjmout nějaký detail. Zřetelně si ale vybavuji, jak tam na široké časové ploše několika desetiletí Třebická sehrála senzitivní díku Olgu, v raném mládí surově mučenou nacisty, pak partyzánkou, po válce svazačku a v šedesátých letech svými těžkými zážitky a poničeným ženstvím rozechvělou bytost, která má přesto dost síly jít svou cestou a vyhnout se labilnímu milostnému vztahu. Pamatuji si dobře její tvář: zamyšlenou, se stopami dávných krutostí v letném úsměvu, ale také s otisky pevnosti, vitality, která jí umožnila vše přežít a nezažít. K hercům z počátků Činoherního klubu připojím alespoň ještě Tánu Fischerovou, Ninu Diviškovou, Věru Galatíkovou, Janu Břežkovou, Václava Kotvu, Josefa Vondráčka, Jiřího Kodeta...

⁴ Cituji ve svém textu (pokud není uvedený odkaz) ze dvou televizních dokumentů: *Činoherní klub Praha* (2000) – scénář Marie Loucká, režie Viktor Polesný; *Miroslav Macháček* (2002) z cyklu Česká divadelní režie – scénář Zdeněk Hedbávný a Viktor Polesný, režie Viktor Polesný.

se stal vyhledávanou půdou i pro začínající filmové režiséry. Film to hercům vracel rostoucí popularitou, která zase do Činoherního klubu přiváděla další a další diváky. Až závratně rychle se herecký ansámbl změnil v souručenství hvězd, které si vzájemně – věc tolik vzácná – přály. Jen tak si mohly udržet pospolitou hereckou svobodu a důležitost. Divadlo jim vlastně sloužilo. Herci Činoherního klubu sázeli na spontánní a přitom neteatrální styl (což nevyklučovalo nadsázku!), vyvolávaný i komorními rozměry divadla. Přesně takové herce hledali režiséři nové vlny, ať mezi naturščiky, kteří na plátně byli sami sebou, anebo mezi expresivními, ale civilně působícími herci. Nový český film potřeboval také tvoření figury ‘zblízka’, bez apriorních vzorců, nikoli zkušenou, třeba i brilantní rutinu herců velkých divadel.⁵

Filmaři i divadelníci usilovali po letech umělých přehrad mezi publikem a jevištěm (plátnem) o blízkost – tu doslovnou, ‘prostorovou’, a ovšem také o blízkost ve smyslu pravdy, svobodné blízkosti k věcem. Snažili se po éře ideologické pěny především o to, co veškeré předchozí dost vágní kategorie spojuje: chtěli volnost. Smích, karikaturu, zřetelnost. Ironii, spontaneitu – ‘odvážanost’ neboli formu herecké svobody, která zvláště po srpnu 1968 byla v Činoherním klubu důležitější, sdělnější a ‘političtější’ pro publikum než sama mnohdy nadčasová témata uváděných her. Někteří herci, zvláště Pavel Landovský, tak populární zosobnění lidské nespoutatelnosti, jejíž jinou inkarnací se hned na začátku v *Mandragoře* stal například Jiří Hrzán, se už pouhým výskytem na jevišti stávali někým, kdo asociuje svobodu, zvláště tu ztracenou po srpnu 1968.

Filmaře a divadelníky sdružovala i snaha ve společném generačním zážitku objevovat dosud přehlížená či zplošťovaná témata. Kupříkladu téma ‘běsů’, rozkladné ctižádosti a komplikované víry v člověka. Jaroslav Vostrý připomíná, že spolupráce Evalda Schorma s Janem Kačerem na filmu *Každý den odvahu* (1964) vedla k jejich spolupráci na jedné z klíčových inscenací nového divadla: Vostrý se Schormem s jistotou od počátku věděli, že Raskolnikova v připravovaném *Zločinu a trestu* musí hrát opět Kačer, který tu sice používal odlišné herecké prostředky, ale v jádře hrál stejné téma: ctižádost uplatnit se ve jménu nějaké víry. Raskolnikov ji hledá, dělník ze Schormova filmu si dlouho nechce přiznat, že ta jeho už ztroskotala.⁶

Činoherní klub kolem sebe soustředil generační, svobodomyšlnou komunitu, jíž lze s jistotou nadsázkou opravdu říkat ‘klub’. Dobře jeho zvláštnost v českém divadelním dění té doby postihl ve filmovém dokumentu scénograf Činoherního klubu Luboš Hružka: „*Krejčů v Národním byl v nejlepším smyslu estétský, s ornamenty, Grossmanovo Zábradlí bylo zase vyhraněně intelektuální (Král Ubu atd.), u nás mírně dominovala klukovská rozpustilost.*“⁷ I ve filmu se do jisté míry tvořily ‘filmové kluby’ a nemyslím tím jen skutečný Filmový klub v pražské Adrii, kde se scházeli lidé české kinematografie, ale vůbec družný život osobností nové

5 Takovou výjimkou je úspěšné partnerství významné představitelky klasického jevištního herectví Dany Medřické a o mnoho let mladšího Jana Kačera ve filmu Evalda Schorma *Návrat ztraceného syna* (1966). I v Činoherním klubu se objevovali kromě Miroslava Macháčka, vedle kterého hrál v *Pikniku* i Vladimír Brabec, také herci ‘velkých divadel’: Jiřina Jirásková (prvně 1965), Zdeněk Martínek (prvně 1968), František Hanus (1970), Karel Höger (1974) a jiní.

6 Viz Vostrý, J. *Činoherní klub 1965–1972 (Dramaturgie v praxi)*, Praha: Divadelní ústav 1996, s. 18.

7 Z textu Luboše Hružky „Neučesanost s malými výbuchy pravdy“, in Kačer J. *Jedu k mamě*, Praha: Eminent 2003, s. 205. (Jen na okraj: podle Luboše Hružky se jádro stylu Činoherního klubu rodilo především ve třech inscenacích: v *Mandragoře*, v *Podivném odpolední dr. Zvonka Burkeho* a v *Revizorovi*.)

vlny i filmových publicistů té doby. Činoherní klub po jistý čas připomínal azyl, kam přicházeli lidé volně hovořit. Nejvíc tuto roli sehrával po srpnu 1968 – patřil k posledním ostrůvkům dočasné, za rok dva takřka zardoušené svobody.

II. O umlčeném zbytku společnosti

Josef Somr (nar. 1934) měl, pokud jde o film, za sebou jednu malou, snadno přehlédnutelnou roli vězeňského lékaře v *Obžalovaném* scenáristy Vladimíra Valenty a režisérů Jána Kadára a Elmara Klose (1964). A přece právě v této miniatuře spatřuji esenci 'tajících' šedesátých let, skromný, okrajový signál svobodného ducha, z něhož vzápětí čerpal i Činoherní klub. Příběh souzeného dělnického ředitele Kudrny (Vlado Müller), který při stavbě elektrárny mohl plnit termíny jen s použitím pololegálního systému prémie, byl dramatem poctivce, zrazeného systémem, kterému tento idealista v nejlepších úmyslech zasvětil své síly.

Tragika, ale i právo být obdivovanou obětí je tu přisuzována stále jen privilegovaným – komunistům, kteří soudí svého člověka. Je tu ale jedno novum: autoři se pokusili alespoň nahlédnout do periferních oblastí společnosti. Jde o postavu, jež se objeví v podání třicetiletého Josefa Somra v jediné krátké scéně. Když je vězněný Kudrna na lékařské prohlídce, lékař konstatuje, že je „zralý pro nemocnici“. Müller tuto poznámku rázně odmítá, ale pak zdvořile dodá: „Víte pane doktore, já nejsem za katrem poprvé.“ Nejdřív, za války, ho prý soudili druzí, teď ti jeho – komunisté. Somrův lékař zdvihne nad papíry zprudka hlavu, ten fakt ho zarazil. Pak přejde pro nějaký uklidňující prášek pro pacienta a dodá: „Podívejte se, v tom vám nemohu poradit.“ Slova distance. V tu chvíli se oba vězňové ocitnou sami, neboť dozorce na okamžik přešel do vedlejší místnosti ordinace. „Já jsem tu pro velezradu,“ řekne s nepatrným úsměvem Somrův lékař. Na Kudrnovu přidušenou otázku: „Už máte po soudu?“ Somr skloní hlavu a rychle a suše odpoví: „Ano.“ Pak zdvihne ke Kudrnovi tvář, mírně hořkou i potměšilou. „Dvacet let.“ A právě to Miličova kamera zachytila: jak mezi oběma vězni přeskočí krátká nejistá sympatie, ale zároveň jak se mezi nimi rozevře nekonečná propast. Müllerův komunist – stejně jako jeho soudci – zastupuje privilegované. Najednou se na okamžik setkal s někým, kdo je jiný, mimo partaj, mimo jeviště dějin, s člověkem odjinud, z jiné planety, s osudem, kterému nemůže rozumět. K těm jiným patřil i scenárista filmu Vladimír Valenta: strávil léta v stalinském kriminále. Postavu vězeňského lékaře si hned tak někdo nemohl vycucat z prstu.

Vzhledem k lékařovu mládí můžeme rozvažovat, kdy (nedávno?) a zač byl odsouzen, ale asociace tehdejších i pozdějších diváků jasně zamířily do éry politických procesů a jejich pozdních repríz. Somrova tvář je ještě hubená, nad vysokým čelem dost tmavých vlasů. Pozorné oko, rutinní pohyby. Lékař své povolání vykonává odpovědně – v každém ohledu vyvolává v divákovi sympatie. Herec má na svůj projev jen pár vteřin, a přesto na jeho výraz nemohu zapomenout. Reprezentuje celý jeden umlčený svět, který dostal alespoň na okamžik slovo, byť jen slovo ponížených outsiderů: vzápětí vejdou policisté a lékař, celý v bílém, se musí chovat jako každý jiný vězeň – postaví se do pozoru.

V postavě lékaře můžeme vidět i nepatrný zárodek Somrovy snad nejvýznamnější filmové role pozdější doby: Ludvíka Jahna v Kunderově a Jirešově

JOSEF SOMR: vězeňský lékař
(*Obžalovaný*, 1964; na snímku
s Vladem Müllerem)



Žertu (1968). Představuje tu muže, který pětépácké věznění a léta v dolech má už za sebou a zosobňuje svým vzhledem i chováním jakousi poničenou, rezignovanou, zestárlou verzi vězeňského lékaře. Nepřekonal strašlivou křivdu svého zničeného mládí a teď se chce pomstít, ale ani to mu nevyjde. Zde už má Somr zcyničtělou, zahořklou, otrávenou tvář, nic z jiskry a důstojnosti vězeňského lékaře. Ten má ovšem svou budoucnost ještě před sebou a s ní všechna rizika, kterými už prošel nešťastný, zdemolovaný Ludvík.

Pražské jaro později dalo také promluvit dosud 'mlčící většině', k níž vězeňský lékař z *Obžalovaného* zřejmě patří, ale dalo jí slovo jen částečně, stále pod komunistickou kontrolou, která po srpnu svět 'jiných' opět drsně umlčela. Maličká role vězeňského lékaře je jakousi prvotní jiskrou zdá-li, po pěti letech zhaslou nástupem normalizace. Do Činoherního klubu přicházel herec s nedůvěřivou, neproniknutelnou tváří, který měl předpoklady za mlčící většinu a vůbec za společenské outsidersy promluvit, jak to za pár let potvrdil v oné mnohem slavnější roli v *Žertu*. Rejstřík jeho pozdějších rolí byl nedozírně široký, na divadle i ve filmu, ale tady byl jaksi *à l'état pur* – ve svém čistém stavu, v hypotetické původnosti svých možností.

Režisér Juraj Herz mi vyprávěl, jak v úloze asistenta režisérů Jána Kadára a Elmara Kloše objížděl oblastní divadla a hledal herce pro menší role v *Obžalovaném*. V pardubickém nevýrazném souboru zahlédl na jevišti „*neuvěřitelně od ostatních odlišnou, autentickou tvář*“ – Josefa Somra. Odvezl ho na natáčení, kde nastaly potíže. Somr byl tak nervózní, že chtěl utéct. Na plátně to ale na jeho výkonu v roli vězeňského lékaře není vidět. Byl Müllerovi rovnocenným partnerem.

Somr do herectví Činoherního klubu i českého filmu vnesl svou až chameleonskou schopnost přivlastnit si i naprosto odlišné typy, bezbranné zoufalé vydědence (k strašné smrti odsouzený mnich ve Vlácilově *Údolí včel*) i protřelé kmány. Byl hercem tragického dramatu i komedie. Pokud jde o jeviště Čino-

herního klubu, vzpomínám na jeho úlisnou, lenošivou vykutálenost v postavě sluhy Osipa v *Revizorovi*, či na mazaného, úplatného mnicha v *Mandragoře*; často s obdivem citovaného Goldberga z *Narozenin* stejně jako pozdějšího Jamese Tyrona staršího z O’Neillovy *Cesty dlouhého dne do noci* jsem bohužel neviděl. Z jeho filmových rolí připomeňme ještě alespoň proslulého výpravčího Hubičku v Menzelových *Ostře sledovaných vlacích* z roku 1966. Po odchodu z Činoherního klubu byl pokládán za herce všech možností, ale to znamenalo lesk i bídu pro jeho pomalu rozpouštěnou osobitost.

III. Úsměv, který nelze jen tak vysvětlit

Jako jedno z objasnění faktu, proč tolik herců Činoherního klubu získalo angažmá v kinematografii, se někdy uvádí, že samo jejich divadelní herectví bylo v jistém slova smyslu *filmové*. I vnější okolnosti, široké a velmi mělké jeviště, a tudíž bezprostřední kontakt publika v malém sále s těly a tvářemi herců se podobal úzkému kontaktu herců s filmovou kamerou. „*Na filmu jsme obdivovali detail, a také v Činohráku bylo prostě na vše vidět jako v detailu, nic se nedalo předstírat, neměli jsme se kam skrýt, nedalo se lhát,*“ říká v citovaném filmovém dokumentu Jan Kačer, což na jiném místě rozvádí Jiří Menzel: „*V Činohráku si nešlo čas od času někde odpočinout, jako to nabízí velký prostor kamenných divadel, bylo třeba být v ustavičném střehu. Říkali jsme tomu filmové herectví.*“ Tento výklad má svou váhu, zvláště když jej po letech připomínají sami režiséři a herci, ale sotva jej lze brát jako úplné vysvětlení vpádu Činoherního klubu do filmu. Talent pro ‘blížkost’ pozorovatele (diváka, kamery) se v Činoherním klubu ve srovnání s velkými kamennými divadly jistě musel tříbit, jenom se domnívám, že oblíbený soud o rozdílu v herectví mezi malými a velkými divadly je dobré vnímat s rezervou, ‘kazí’ jej řada výjimek. V Činoherním klubu byla blízkost ovšem samozřejmá a film z toho těžil. Alespoň jeden příklad z kinematografie.

Při úvahách o filmové blízkosti se mi vybavil jeden nezvykle dlouhý záběr, detail tváře, s níž – snad i pro tu časovou délku – jako bychom se ocitli v jednom společném prostoru. Myslím na film Evalda Schorma *Každý den odvahu* (1964), příběh mladého dělníka a komunistického funkcionáře, který jako by zaspal dobu a snaží se svou údernickou mentalitu ustavičně, byť rozpačitě vnucovat svému okolí. To buď otupělo, ztuhlo, anebo se naopak už sžívalo s uvolněnou atmosférou poloviny šedesátých let. Dělník Jarda v podání **Jana Kačera** (1936) ztrácí půdu pod nohama, cítí zklamání, dokonce stud, vnímá, že je ‘mimo’: reaguje agresivně, neohrabaně, křečovitě. Přichází také o svoji dívku Věru (Jana Brejchová), s níž vedl laškovně úzkostný, podivně neerotický vztah.

Uvedu scénu, kdy opilý, zhnusený tím, jak „*všichni... zradili revoluci*“, vyprovokuje v hospodě hádku. Sotva ho početné osazenstvo řádně zmlátí, zdvihá se ze země a plazí se na okraj místnosti. V tu chvíli se rozezná Klusákova tísnivá hudba: po syrové hospodské scéně se najednou nacházíme v nepatrně ‘artistním’, anonymním území, s osamělým hercem, který jako by se vytrhl mimo rozbouřený a zalidněný prostor. Kačerova tvář s krvavými škrábcemi a boulemi se sune při zemi ke kamnům, pak k oprýskané stěně, než se obrátí a Čuříkova kamera ji od té chvíle sleduje z nejtěsnější blízkosti. Hercův obličej vidíme z boku, stále



JAN KAČER: Jarda (Každý den odvahu, 1964)

obklopený v působivě nelibozvučných tónech Klusákovy hudby. Jarda si olízne potlučený loket, hlava mu několikrát klesne a on ji zase zdvihne. Najednou na ni zasvítí rozprostřeně světlo a potlučený dělník se paradoxně podvkrát usměje, takřka šťastně, s doširoka otevřenýma očima. Záběr končí dlouhým pohledem na vlasy znovu pokleslé hlavy.

To je skoro finále filmu. Pak jen hrdinu zahlédneme na továrním dvoře mezi různým odpadním materiálem, jak zdáli pozoruje svou odcházející lásku Věru a k tomu zní mimo obraz jeho hlas: „*Kdo v hlubinách své úzkosti zahlédne alespoň slabý paprsek naděje, ten neřekne, prohrál jsem*“ a hrdina vcelku odhodlaně míří zpět do továrny. Od více či méně otevřeného konce filmu (možná s příliš literátsky patetickým komentářem), se ještě vraťme ke zmíněnému detailu. Hrdinův až nepochopitelný úsměv má v sobě něco z blíže nepojmenovatelné ‘iluminace’, náhlého poznání či spíše vytušení toho, že to, co se událo, zmlácení těla i tváře (i duše!), mělo nějaký smysl, že konečně fyzicky schytl údery, po kterých v nepříznávaném pocitu své trapnosti toužil, protože cítí, že si je vlastně svým agresivním blouděním zasloužil. Anebo: že s ním konečně někdo, aniž to tušil, ‘hmatatelně’ otrásl, že právě ‘to’ potřeboval. Z vlastní zkušenosti známe takový zdánlivě nepochopitelný úsměv, třeba ve chvíli porážky, ústrku: tělo si jej samo vynutí a náhle odlehčená duše vidí úlevně to, na co je rozum krátký. Úsměv, který nikdy nemůže být úplně vysvětlitelný, třebaže jsme mu právě ve filmu tak blízko. I v tom tkví působivost detailu. Podobné detaily ‘se hrály’ i v Činoherním klubu, třeba sám Jan Kačer v postavě Raskolnikova ve *Zločinu a trestu*.

Z dalších herecových rolí připomeňme alespoň rozervaného intelektuála v Schormově filmu *Návrat ztraceného syna* (1966) či postavu asketického, fanatického řádového rytíře ve Vlácilově *Údolí včel* (1967). Kačer hrál dramatické postavy, které za svůj osud vždy krutě platily, ještě mnohem víc než jeho pomláčený dělník; právě v něm je však archetyp jeho příštích, většinou mnohem intelektuálnějších postav v českém filmu. Pro typy lehké až komické nebyl stvořený. Na jevišti Činoherního klubu se záhy uplatňoval už jen jako režisér.

IV. „Já se bojím života...“

Zůstaňme ještě u Schormova filmu *Každý den odvalu*, který zachytil zlom v české společnosti počátku šedesátých let a sehrál úlohu generačního svědectví, jež se v mnohém dotýkalo i komunity Činoherního klubu, jeho autorů i publika. Kačerův Jarďa vzdor svému mládí reprezentuje 'otřesený', starý svět stranických kádřů, pohrobků padesátých let. Ve stejném filmu se na mnohem menší ploše objeví postava, která je mu protivníkem – Bořek, hraný **Josefem Abrahámem** (1939). To je naopak člověk, který už plně vyjadřuje zvolna se uvolňující klima let šedesátých. 'Študák', jenž zřejmě nedobrovolně skončil ve fabrice, recesista, který to zdánlivě se životem umí. Pružný a pohotový elegán, pravý opak strnulého Jarďy. Podobnou drobnou roli senzitivního studenta, který jediný citlivě vnímá duši zoufalé manekýnky, sehrál Abrahám už v debutu Věry Chytilové *Strop* (1961). Naproti tomu rozvráceného, sobeckého, až cynického intelektuála – možná také ještě studenta, zpodobnil později ve filmu Dušana Hanáka *322* (1969). V Schormově filmu je to sice ještě mladíček, který ale své dispozice, citlivost, vtip a také možné sebedestruktivní sklony nese už pohromadě v sobě. Hezoun, který na pár minut přitáhne i Jarďovu Věru, ač sám se z prostředí obou milenců zjevně vymyká.

Všimněme si scény, kdy Bořek s Věrou vzácně osamějí v jakési galerii gotického umění. Už to je dějový odskok do vznešeného 'jinam', daleko od prostředí strojů a schůzí. Galerijní prostředí jako by na obě postavy viditelně zapůsobilo. 'Študák', tak trochu tovární hejsek, lehkovážně jako kočka opatrně našlapuje za Věrou, náhle zvažní a klade jí nezvykle podstatné otázky: „*Jste ráda na světě? Nebojíte se ničeho?*“ I Věra je něčím ozvláštěná, přinejmenším vnějškově: stále si přidržuje vlasy nad hlavou do rozčepýřeného drdolu, jako by ji inspirovala jedna z gotických soch. Také ona najednou mluví o základních věcech: odpovídá, že se bojí stáří a smrti. Stejný dotaz po strachu a bázni položí Bořkovi: dosavadní recesista 'továrních pauz' se krátce usměje, ztuhle se zahlubá, pokyvuje si jako by jen pro sebe hlavou a má již typicky abrahámovský, zadumaný, neprostupný výraz. Je to tvář, které se chce i nechce do slov, ale pak je svihem rozhodí do prostoru: „*Já se bojím života. Teda vlastně spíš lidí. To jsou pěkný svině. Všechno zlo pochází od nich...*“ Je v něm současně i kus něčeho komediantského, jako by své rezolutně vyslovené 'krédo' nebral zas tak úplně vážně. Vždyť v zápětí po své temné zpovědi se vyznává z lásky k cestování a láká Věru na cesty, zdvořile, plaše a spíš jen tak 'z musu'. V jedné z dalších scén si Abrahámův Bořek vypůjčí za tmy motorku, akrobaticky sjíždí po schodech, havaruje a – jak si lze z dalších záběrů domyslet – zemře.

Taková postava se nutně ocitla na okraji příběhu, neboť nese už jiný, existenciální stříh poloviny šedesátých let, něco z jejich životního stylu: touhu vyniknout až omračovat, a hlavně nejistotu, co se sebou. On – na první pohled švihák, uvnitř až s tragickým pocitem pustoty a marnosti, s nímž i mírně koketuje. Dělníkovy rozpaky plynou ze ztracené víry, študákovy zoufalství zas z toho, že žádnou víru nepoznal a svého protivníka má jen v sobě.

Abrahám je ve výrazu této složité postavy herecky přesný – úsečný v grimasách a gestech, jakoby nad věcí, zdvořilý, jen velmi málo naléhající na Věru, jako dobře vychovaný chlapec z dobré rodiny. Na veřejnosti suverén a vůdce tlupy, v soukromí nejistý samotář. Herec drží jen nepatrné pauzy tam, kde se jedna z jeho komicko-tragických, vážně-nevážných poloh převrací v druhou. Zosobnění nezakotvenosti – i to patří k 'opuštěné' generaci poloviny šedesátých let, která



JOSEF ABRHÁM:
Bořek (Každý den
odvahu, 1964)

po údobí oktrojované tmy a falešných jistot si vše musela hledat a nacházet sama a někdy ji to stálo příliš mnoho. Nevyzpytatelná, někdy i velmi komediální křehkost (opilý poštmistr v *Revizorovi*), to byl mimo jiné Abrahámov příspěvek k rázu Činoherního klubu. Ve filmu hrál většinou někoho, kdo se nápadně odlišuje od svého prostředí, je prostě něčím 'jiný'. Inteligentní, citlivý, s věčnou hrozbou pozérství. (V opozici k právě řečenému připomeňme ještě Abrahámovu velmi 'pozitivní' roli prostého Standy v Jirešově *Křiku* z roku 1964.)

V. Samorost

Pavel Landovský (1936) vnesl na jeviště Činoherního klubu neotesané herectví udivující přesvědčivosti a brzy patřil k jeho protagonistům. Pudový, agresivní, jindy ponížený (hejtman v *Revizorovi*), nezvladatelný svéráz. Kupodivu v českém filmu na rozdíl od svého pardubického druha Josefa Somra opravdu významnou roli nedostal. Čekala na něj pouze komedie, nikdy drama. (Jisté kouzlo opilecké vlezlosti má jeho hrdina v Krejčíkově komedii *Svatba jako řemen* a vzpomeňme ještě na role v průměrných filmech *Utrpení mladého Boháčka* anebo *Já, truchlivý bůh*.) Byla to možná jen shoda okolností, ale nelze vyloučit, že s jeho jadrnou jevištní mimikou a gestikulací se filmová kamera těžko szívala. Uvedu jako příklad ojedinělé scény, kdy Landovský opravdu hraje svou rozsochatou figuru, a přesto ho právě zde slabý scénář slabého filmu kupodivu nerozměnil jako v jiných snímcích.

V adaptaci Páralova románu *Soukromá vichřice* (1967) režiséra Hynka Bočana představuje uštvaného provozáře Standu, kterému jeho šéf (Josef Somr)



PAVEL LANDOVSKÝ: Standa Kocián (Soukromá víchřice, 1967)

přebral milenkou (Daniela Kolářová). Ve finále komedie se oba muži zpijí a v prodlužovaném hýření se kymácejí kolem hospodských dveří. Landovský, zmáčený deštěm, zbitý starostmi a alkoholem, sotva stojí na nohou, ale neztrácí základní duchapřítomnost: svého šéfa za milostný podraz nenávidí, a současně dobře ví, že o jeho dřívějším vztahu s Janou jeho šéf nemá a nesmí mít ani tušení. V Landovského tváři se mísí opilecká 'bratrská' žovialita se strachem, aby se jeho byvší známost před šéfem neodhalila a on pak neměl pracovní potíže, mohl by schytat i vyhazov. Tady jako by se obtiskly do jeho 'schizofrenního' herectví výrazné, byť ztlumené stopy jeho hejtmana z Gogolova *Revizora* v Činoherním klubu, z Landovského nejpoblázněnější divadelní role. Jeho hejtman také nenávidí revizora a stejně tak mu podlézá. Hraje v rychlých přechodech své zmrzlé úsměvy, devótní úslužnost s mnoha úklonami, nakvašeně cedí skrz zuby strategické pokyny ke svým stejně poníženým druhům, a současně ho drtí sotva potlačovaný strach i vztek, čemu je při vizitaci falešného revizora nedobrovolně vystaven.

Postava, která je v úzkých, chce a nesmí, výbojná a ukřivděná, to je zdroj Landovského proměnlivé komiky, nejenom té drastické, jak by se při povrchní vzpomínce mohlo říci. Tolikrát spoutaný dramatickou situací, a přece bytostně nespoutatelný – tato syrová svoboda, to byla Landovského úloha v 'duši' Činoherního klubu. Nikdy se jí nezpronevěřil. Do filmu pronikla jen v malých stopách.

VI. „Náčelníku, proč nás lidi nemaj rádi?“

Vladimíru Pucholtovi (1942), který po srpnu emigrací do Anglie nezažil závěr vrcholného období Činoherního klubu, přál český film až nevidaně. Národním idolem se stal už hlavní rolí ve Svitáčkově a Rychmanově muzikálu *Starci na*

VLADIMÍR PUCHOLT:
mladší příslušník VB
(Svatba jako řemen, 1967)



chmelu (1964). Slávu mu pak přidaly už zmíněné Formanovy grotesky *Černý Petr* (1963) a *Lásky jedné plavolásky* (1965). Českému filmu zjevně chyběl typ chlapecky křehkého poctivce, jenž se s legrační neobratností dožaduje dospělosti. Nešlo mu nevěřit. Ještě jako student DAMU hrál v Činoherním klubu kupříkladu už ve Smočkově *Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho*, s Jiřím Kodetem alternoval v úloze Gogolova domnělého revizora (zde nevíniátko vystrčilo drápy).

Snad dostatečně názornou střepinu jeho filmového herectví vyjmu z komedie Jiřího Krejčíka *Svatba jako řemen*, ve srovnání s hity nové vlny filmu okrajového. Ale byl to v jistém smyslu 'film Činoheráku' – výraznou roli dotěrného opilce tu měl Pavel Landovský, bezmocně zpitého a ublíženě prosebného snoubence hrál Jiří Hrzán, objevili se zde v malých rolích i Jiří Hálek a Václav Kotva. Vladimír Pucholt po boku ostříleného, dobromyslného a 'liberálního' policisty (Jaroslav Vostrčil) hrál politicky uvědomělého nováčka v policejním řemesle – horlivého 'příslušníka' či 'orgána'. Hodně naivního idealistu, který se své povolání snaží vykonávat s až přehnaným a dosti slepým zaujetím a většinou je beznadějně a ovšem s komickými důsledky 'vedle'. Upjatě soustředěný, smrtelně vážný, někdy i rádoby výhružný výraz tváře a většinou legračně zbloudilá, pomýlená slova tvoří tady páteř jeho herectví. Je to krátce ostříhaný, ušatý světec s udivenou či rozhořčeně do kruhu vyšpulenou pusou. Snaží se být profesionálně jistý, vzbuzovat autoritu, ale vše v něm zásluhou bytostné čistoty Pucholtovy tváře i suverénního hereckého projevu policejní 'akurátnosti' míří jinam: do zmateného jádra jeho teprve dospívající osobnosti.

To jádro se odhalí až ve scéně, kdy se oba policisté, dozírající na svatbu či spíše pijatiku podezřelého snoubence, vypotácejí na čerstvý vzduch, na zahradu s košatými listnatými stromy. Opilý Pucholt ani tady neztrácí vůli konat své policejní řemeslo, rozumuje, vyčítá staršímu kolegovi 'liberálnost', ale zkonsumovaný alkohol ho zradí. Nejdříve spadne na zem a pak se pomocí trpělivého

náčelníka dopotácí ke kmeni stromu, který obejmě jak záchranný kruh. Kamera Josefa Střechy objede kmen až na jeho tvář a tělo se zdviženou rukou, držící se někde nahoře větve. On, alkoholem zborcený a blábolivě nazlobený policista, tuší, že se mu případ vymkl z rukou, má najednou bezmocný výraz, jakoby 'visí' na kříži a vyřkne do tváře zkušeného příslušníka tázavou, až lkavou větou: „Náčelníku, proč nás lidi nemaj rádi?“ Tady se najednou rozevřelo vše, co Pucholt s odzbrojivou samozřejmostí hrál v postavě přepečlivého policisty-nešiky. Teď je mu vidět do srdce – skrývá se tam dětská dobrota a stejně dětský údiv politicky i profesí popleteného kluka, ta zmatená ušlechtilost, kterou Pucholt tolik uměl, ale jakoby ji ani nemusel hrát. Nebyl kladným hrdinou, po kterém marně po léta toužil český film, prostě byl sebou a všechny pojmy, schémata a nálepky před ním padaly do falše. Jeho příští osudy jen potvrdily, že nemusel onen 'klad' v sobě hledat: lidský i profesně jej žil, daleko mimo domov i herectví.

VII. Prudké zahlédnutí svého osudu

Ke kmenovým hercům Činoherního klubu patřil až do své předčasné smrti **Petr Čepek** (1940–1994). Sehrál už v šedesátých letech řadu předních rolí v českých filmech: připomínám *Hotel pro cizince*, *Ohlédnutí*, *Údolí včel*, *Adelheid*. Přesto mi dal Petr Čepek největší práci při hledání příznačného, a něčím výjimečného hereckého detailu – střepiny. Až nyní jsem si uvědomil, jak hrál tehdy ve filmu soustředěně, se záměrně omezenou mimikou, jakoby zamčený dovnitř – někdy možná až monotónně. Oproti některým rolím na jevišti se snažil o civilnost, která ovšem nezakrývala silné rysy jeho osobnosti. 'Odpoutané' filmové herectví ho čekalo v některých pozdějších filmech, zvláště v *Petrolejových lampách* (1971) Juraje Herze. Teprve když jsem si znovu promítal *Údolí včel* (1967) scenáristy Vladimíra Körnera a režiséra Františka Vlácila, přitáhl mne v závěrečné části filmu jeden intenzivní moment, kde Čepkovo herectví je ztišené jako v jiných scénách, ale v celkové kompozici situace 'zasvítlí'. Najednou se odhalí hercův svéráz.

Petr Čepek v pradávné historii *Údolí včel* představuje zemana Ondřeje z Vlčova, který sběhl z řádu křížových mnichů-rytířů, a tak rozbil osudové přátelství s fanatickým spolubratrem Arminem (Jan Kačer). Zpět na své tvrzi, chystá se oženit s nevlastní matkou Lenorou (Věra Galatíková), se kterou je věkově téměř rovnocenný. Ve vybrané scéně vjíždějí oba příští manželé na koních do lesa a vyhledávají si místo pod nevysokou skalou. Kamera Františka Uldricha se k nim přiblíží a zachytí zvláštní rys jejich rozhovoru: oba si k sobě přisedli, ale Čepkův Ondřej se nedívá na svou lásku, ač její tvář odděluje od jeho obličeje jen pár centimetrů.

Ondřej se dívá zvláště dopředu, skoro do kamery, jako by na Lenoru zapomněl. Čepkova tvář ve dvou dlouhých detailech, přerušovaných jediným protipohledem na snoubenčin znepokojený obličej, má najednou do široka otevřené, dlouze upřené oči se zdviženými zorničkami. Spoutalo je vidění, zahlédnutí, které je pouze Ondřejovou představou. Na skále proti němu se totiž v jeho vizi vyrýsuje kříž řádu, který opustil a jehož duch se ani pod obnovenou zemitostí jeho chování nevytratil. Z prostoru mimo obraz se ozve klášterní, stále zesilovaný zpěv *Te deum* a lehce se zdvihající Čepkova tvář, pořád ovládaná zběhlými

PETR ČEPEK: Ondřej z Vlkova
(Údolí včel, 1967; na snímku
s Věrou Galatíkovou)



očima, není v tu chvíli nic než toto vnitřní zahlédnutí a snad i zaslechnutí. Oči jsou tu orgánem jeho duševní nepřítomnosti v dané chvíli v lesní samotě. Hledí jinak a jinak než jsme u něj byli dosud zvyklí. Dívá se prostřednictvím vytanulého kříže až na dno své duše, kde se skrývá nezahladitelná stopa řádového slibu. Čepkovy oči vůbec nemají ten démonický ráz, který se jim později – a vlastně právem – často připisoval. Jsou to v poměru k tváři najednou jakoby zvětšené otvory, spíš šedé, „vodní“, spíš průhledné než temné tůně. Vidí i nevidí, zírají k tomu nejskrytějšímu nutkání, v jehož duchu se Ondřej také později zachová: po krutých událostech kolem své svatby se vrací do řádového hradu na sever k Baltu.

Ani v oné lesní scéně Čepek jakoby nehraje, není v něm v gestech nic okázalého anebo mimicky vnějšího, ale něčím a nějak se změní. Možná jen odlišným zbarvením kůže na tváři, i nepatrným přisvětlením, něčím tak detailním jako pohybem zorniček vzhůru v očích. Jistě i s pomocí asociované chrámové hudby signalizuje kameře a tedy i nám sotva postřehnutelné, a přesto mocné zahlédnutí svého osudu. Tento robustní herec reliéfní tváře, vyhlášený perfekcionista, v závěru života Faust i Mefisto ze Švankmajerovy *Lekce Faust*, usiloval právě o tento vnitřní projev, jemuž na jevišti záměrně unikal až do drastické komiky – viz jeho Ligur v *Mandrigoře*. Málokdo tak ostře a metodicky rozlišoval mezi divadelním a filmovým herectvím jako on.

VIII. Tři figurky z bájného království

Obraťme se nyní k filmu, který bohatě čerpal z herecké nabídky Činoherního klubu, snad proto, že pro vytvoření své fantaskní krajiny potřeboval patřičně bizarní a přitom jen sotva čitelné postavy. Jde o *Případ pro začínajícího kata* (1969) scenáristy a režiséra Pavla Juráčka. Příběh této adaptace třetího dílu Swiftových Gulliverových cest se odehrává v přízračné zemi, kam se propadne „nastrčeným domem“ své paměti Lemuel Gulliver (Lubomír Kostelka), obyčejná, pasivní, dobrácky bázlivá bytůstka, skoro němý pozorovatel ‘bez vlastností’... Putuje



imaginárním světem pozemské, znevolněné Balnibarbi, odkud se kdysi do výše zdvihl ostrov Laputa, kde údajně dlí balnibarbská elita včetně krále. V tomto světě neplatí běžná logika, věci a lidé často nedávají zjevný smysl, slova někdy znějí jen tak do větru, vše je jinak či přímo naopak: velké věci mají nicotnou váhu a naproti tomu drobné situace nabývají zásadního významu. Jako tehdy, když na počátku svého příběhu Gulliver objeví na silnici zabitého králíka Oskara s hodinkami a tento surrealistický objekt se pak v jeho putování, ve vzpomínkách, stále vrací jako událost vypovídající něco podstatného. Na čas se mu podaří proniknout vzhůru na Laputu a tam zjistí, co dole v Balnibarbi nikdo neví anebo nesmí vědět, že Laputa je zdevastovaný nebeský ostrov, jehož král dávno odešel a je dnes vrátným v hotelu Carlton v Monte Carlu.

Z herců Činoherního klubu se zde objevil Pavel Landovský v úloze neohra- baného fízla v civilu, který příznačně má vzácné privilegium či úkol pobývat v obou světech, v Balnibarbi i nahoře na Laputě. Miroslav Macháček zde před- stavuje to aristokratické ze svých možností, a hned v trojroli: dole na zemi je váženým, němým profesorem s mohutnou knihovnou, jehož tvář nabude macháčkovsky pobaveného až výsměšného výrazu, když slovy psanými na kartič- kách vyděšenému Gulliverovi sdělí, že se ocitl ve snu a v zemi zvané Balnibarbi. Dále je nostalgickým synem knížete Munodyho, který vzpomíná na staré dobré časy, kdy v Balnibarbi bylo vše: univerzita, kamenný most, cirkusy... Konečně na Laputě je tžž herec 'svým otcem' – zpíjejícím se knížetem Munodim, okáza- lým humoristou se ztajovaným zoufalstvím doživotního osamělce, s typickými macháčkovskými výbuchy tragického smíchu a jízlivé ironie. Je to elegán, který v degeneraci laputského království nachází jakousi perverzní rozkoš.

My se však věnujme třem hercům, kteří navzdory malým rolím dokázali předvést jednu z možných faset svého talentu. První z nich, **Jiří Hálek** (1930),



◀▲▶ Případ pro začínajícího kata, 1969

JIŘÍ HÁLEK: guvernér, FRANTIŠEK HUSÁK: básník, JIŘÍ HRZÁN: Vyskoč

přišel do Činoherního klubu jako rozený komik z divadla Paravan. V *Případu pro začínajícího kata* nenápadně a po malých kapkách prochází nejrůznějšími proměnami, které v jistém smyslu zrcadlí jeho široké, nejen komediální uplatnění v Činoherním klubu. V *Případu* představuje guvernéra zotročené Balnibarbi. Jeho slovu tomu postavení odpovídá obrovitá pracovna s mohutným stolem, za nímž se sám ztrácí – přezdvornilý úředníček malinké postavy v sáčku okresního tajemníka. Během Gulliverovy audience u guvernéra se řeč – v groteskním řádu filmu – točí kolem jediného problému, jak rozlousknout bez úhony ořechy... Podruhé v téže pracovně má najednou Hálkův guvernér vzhled zdánlivě sebejistého diplomata v napoleonské uniformě. Kališova kamera se na něj uctivě i ironicky dívá odspoda. Lidsky a titulárně jako by guvernér náhle povýšil, ale jen do dalšího ze svých strachů: „*Tři dny jsem nespál, pane Gullivere, lidé jsou nervózní, je tma, Laputa se pořád ještě nepohnula.*“ Potřetí má tento groteskní vůdce vzhled umolousaného radního, který neví, co si počít, když mu Gulliver předá své hodinky od zajíce Oskara. Zanedlouho jako ustrašený občanek propouští Gullivera na Laputu s nadějí, že už se nikdy odtamtud nevrátí. Nicméně poté, co se Gulliver ocitne zpět se svým objevem laputského mýtu, promění se všehoschopný guvernér ve vraha, který se pustí s Gulliverem do kruté zabíjácké rvačky, aby se balnibarbský lid nemohl od Gullivera dovědět pravdu o docela ochromené Laputě.

Guvernér jako ‘malý človíček’ vychází i z nevelkého vzrůstu Jiřího Hála, herce s těkajícíma, jakoby stále udivenýma a zaskočenýma očima. Hálek nepatrně přesouvá svůj výraz naivity do šedivé byrokratické nicotnosti, za níž se skrývají ty nejkrutější choutky, spojené s pudem mocenské sebezáchovy. Démon průměrnosti, který bývá často spojován se zabíjáčkou všedností, s banalitou ‘dozorců’ v nejrůznějších totalitách, byl zde i jedním z malých signálů vztahu tohoto filmu

k české realitě, k jejímu 'aparátu'. K té nepochopitelné a stále něco maskující a ve skrytu brutální byrokracii, již dal Juráček poprvé metaforickou podobu ve své prvotině, ve filmu *Postava k podpírání* (1965). Hálek hraje postupně zdvořilou všednost, namyšlené rozpaky, poníženu ustrašenost i zabijáckou vervu s jedním společným jmenovatelem: vždy, v každé podobě je v jeho očích neklid, pichlavá nedůvěra, obmanutí nejrůznějšími strachy, nejistota – témata, která Hálkovi vedle těch až hýřivě komediálních a vitálních projevů byla osobně velmi blízká. Strach uměl hrát i na jevišti. Možná to pramení i z jeho dávného úleku křesťansky vychovaného dítěte, které si najednou muselo připnout židovskou hvězdu a stát se vyděděncem pod dohledem vzorně fungující, stále samozřejmější (nacistické), ale něčím i stále fantastnější byrokracie.⁸

Na svém putování nepochopitelnou krajinou Balnibarbi se Gulliver bez jakékoli cestovní 'logiky' ocitne na opuštěném zdevastovaném nádraží s koleje-
mi zarostlými travou a s rozpadlými cary papírových jízdních řádů. Zde potká jednu z pouze 'načatých', záměrně jen načrtnutých figur bez jasnějšího zázemí, kterých je v Balnibarbi nespočet, ne-li všichni. Na lavičce na rozbitém peróně sedí vytáhlý hubený muž v podání **Františka Husáka** (1936–1991), který se spolu s Gulliverem vzápětí objeví – režisérovy fantazijním skokem – ve fungující kavárně jinak zcela nefunkčního, dávno odepsaného nádraží. Kostelkův Gulliver jako vždy v upjatém obleku s kravatou, Husákův čahoun v ušmudlaném sáčku s tečkovaným šátkem. Husák si znepokojeně prohlíží hodinky, které Gulliver našel u mrtvého zajíce Oskara, a to jej vyprovokuje k mírně nazlobené zpovědi, při níž je Gulliver víceméně mlčenlivým posluchačem: „*Neměl jste mi to vyprávět. Víte, já celý život čekám, že se mi přihodí něco, co se ještě nikdy nikomu nestalo. Dívám se na věž, čekám, že se pohne, chodím na nádraží, čekám, že přijede vlak, ale všechno se děje někde jinde, pane. Já nemám o čem psát! Víte, co by to pro mne znamenalo, kdybych toho vašeho zajíce potkal já? / Gulliver: Já bych ho byl raději nepotkal. / Hm. To je tím, že jste primitiv, pane. Ale já, rozumíte, já jsem básník.*“ Husák tu zvolil ze svého rejstříku groteskně důstojnou notu: bodavé, až pohoršené oči v štíhlé, pohublé tváři, naléhavý hlas, až pedanticky dokonalá výslovnost s nezvyklými akcenty, komicky dramatická vážnost i stejně komické pomýlení, protože inkriminovanou 'představitost' otevřeně závidí bezpříznakovému Gulliverovi, který jí má nejméně. Jeho básník by mohl být osamělým bohemem v pařížské kavárně, který má hluboko do kapsy, ale zde je spíš bůh ví proč a bůh ví kým zapomenutý kumštýř či někdo pobalnibarsku lehce duševně vychýlený, kdo se za umělce jen považuje.

Husákova promluva se děje v dlouhém polodetailu jeho tváře, bez střihu, až na závěr s odjezdem Kališovy kamery: je to souvislá lamentace, vyslovovaná se zřetelnou naléhavostí a nazlobením husákovského vizionáře „*neschopného existovat v realitě*“.⁹ Když na jedinou Gulliverovu poznámku reaguje: „*to je tím, že jste primitiv*“, není v tom nic útočného, spíš jen bohorovné a samozřejmé konstatování z úst nevinné, leč nyní ukřivděné bytosti, která však hrdě nepochybuje o své pravdě. I on potvrzuje, že na Balnibarbi se nic neděje, a tak jako tam vyschla koryta řek, vyschla snad i těm vyvoleným poslední stopa imaginace. Je

⁸ Viz hercovu výpověď v televizním dokumentu o Eriku Kolárovi, který se za války staral o skupinu židovských dětí včetně Jiřího Hálda.

⁹ Vostrý, J. *O hercích a herectví*, Praha: Achát 1998, s.197.

to země právě takových úbytků, mizení, stárnutí, rozpadů. Lidé tu jen vegetují, než některé z nich usmrtí (ale i to je pouhé zdání) gilotina 'začínajícího kata'. Postihne v jedné z dalších scén i Husákova zbědovaného poetu, který se těsně před smrtí pokusí vyřknout nějaké památné prohlášení, ale podvkrát se v nakouslé řeči zarazí, protože neví, co říct.

Husákův přísný výraz mohl jinde nabýt až fanatické nemilosrdnosti – jako v postavě řádového mnicha v *Údolí včel*, anebo dobrácké pasivity v jeho nejznámější roli podpantofleného manželka v Papouškově homolkovské sérii, v jejíž sestupné hodnotové linii se později devalvovalo i hercovo umění. V básníku v *Katovi* má však svou groteskní velebnost, onu stínovou existenci, která jako by ani neměla a snad ani nemůže mít nějaký reálný předobraz.

Další epizodní, ale důležitou postavou, která se putujícímu Gulliverovi namane do cesty při pouti krajinou, je zjančený mladík **Jiřího Hrzána** (1939–1980) v potrhané vojenské uniformě s našitými zbytky řádů či jakýchsi cetek a s pahýlem větve v ruce. Nejde, ale skákavě běží, ruce s větví rozkomíhané nad hlavou. Zanedbaný, vlasatý, nápadně zadržává v řeči, jako by jazyk nestačil na jeho rychlou, udýchanou, nadšenou mluvu či spíš výkřiky. Úprkem si to namíří k nedůvěřivému Gulliverovi a zajíká se ze sebe dere slova: „*Pane, počkejte pane, já, já vám něco řeknu /doběhne Gullivera/ já sem vi...viděl ne...nebe ...myslel sem, že je to mmmrak, ale nenenebyl, mělo to věž, střechu, vokna, bylo to nebe, já, já ho viděl, táhli za tím ptáci /a najednou nadšení potemní do smutné pravdy/... slyšíte to ticho? Nezbyl tady ani jeden pták...*“ Je to jediná figura v zemi Balnibarbi a Laputě, která s živostí vlastní Hrzánovu herectví sděluje Gulliverovi nějakou radost, i když brzy pohaslou, překotně ho zahrnuje slovy o napůl zázračném zahlédnutí, vidině, o té fantazii, o níž je ochuzen i Husákův básník z opuštěného nádraží. Ale podobně jako zahořklý poeta z nádraží je i Hrzánův jurodivec zvláště omezený jen na úzkou krajinu své existence, za jejímiž humny nikdy nebyl. Ovšem v Juráčkově filmu stavěném na nedořečeních a paradoxech už nikoho nepřekvapí, že právě tato poblázněná, dezorientovaná postava vyveze na závěr konečně pochlapeného Gullivera – na povozu taženém koněm – ze začarované země Balnibarbi a navrátí ho zpět do reality.

Herec pojal svou roli vyděděného trouby podobně jako svého Syra v divadelní *Mandragoře*, tolik úspěšného u diváků. I ten vnímá bolest a překážky stejně jako druzí, což ho ale nezabavuje nemotivované radosti ze života, který pořád osvěžuje svou vitalitou: právě tato linie jeho herectví vyvrcholila v postavě Candida ze stejnojmenné dramatisace. Jiří Hrzán tyto role uměl hrát s použitím až akrobatických prvků svého mrštného, malého těla, ale do jeho repertoáru patřily i postavy zcela jiné, zakřiknuté, podivíni žijící s pocitem ohrožení – jednoho z nich sehrál ve filmu Ivana Renče *Hlídač* (1970), kterému jistě ne náhodou předcházela jevištní Stanley z Pinterových *Narozenin* (1967). Nicméně u postavy obecního blba Vyskoče z *Kata* se opravdu vnucuje představa, že toto dětsky udivené a rozjívené dobrotisko by nemohl zahrát nikdo jiný než on. Z herce, který v Ostravě prakticky neměl na jevišti uplatnění, vyrostl v Praze spontánní komik, jehož děkovačky na divadle někdy nebrały konce. Juráček se mu léta obdivoval. Vůbec režisérova volba herců pro jeho velmi osobní alegorii prokletého království, natáčená v temných souvislostech roku 1969, byla bezpečná a přesná, zjevně poučená důvěrnou znalostí inscenací v Činoherním klubu.

IX. Dovětek o filmovém a jevištním monologu

Začal jsem citací z **Miroslava Macháčka** (1922–1991) a závěrem se k tomuto režisérovi a herci vrátím: ve ‘duši’ Činoherního klubu má zvlášť originální místo. Po celé období, jež sledujeme, byl ve vztahu k Činohernímu klubu v pozici ‘zevnitř i zvenčí’, a tím více si uvědomoval zvláštnost tohoto malého, intimního prostoru. Mohl si zde vyzkoušet něco jiného než to, co provozoval na velkém jevišti Národního divadla. Macháček, člověk silných rozporů, extrovert i introvert, hypersenzitivní typ s vybroušenou technikou, zvládal oba prostory, režírně i herecky. V Činoherním klubu zřejmě jeho vrcholnou postavou byl Svidrigajlov ve *Zločinu a trestu*.

Sklon ke komornímu a zvláště k nezvykle pojatému monologickému herectví v něm tkvěl hluboko a ne náhodou tedy o Činoherní klub tolik stál. Cítil se v něm dobře i v několika lidských vztazích. Jeden čas sem chtěl dokonce přejít a později alespoň jednou se mu zde podařilo režírovat, a to hru *Ten, který dostává políčky* (1977). Jeho už zmíněná věta z bohnického zápisníku z roku 1975 o práci v Činoherním klubu „*To by byla moje jediná touha a radost*“, mu tedy šla z ledví. Potvrzuje to ještě jedno místo z posmrtně vydaných *Zápisů z blázince*, kde na okraj svého čtyřměsíčního pobytu v nemocnici dodává: „*Nejvíc mi bylo líto, že ztrácím představení v Činoherním klubu, kde jsem hrál několikrát do měsíce a už týden před představením jsem se strašně těšil.*“¹⁰

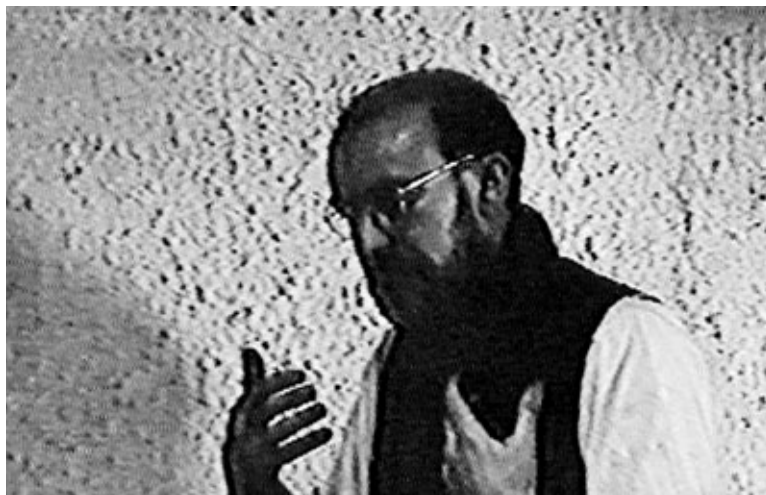
V české kinematografii byl poměrně často obsazovaným hercem, ale opravdu velkou, důstojnou roli získal v jediném filmu, právě z počátku období, jež jsme si vybrali – z roku 1964. Myslím postavu židovského lékaře Brauna z filmu Zbynka Brynychy *...a pátý jezdec je Strach* (premiéra 12. 2. 1965), natočeného podle novely Hany Bělohradské. Netušil jsem, že se mi nyní tato postava odjinud vrátí k očím: když jsem nedávno v jednom dokumentu o Činoherním klubu zahlédl dobový šot z představení Albeeho aktovky *Stalo se v zoo* (oficiální premiéra 5. října 1965) v hlavní roli Jerryho s Miroslavem Macháčkem a v režii Jana Kačera, vybavily se mi nejen zpola dětské vzpomínky na tuto inscenaci, ale zažil jsem i pozoruhodnou ‘iluzi již viděného’: to je přece úplný lékař Braun, v podání téhož herce z už připomenutého Brynychova filmu, který vznikl prakticky ve stejné době. Táž poetika. Tady se víc než kde jinde, totiž velmi názorně, říká něco opravdu důležitého o herectví v Činoherním klubu a souběžně v českém filmu.¹¹

Nejdřív k postavě židovského lékaře Brauna z Brynychova filmu *...a pátý jezdec je Strach*: Tento padesátník nesmí za nacistické okupace vykonávat své povolání a žije se jako úředník v židovské synagoze. Ušlápnutý, rezignovaný muž cupitá večer co večer noční Prahou do žižkovské půdní komory, kde mu přikázali žít. Právě do tohoto domu se uchýlí těžce zraněný odbojář a jeho údajný bratr,

10 Macháček, M. *Zápisů z blázince*, Praha: Český spisovatel 1995, s. 69–70.

11 Jak jsem se už zmínil, aktovka Edwarda Albeeho *Stalo se v zoo* se dávala v Činoherním klubu v průběhu jednoho večera po projekci Schormova a Špátova třicetiminutového dokumentu *Zrcadlení* (1965) s hudbou Jana Klusáka. V prostředí nemocnic a léčeben tento film navozoval syrovou atmosféru limitních otázek smrti, těžkých chorob, nevléčitelného alkoholismu, sebevražd – sice opatrně, ale přesto proti duchu oficiální ideologie, která věřila, že si se vším ví rady. Schormova a Špátova otevřenost k tomu podstatnému v hraniční lidské situaci – to bylo srozumitelné pouto s následující Albeeho aktovkou. V souvislosti s ‘předfilmem’ *Zrcadlení* si ještě zaslouží citaci jedna z vět, kterou tam z prostoru mimo obraz říká psychiatr Milan Morávek (profesně i herecky se uplatnil i v Schormově filmu *Návrat ztraceného syna*): „*Na duši přirozeně nevěřím, ale všechno, čím se člověk projevuje anebo co můžeme na člověku pozorovat, je výrazem jeho duševního života.*“ Zde i v dalších komentářích pacientů a hlavně lékařů se totiž dobře ukazuje, že polovina šedesátých let byla po ryze

MIROSLAV MACHÁČEK:
Braun (... a pátý jezdec
je Strach, 1964)



lékařův soused, se na Brauna obrátí, aby postřeleného muže ošetřil. Braun odmítá, ví, že by tak riskoval svůj beztak ohrožený život, a navíc si uvědomuje, že pro pacienta potřebuje morfium, které ovšem nemá. A v tuto chvíli, kdy se má rozhodnout, zda morfium nějak získat, se odehraje kardinální, pro nás tak důležitá scéna. Macháčkovy monologické věty tu neznějí, jak to bývá ve filmu běžné, z prostoru mimo záběr (*voice over, voice off*). I proto je chvíle jeho samomluvy v souvislostech české, ale myslím že i světové kinematografii tak vzácná: jde totiž o nezvykle rozsáhlý (ve filmu!), třímínutový monolog, natočený kameramanem Janem Kališem bez střihu v jediném záběru, ve dvojnásobné kruhové panorámě, kdy Macháček svá monologická slova v chůzi opravdu viditelně vyslovuje před složitě se pohybující kamerou, jako by chodil po jevišti.

To je také náš detail – ‘střepina’ z filmu *...a pátý jezdec je Strach*: zoufalý Braun obchází podkrovní místností, rozvrácený svým dilematem, odvrací se a přivrací zpět ke kameře a vede k sobě napůl zmatenou, horečnatou řeč, s divadelně expresivními a přece i filmově pojatými pohyby a mimikou. To byla Macháčkova zvláštnost: pohyboval se přesně na přijatelné hraně mezi divadelními a filmovými prostředky, mezi stylizací a civilismem, troufal si na to. Z jeho monologu uvedu jen část: „*Proč bych to [morfium] sháněl... všechno jsou teď jen samé nesmysly... a já už nemůžu myslet jinak... dělat můžeme cokoli, třeba zametat ulice, ale myslet jako někdo jiný, ne, to, to, to ne... Přece nemůžu přestat myslet... podívej se, ty ses nějak nevyved, nelíbíš se mi, máš, máš, máš takový, máš takový divný nos, a tak nějak přesně nevím...*

‘pozitivistické éře’ dobou prvního naléhavějšího tázání po smyslu života a smrti, ale otázka ‘duše’ jí byla ještě cizí (na rozdíl od vágního ‘duševního života’), duše jako něčeho, co přesahuje do emocí, podvědomí a možná i nadvědomí a co rozumu, naší vůli a přáním, celé ‘duševní činnosti’ jde často proti srsti – říkáme přece, že *duše si stýská*. Duše je to nejhlubší ‘já’, kam sice saháme, ale nejsme jejími vládci, jak si představovali vulgární pozitivisté, marxisty nevyjímaje. Naopak: vede si svou. To je silný paradox lidské existence, kde ve vši své svobodě „*nejsme pány ve svém domě*“ (C. G. Jung). I v reformních, pozdních šedesátých letech na českém knižním trhu literatura, počítající s ‘duši’, neexistovala (náznaky snad jen u překládaného Ericha Fromma). Plně se u nás dostala ke slovu až po Listopadu. Téma duše se však nepojmenované ‘hrálo’ na jevišti a ve filmu: že *Zrcadlení* kolem duše kroužilo (opakovaný motiv tradičního symbolu ‘duše’ – odlétající ptáci po obloze za bezlistými stromy) a že se jí přímo v celé její paradoxnosti dotýkal Macháčkův monolog v Albeeho aktovce *Stalo se v zoo* či v Brynychově filmu...*a pátý jezdec je Strach*, anebo ve *Zločinu a trestu*, zdá se mi být opravdu nasnadě.



◀ **MIROSLAV MACHÁČEK: Jerry**
(E. Albee: *Stalo se v zoo*, ČR 1965)

▶ **MIROSLAV MACHÁČEK: Svidrigajlov**
(F. M. Dostojevskij – A. a J. Vostrých:
Zločin a trest, ČR 1966; na s. 73
s Janem Kačerem)

*máš trošku smůlu, že... že jsi na té nepravé straně, víš... víš to, jo... ano, vím, vím, pá-
nové... Jenže... osobně už vlastně nejsem. Nestřelili jste mě do zad, to ne, to je mnohem
horší, protože jste mi nechali můj mozek, který právě teď před chvílí uvažoval o jakési
povinnosti, o tom, jestli mám nebo nemám shánět pro bůhvíhoho... morfium... zrovna
já, já, no to je přece absurdní... ne... zrovna já, no proč, proč, no proč.*¹²

Tady se pro srovnání na chvíli ještě vraťme k televiznímu šotu ze hry *Stalo se v zoo*, který vznikl nedlouho po premiéře Albeeho aktovky v prostorách klubu. V tomto záznamu vidíme kdesi v prostoru (podlaha jeviště není vidět) Miroslava Macháčka v hlavní úloze Jerryho.¹³ Je to newyorský osamělec, polovandrák, jenž o nedělním odpoledni oslovil na lavičce v parku mladého muže Petra, který na rozdíl od něho vede spořádaný rodinný život. Začne mu vyprávět svůj bizarní samotářský příběh, v němž jako by jeho jediným hlubším vztahem byl zprvu nenávidný, později láskyplný a nakonec lhostejný vztah k psovi odpudivé sou-
sedky z laciného penzionu, kde žije. V průběhu absurdního vyprávění přijde jediný okamžik, kdy celkem srozumitelně svému pasivnímu posluchači říká, co vlastně od života chce. Je to zpověď, která je určená zmatenému Petrovi, ale zjev-
ně v duchu Macháčkova herectví osciluje na pomezí dialogu a monologu. Odtud naše srovnání: o něco velmi podobného, o postupující se monolog a dialog jde

¹² Filmový monolog lékaře Brauna se v původním Brynychově scénáři nevyskytuje, nenajdeme jej ani v knižní předloze Hany Bělohradské. Do knižního scénáře (v majetku paní Brynychové) byl později vlepěn na průklepovém papíře, a to ve dvou verzích. Macháček měl při natáčení filmu výsadní slovo. Jak jsem výše napsal, vymínil si, že každá scéna se bude natáčet jen jednou (o repete si sám řekl jen ve scéně citovaného monologu!), vybral i hudbu z vlastní diskotéky (*Vivaldiho Concerto grosso*). Předpokládám, že autorem tohoto monologu, tolik se vymykajícího z ostatního děje, je nejspíš také on, patrně ve spolupráci s životní 'múzou', s Ester Krumbachovou. Braunovu monologu jsem se věnoval v textu „Obrana samomluvy“, in *Démanty všednosti – český a slovenský film 60. let*, Praha: Pražská scéna, 2002, s. 299–322.

¹³ Miroslava Macháčka v roli Jerryho a Františka Husáka v postavě Petra alternovali Josef Somr a Josef Vondráček. Vyjdu-li ze svých vzpomínek i ze svého rozhovoru s dramaturgem představení Jaroslavem Vostrým, Macháček hrál Jerryho jako nevypočitatelnou, ohroženou figuru, ve které se skrývá samota, zahorňkost, ale i agresivita, jež díky hercově 'lehkonohé' intelektuální nepůsobí zase tak nebezpečně. Naproti tomu Josef Somr, který tutéž roli zvládl neméně zda-
řile, vycházel více ze svého moravského, bytelného základu, byl živočišnější, úlisnější a také nebezpečnější vůči notně vzdorujícímu Vondráčkovi, zatímco v první alternaci se František Husák v úloze Petra Macháčka poněkud bál, a opravdu vedle něho zanikal, zase ve prospěch Macháčkovy inklinace k monologu.





také v samomluvě Macháčkova lékaře Brauna z Brynychova filmu *...a pátý jezdec je Strach*. Braun vede samomluvu, ale přitom oslovuje své vnitřní hlasy, 'vnitřní partnery', ale také imaginární soudce a protivníky („víš... vím... pánové... nestřelili jste mě do zad, to ne...“). Je to tedy dialogizovaný monolog, rozehrávaný jako vnitřní spor Braunovy duše.

Macháček-Jerry v Albeeho hře *Stalo se v zoo* se sice nachází v jiné situaci: není na jevišti sám, ale jeho projev se přesto tolik neliší. Zde běží o monologizovaný dialog, v němž oslovovaný Petr je pouze pasivním přihrávačem, takže Jerry se k němu obrací jen zčásti, na půl úst, byť i provokativně. Mnohem spíše své vyznání chápe a vede jako samomluvu, aby hlavně sobě vysvětlil, oč mu v životě jde, bezmála jako osamocený Braun. V televizním záznamu slyšíme jádro tohoto monologického 'dialogu' Jerryho s Petrem, který jako by nebyl přítomen, třebaže je stále oslovován: „Vždyť... vždyť přece... když nemáte žádný vztah k lidem, musíte někde začít. U zvířat! Copak to nechápete? Člověk přece musí mít k něčemu nějaký vztah. Když ne k lidem... když ne k lidem... aspoň k něčemu... k nároží a ke spoustě světél... k chuchvalci... kouře... ke... k pornografickým kartám... ke kšeftování s vlastním tělem, což je akt lásky a já bych to moh dokázat... ke skučení, protože jste naživu, k Bohu. Co tomu říkáte? ...až jednou pak k lidem. K lidem“ [opět kráceno].

Televizní šot s ukázkou Macháčkova monologu-dialogu z Albeeho hry je domnívám se vůbec nejpozoruhodnějším dobovým filmovým dokumentem o Činoherním klubu, který se zachoval. Pohybující se kamera se dá do pohybu v průchodu u pokladny s Fárovým plakátem představení *Stalo se v zoo*, sjíždí po schodišti s rozložitým žebříkem a škopkem k prázdným šatnám, potom pluje nad osiřelými sedadly, než se dlouze zastaví u 'kdesi někde' v prostoru hovořícího Miroslava Macháčka. Hercovy věty znějící vyprázdněným prostorem klubu jako by získávaly punc echa, motta či šifry Činoherního klubu... „Člověk přece musí mít k něčemu nějaký vztah...“

Nemusíme vůbec mezi tak vzdálenými příběhy pražského židovského lékaře Brauna a newyorského vandraka Jerryho hledat konkrétnější podobnosti, ty jsou zanedbatelné. Ale oba se ocitají v hraniční situaci mezi životem a smrtí, oba se chtějí dobrat pravdy, oba v sobě úporně hledají, co dělat, jak se zachovat: „Člověk přece nesmí přestat myslet“ (Braun) ...a znovu: „Člověk přece musí mít k něčemu nějaký vztah“ (Jerry).¹⁴

Tato žhavá úpornost vyznat se v sobě tvoří jádro Macháčkova zpola monologického stylu. Jde o tu úplné, zanícené angažmá osobnosti ve své 'veřejné samotě', ve svém zmateném snažení a dokonale ztěžklém rozhodování. Aniž to figurám ubírá na jejich odlišnosti, Macháček do obou rolí vstupuje s podobným zvrásněním tváře, s prsty rukou zdvihány k hrudi, jako by chtěl to, čemu chce porozumět, nějak uchopit do náruče, s přechody rozvibrovaného hlasu do rozhodnějších intonací, s častými pauzami, s opakováním slov, s vyvrělinami jazyka, který nesděluje, ale spíš dovnitř i navenek se ptá. Macháček hrál takto odhaleně: nesdělával slova, ale hrál 'způsob', jak je v sobě drásavě hledá. Bylo to herectví přítomného okamžiku, což neznamená improvizaci, ale silnou re-

¹⁴ Jaroslav Vostrý mi po debatě o aktovce *Stalo se v zoo* napsal tato pronikavá slova: „...pokládám aspoň za svou povinnost zdůraznit, že vedle monologu v *Stalo se v zoo* byl snad (?) ještě důležitější Macháčkův monolog ve *Zločinu a trestu*, který mu dával ještě větší příležitost uplatnit jeho nervní, krajně senzitivní herectví... Byl opakem charakterizačního herectví, které jako by v české divadelní tradici převažovalo a jejímž dědicem je z jistého hlediska Josef Somr...“ Zde se sluší dodat, že Jaroslavu Vostrému děkuji i za další podněty při psaní svého textu.

zonanci s momentální atmosférou, která vyvolává až zdání nehotového hereckého tvaru, jenomže Macháček jej uvnitř pevně držel v ruce. Uměl si takovou soustředěnou atmosféru vyvolat i při filmovém natáčení. Právě v zájmu úplné koncentrace si při natáčení filmu *...a pátý jezdec je Strach* bezpříkladně vymínil, aby se každý záběr natáčel jen jednou, bez rozptylující možnosti scénu zachránit opakovaným, druhým, třetím... spuštěním kamery.

Filmový Braun se snaží dostat k sobě přes rozhovor s vlastními hlasy, divadelní Jerry k témuž 'používá' málomluvného Petra, kterého až ve finále začne už docela dialogicky či spíše násilnický provokovat a nakonec si od něj vlastně vyprosí smrt. Jeho citovaný monolog o potřebě vztahu k lidem byl tedy z vlastního nitra lopotně vykutávanou konfesí, ideálem, o němž ale v tu chvíli zřejmě věděl, že již na něj nemá, že si ve skutečnosti přeje smrt. Slova tu zveřejňují Jerryho ideál, hercův projev hořkou pravdu - realitu. Podobné napětí mezi slovy a herectvím najdeme i ve filmovém Braunovi. Ten jako by ve svém rozumování nad tím, má-li se pustit do skoro sebevražedného shánění morfia, nikam ve slovech svého monologu nedospěje, ale způsob Macháčkovy projevu vyplavuje pod slovy zatím jen tušnou pravdu: napovrch bojácný člověk se uvnitř už přiblížil rozhodnutí, že zraněnému odbojáři pomůže. Macháček totiž jako by se svými (monologickými) slovy chtěl v čemsi utvrdit, ale výrazy tváře, gestikou, ustavičným pohybem a hlavně hlasovými odstíny dává najevo, že s těmi svými hledanými pravdami i polemizuje, že jim tak docela nevěří, že uvnitř v něm začíná být všechno jinak. Další scény Braunova už viditelného rozhodnutí pomoci zraněnému to jen potvrdí. Macháček odstíněně rozehrával právě spodní, většinou těžko spatřitelné vrstvy duše, kde se rodí naše základní vnitřní hnutí a jež jsou hlubší než ty, kde už se artikulují slova. V jeho podání právě do nich, 'dospodu' - dost výlučně - můžeme vidět!

Nikde se Macháček tolik nenacházel v sobě jako právě v těchto monologických, 'samomluvných' rozhovorech nebo naopak v rozhovorových samomluvách. Na tomto poli se mohlo dít to napětí, ono 'nablízko' a 'nadoraz', jež jím pronikalo i ve všedním životě a jímž tolik imponoval, dráždil i odpuzoval. Na jevišti a ve filmu z těchto vulkanických dispozic učinil výmluvný nástroj. A to se zde mohu jen krátce zmínit o jeho možná nejvýznamnějším monologu v Činoherním klubu: ve *Zločinu a trestu* v postavě Svidrigajlova.¹⁵

15 Uvádím z dramatisace *Zločinu a trestu* Aleny a Jaroslava Vostrých (in *Divadlo*, prosinec 1966, s. 81-100) část monologu v jedenáctém obraze, který je skoro celý vyhrazený Svidrigajlovovi, rozporuplnému dobrodruhu, jenž chce povznést svou existenci, ale vážou jej staré viny, mimo jiné vztahy k ženám, dokonce k nezletilým dívkám (omezil jsem se na citace a na ryze čtenářský popis Svidrigajlova monologu, protože představení *Zločinu a trestu* jsem neviděl). Svidrigajlov vede samomluvu těsně před svou sebevraždou: „Svidrigajlov (vejde zmoklý): *Voda - vždycky jsem nenáviděl vodu - i na obrazech. Černá, studená, kalná řeka. Brrr! A schválně jsem měl odbočit do parku... Měl jsem, měl jsem (zmožený se posadí). Věčnost! Co to vlastně je - věčnost... Podle našich představ je to pojem, který není možné pochopit rozumem. Něco obrovského... nesmírného... nekonečného... A co když je to jediná malá místnost s nízkým stropem - celým černým od sazí... Fedosja... Pak skočila do studny. Fedosja... Fedosja... Kde jsou ikony? Kde je kříž? A svíce? [...] Je to vlastně směšné - že jsem nikdy k nikomu nepocítil velkou nenávisť... Ale to přece není nic dobrého. Co jsem jí toho nasliboval! Všecko na světě bych jí dal, všecko by měla - a přesto - byla odhodlaná mě zabít (Zasměje se) Duňa - Duněčka. Ano, všecko, jak jsem vám to psal - jistě jste dostala můj dopis - zabil je obě [...] Že jsou lidé, na které se zákony nevztahují, protože je sami předpisují ostatním. Prostě taková teorie... Une théorie comme une autre... proč jste tak zbledla, Duňa, posad'te se. (Počíná si, jako by Duňa skutečně byla v místnosti) [...] Duňa, kde jste sehnala revolver? Ale to je přece můj revolver - starý známý - co jsem se ho nahledal! Víím, že střelíš, milá... Střel! - (Ozve se vzdálená dělová rána. Svidrigajlov šklube hlavou a přitiskne si dlaně na spánek) Dostal jsem ji, dostal, výborně. (Podívá se na dlaně) Co to je... Krev! [...] (V tom zazní druhý dělový výstřel, silnější než předchozí. Svidrigajlov naráz procitne. Chvilku mu trvá, než se plně probere) Aha - signál - voda stoupá - do rána se vyleje do ulic, zatopí sklepy a suterénní byty, z kanálů vyplaví krysy - lidi před nima budou utíkat - kolik je vlastně hodin? (s. 98-99)*

Kdo si dá tu práci a přečte si v poznámce číslo patnáct torzo tohoto monologu, snad porozumí, co mysleli autoři představení *Zločinu a trestu* tím, že od počátku věděli, že Svidrigajlova nemůže hrát nikdo jiný než Macháček. I v této samomluvě, mírou rozervanosti nejradiálnější, objevíme duši v horečnatém stavu, s paradoxními smíchy, hledající, ale chaoticky dezorientovanou, až úplně obluženou, skákající z tématu na téma, v prudkých zlomech z vážnosti do ironie a zpět, až na hranici šílenství: Svidrigajlov ve svých vizích oslovuje ženu, která s ním přítom na jevišti není. Vzadu v šeru se v jistý okamžik vynořila i postava Raskolnikova, ale toho Svidrigajlov nevnímal vůbec, ani jej neoslovoval. I tady se oba hercovy sklony k monologu a dialogu prostupovaly, střídaly, bez ohledu na to, zda jeho postava byla v prostoru situace sama (Braun) či s partnerem (Jerry a Petr) anebo s partnerem fiktivním, fyzicky nepřítomným (Svidrigajlov).

Jednotu Macháčkovým postavám nedávala tolik slova – ‘obsah’-, ale právě jeho herecký styl, který ovšem svůj hlubší, velmi osobní, ‘druhý’ obsah měl. I tato ryze a vyhraněně komorní poloha – jistě blízká i Janu Kačerovi či Petru Čepkovi ad. – patřila k povaze Činoherního klubu, jako k ní ze zcela odlišných pramenů přispívalo i rozjívěné, úplně jinak temperamentní, „*klukovské*“ (slovem Luboše Hruzy) herectví dalších členů souboru v žánrově tolik rozmanitých hrách.

Macháčkovy ‘nadoraz’ a ‘nablízko’, které se nicméně v různých verzích a s různou intenzitou rozestřelo celým ansámblem divadla, mělo nutně své paralely v českém filmu té doby. Ten se po letech nejrůznějších zábran a překážek také snažil konečně být ‘blízko’ k tomu, co v sobě i navenek žijeme. Potřeboval herce, kteří se právě takto, se spontánní důvěrností uměli chovat i ke kameře; ti z Činoherního klubu k nim patřili bezezbytku, a jistě i v mnohem širších souvislostech. Vždyť také oni se s ožilou českou kulturní obcí vydali na cestu k ‘blízkosti’: k osvobozenému sebevyjádření, a to v poměrně krátké, ale intenzivní éře druhé poloviny šedesátých let, kterou brutálně zastavila až mohutníci normalizace. Ale to už je v dějinách Činoherního klubu i českého filmu a celé české (československé) společnosti docela jiná, smutnější kapitola.

(květen 2005)

Metaforizované herectví v Burianově syntetickém divadle

Jan Hyvnar

Emil František Burian byl renesanční postavou meziválečného divadla, a pokud se z Hilara literáta vyklubal režisér, měl Burian za sebou v roce 1934, kdy založil divadlo D, různých řemesel nebo umění více. Byl mu dán živý a prudký temperament syntetika všeho moderního, co přinášely evropské avantgardy, a proto role režiséra mu asi vyhovovala nejvíce, zvláště když jeho generace už tolik nevěřila na nějakou 'substanci' člověka a měla daleko větší zájem o jeho 'vztahy' či 'vědomí souvislosti'. Tvořilo se totiž v dobách „nesmyslu času“, z něhož se přirozeně hledala východiska. V roce 1935 vyšla v Lidových novinách úvaha *Třikrát v divadle*, kde autor psal o německém Pfeffermühle, Osvobozeném divadle V+W i divadle D, a co vztáhl k prvnímu (emigrantskému) divadlu, platilo v podstatě pro všechna: *Boj proti nesmyslu času s vědomím, že dnešní doba není taková, jaká by měla být, že něco musí přijít, co by se podobalo tomu, nač čekáme. Tento nesmysl času je všechno, co nás obklopuje: hranice, hloupost lidská, zmatek mládí, lidská ješitnost, ale také válka, hlad, bída a dik-tatura. Jak tedy na to?* (Viz Kočová 1955: 136) V zápasech s podobnými nesmysly to divadla většinou prohrávají, ale naštěstí se v kultuře a umění cení více manévry než prohrané bitvy, a tak za osm let předválečné a krátce i válečné intenzivní existence Děčko

zapustilo kořeny dost hluboko a rozevřelo našemu divadlu kulturní a umělecké horizonty, které dnes už bereme jako samozřejmé. Což neznamená, že by zmizely všechny „nesmysly času“, dokonce naopak, mnohé z těch dnešních jsou si s těmi tehdejšími podobné jako vejce vejci.

Herec byl v Burianově divadle v novém postavení,¹ které určovaly ideály avantgardy: divadlo je kolektivní organismus, v němž rozhodující roli hraje režijně-herecká spolupráce při uchování svébytnosti a tolerance obou tvůrčích podílů nebo rolí. Byla zde respektována skutečnost, že režisér přejímá mnohé z dřívějšího postavení dramatika a naopak že herec ztrácí mnohé ze své výlučnosti jediného pána jeviště, aniž by přestal být jediným jeho tvůrcem. V obou případech se tu tímto ideálem a jeho realizací u Buriana naráželo na dobové mechanismy a stereotypy, které ještě vládly v jiných divadlech, a tak není divu, že vyvolávaly celou řadu kritických reakcí, zvláště když i kritika podléhá často stejnému stereotypnímu myšlení nebo vyznává odlišnou ideologii divadla. Není proto divu, že se objevil hanlivý pojem 'režisérismus', že mnohým nebyla po chuti Burianova divadelní komuna nebo že

¹ Tato studie souvisí s autorovým výzkumným projektem „Herec v českém divadle“, podporovaným Grantovou agenturou České republiky.

prý Burian nečiní rozdíl mezi hercem a rekvizitou apod. Vždy, dělali se něco nového a originálního, objevují se podobné hlasy a v něčem mohou mít i pravdu, protože při každém novém experimentu lze sklouznout dosti snadno i k omylům. Jejich kritici to mají totiž snadnější, protože jedou hotovým tunelem a na konci vidí světlo, zatímco Burian se svými herci jej hloubili jako krtci a spolehnout se mohli jen na svůj instinkt a vzájemnou spolupráci.

Strašák režisérismu v naší první divadelní komuně

Názory o Burianově režisérismu se zrodily nejdříve v hlavách kritiků a poté je přejali i historici; měly znamenat něco jako diktátorská zvůle, odcizování se herců své roli, kterou nemohli prožívat, záměnu herce za reflektor atd. Už v roce 1940 napsal Josef Träger: *Zvláštní úvahu by si zasloužil Burianův vztah k herci, který stále ještě zavádí k nepochopitelnému nedorozumění. I Hilaroví se s oblibou vrhala v tvář výtka herecké dresury, jež se může beztréstně vyskytovat už jen u nás. Všude jinde v zemích vyspělé divadelní kultury je herecká dresura předpokladem skutečné herecké tvorby. A Burian přesvědčuje, jak se pod jeho vedením rozvíjí svobodně osobitost herců* (viz Kočová 1955: 378). Pramen těchto 'nedorozumění' je přitom v kolektivní povaze divadla a jeho tvorby. Nikdo totiž nebude vytýkat spisovatelé, že je diktátorem slov, nebo hudebnímu skladateli, že je diktátorem tónů. V divadle má však tento 'strašák režisérismu' kočičí život a velikou setrvačnost.

Podívejme se na problém trochu zeširoka a připomeňme si prastarou moudrost slovanu *theatrum mundi*, kde je život přirovnáván k divadlu a vlastně i naopak: v životě je už obsaženo v jistém smyslu divadlo, což byl možná i důvod, proč kdysi vzniklo a stále znovu vzniká. Ve struktuře *theatrum mundi* máme jak v životě, tak i v divadle vyčleněné

dvě základní role: na jedné straně autora, režiséra nebo diváka s jejich posláním vidět, slyšet, tvořit a vnímat vždy v horizontu celku, na straně druhé herce, kteří jsou vždy odkázáni být partikulárními bytostmi, kterými jsme v běžném životě, když např. chodíme do práce, vychováváme děti nebo hraje me divadlo. Ta první role nám možná byla dána jako duše od boha, prvního stvořitele a diváka svého díla. Nebylo to zadarmo a vedle odlesku božské potence je v ní také prvotní hřích, neboť už starořečtí filozofové věděli, že znamená vycouvání z praktického života, které sice umožňuje poznávat, hodnotit nebo vyrobit krásné dílo, ale za cenu osamění a 'umrtvení' života do trvalejších forem. Je proto v tomto autorském postoji s celostným a vzdalujícím horizontem i něco profánního a dokonce amorálního. Dejme slovo Tonio Krögerovi, hrdinovi stejnojmenné povídky Thomase Manna: *Je třeba být v jistém smyslu mimolidským a nelidským, mít ke všemu lidskému jakýsi podivně vzdálený a nezúčastněný vztah, abychom byli s to a aby v nás vůbec vyvstalo pokušení něco zahrát, pohrávat si s tím, působivě a vkusně to ztvárnit. Už jen nadání pro styl, formu a výraz předpokládá takovýto chladný a vybíravý poměr ke všemu lidskému, ba jakési lidské ochuzení a vyprahlost. Zdravý a silný cit, o tom není pochyby, nemá vkus. Začne-li umělec být člověkem a cítit jako člověk, je s ním amen.*² Odtud již není daleko ke zjednodušujícímu názoru kritiků, že v divadle s živými herci je to postoj diktátora, který ve svém režisérismu má „chladný a vybíravý poměr ke všemu lidskému“. Jenomže i v divadle, a nejen při psaní, musí režisér z uměleckého hlediska zaujmout tento božský i amorální postoj, aby svůj celostný vhled do skrytostí našeho každodenního života předal a umožnil divákovi v hledišti. Takový postoj zaujal maximalista G. Craig, když se uzavřel do své laboratoře ve Florencii a hrál si tam s loutkami a maskami, ale jako výraz dobového individualismu a nut-

2 MANN, T. *Novely a povídky*, Praha 1979, s.84.

nosti uměleckého vzdálení jej můžeme najít i u našeho E. Vojana. Čili jde o nutný paradoxní postoj, po stránce lidské sice amorální, ale pro skutečného umělce funkční – pro režiséra i pro herce. Byl to i výrazný postoj Buriana jako uměleckého režiséra, ale zaměřovat jej za lidský postoj je více než chybné, zvláště v situaci, kdy bylo Děčko pojato jako organický divadelní kolektiv, oponující v tomto smyslu i Craigovu či Vojanovu uměleckému individualismu a snažící se jej překonat jiným pojetím divadelní struktury.

Zastavme se ale také u druhé role modelu *theatrum mundi*, čili u herců, kteří jsou jako normální lidé v životě 'kladeni do formy', možná bohem, možná osudem, společností nebo vlastním projektem, v divadle pak i režisérem. Jako partikulární bytosti světa i jeviště jsou ale v jiné výchozí situaci, neboť jsou často bezprostředně závislí na tom, co staří Řekové nazývali *doxa*, tj. na názoru auditoria, který sice přináší slávu, ale i závislost na verdiktu někoho jiného. I v této roli je tak něco přirozeného a něco nepřirozeného. Herec se může v životě s partnerem a v divadle i s divákem – a při tvorbě s režisérem – ocitnout v otevřeném dialogu, nebo si začne více cenit *doxa* a budovat si na partnerově či divákově verdiktu masku a brzy i osamění úspěšného individualisty, což nemá nic společného s programovým individualismem Vojanovým, ale s tehdejšími hereckými virtuózy, národními buditeli nebo komerčně úspěšnými hvězdami. A právě proti těm druhým bylo koncepčně zaměřeno i kolektivní Děčko s jeho partnerskými vztahy.

Vidíme tedy, že obě tyto komplementární role v *theatrum mundi* – v životě i v divadle, které do něj v jistém smyslu také patří – tu existují v jakési nejisté rovnováze a čas od času se sobě vzájemně odcizují nebo se hledá jejich původní rovnováha. Odcizí-li se navíc i kritik, vidí v Burianovi diktátora a méně umělce, a pokud jde o herce, moralizuje se jeho chování jako podbízení se divákovi, ale to není případ Děčka, kde musela existovat pojistka a skryté zdvojování rolí: režisér nebo později divák v sobě musel mít skrytého

herce a herec skrytého režiséra a diváka. Pak se dá říci, že vzájemné odcizování se zázračně měnilo na zcizování, ať už během představení nebo v průběhu kolektivní tvorby. Jen tak si totiž divadlo uchovává schopnost být tvořivým, a to v podvojném smyslu: schopnost transcendentovat a obhlédnout celek a současně participovat na jeho fragmentech. Kouzelně je to vidět na zjevném a skrytém herectví samého Buriana: jako herce ho ostatní herci neměli rádi, protože přeháněl, šokoval groteskností a improvizací, ale měli ho naopak rádi jako režiséra, který jim situace a postavy názorně předehrával.

Podle vzpomínek jeho herců vládla na zkouškách tvůrčí atmosféra. Burian přicházel bez hotové režijní knihy a byl schopný okamžitě tvořit podle toho, co bylo po ruce, k vytvoření atmosféry pomáhal herci i improvizacemi na klavír, nutil jej k intuitivním reakcím, aby se zbavil stereotypů i předsudků, že neumí tančit nebo zpívat. *Prozatím je jisto, že bude použito dvou projekčních a transparentních stěn. Některé mužské vedlejší postavy obsadil ženami. Dále chce prohloubit problém černochoů a lynče. Poněvadž je znalcem černošské hudby, zařadí do hry černošské písně. Ne pro zajímavost, ale ze sociálních důvodů* (Kočová 1955: 147). To přece nemá nic společného s režiséristem, a tak není divu, že i Otomaru Krejčovi, který po válce u Buriana působil, taková tvrzení byla prostě k smíchu: *Nechápu, jak se mohlo takové tvrzení objevit. Snažil jsem se vypracovat si sám celé velké a důležité úseky hry. Burian je přijal. Někde i detaily aranžmá, záležitost, která je domněle vyhrazena jen režisérovi. Jeho hlavní podíl na významu i tvaru představení je ovšem samozřejmý. Nevzniká ale tím, že by utlačoval nebo znásilnil herce. Pomáhá herci nevyčerpatelnou intuicí zvukovou i pohybovou, poradí mu spoustu detailů... Do jaké míry jeho požadavky splním, to je ovšem jiná otázka. A potom, jaképak násilnění, když na nás chce znovu a znovu nervy a srdce, srdce a nervy. Rámcové řešení je ovšem nutno přijmout.*

Je-li Romeo inscenován jako sen jednoho vězně, je tím do jisté míry Romeova postava dána a herec ji musí jako takovou přijmout (viz Kočová 1955: 460). Řečeno je to velmi přesně: je autorsky stanoveno „rámcové řešení“ čili partitura, a ta je herecky vyplněna spontánností. Herec pak podle Buriana *zanechává výlučnosti a obětavě se věnuje nacvičování třeba jediného zvlnění zápěstí* (viz Srba 1981: 44).

V *Pražské dramaturgii* se Burianovi jeví, že všechno to mluvení o znásilňování autorů nebo herců je jen mluvením, které vychází z neznalosti divadla. *Přívvrženci tak zvané „herecké svobody a volnosti“ by se měli poučit z historie divadla o tom, že ve všech epochách až do minulého století existovaly určité řády, kterým se herec nesměl vyhnout, měl-li být nazván vůbec hercem. Teprve naše století objevilo něco, na čem by chtěli zastánci „herecké volnosti“ dnes ustavičně trvat* (Burian 1946: 95). Jinak řečeno, základem režijně herecké tvorby je vždy uznání tohoto řádu aneb předjednané hierarchie rolí, a pak pracuje režisér s hercem tak, aby bylo dosaženo výsledného celku, je jeho zrcadlem a poslední instancí, na kterou se herec odvolá tam, kde nestačí s autokritikou. *Režisér ani herec nemohou býti sobě diktátory. Jako dirigent rozehrává orchestr, tak režisér rozehrává herce, kteří musí v sobě přetavit režisérovu představu tak, aby jim, jejich naturelu a schopnosti nejlépe vyhovovala* (Burian 1946: 10). Jednoduše a přesně v duchu stoické filozofie: uznáš-li, že je ti dána na tomto světě nějaká role, snaž se ji sehrát, jak nejlépe umíš. Tou rolí bylo pro Buriana uvést herce do tvůrčího varu, a pokud by to podle něj nedokázal, byl organizačně i umělecky neschopný. Stal by se pak diktátorem a pěstoval si režisérismus.

Jenomže 'strašák režisérismu' se postupně dostal i do prací historiků, kteří vycházejí z analýz inscenací a používají k tomu strukturalistický žargon, který má v sobě již zakódovanou nebo utajovanou axiologii. Použije-li se např. dělení na režijní subjekt a herce jako objekt, je tak trochu automatic-

ky více oceňován subjekt než objekt, a tím se utajuje předem nutná hierarchie celostního ohledu režiséra a partikulárnosti hercova jednání. Pro historika je pak režisér sluncem a herec jednou z planet, která kolem něj jakoby pasivně obíhá. Tak podle B. Srby Burian *i skrze herce musel strhávat pozornost diváka k sobě jako k jedinému subjektu díla, z něhož vychází vše, co se na scéně děje. Odtud vyplynula i jeho snaha podrobit si co nejvíce herce, zbavit ho jeho vlastní vůle, citů i představ, vmontovat místo jeho duše do duše zbaveného těla duši vlastní. Jinými slovy řečeno: proměnit herce v mrtvou loutku, a tu pak oživit vlastním uměním, vložit do ní jen ty významy, které chce jejím prostřednictvím diváku tlumočit* (Srba 1981: 193). Již ve studii o herectví J. Honzla jsem se zmínil o paradoxu v pojmání herce jako „básníka a znaku“ u strukturalistů a avantgardy,³ ale protože s paradoxy se pracuje v historii hůř než s jednoznačným tvrzením, je snadnější konstatovat, že Burian *degradoval herce na stejnou úroveň jako kulisu či paprsek reflektoru* (viz Obst/Scherl 1962: 178). Opozice subjekt-objekt se tu totiž bere více substančně a méně vztažně nebo relačně jako spoluúčast, přičemž tato základní vztažná relace nemusí ničit identitu toho druhého, ale pro divadlo je naopak specifickým základem, z níž také vyrůstá Burianovo pojetí syntézy: spojit vše při uchování identity částí, umění nebo složek. Oba pojmy – subjekt i objekt – tu jsou vlastně jen dvěma subjekty relací, otevřené vůči jiným a umožňující vzájemnou výměnu.

Od mrtvé loutky nebo herce jako kulisy není daleko k rozpakům a polemikám o tom, zda herec v Burianově divadle prožíval, nebo představoval. I tento problém byl – zvláště v 50. letech – již předem silně axiologicky zabarvený, protože 'prožívalo' se podle Stanislavského, který 'byl náš' a představovali herci buržoazního divadla nebo u formalisty Mejercholda. Později tento problém vysvětlil B. Srba správnou poznámkou, že herec

3 Viz *Disk 12* (červen 2005).

na jevišti vždy prožívá a představuje, ale opozice „vůdčí subjekt“ versus „podřízený objekt“ se zbavit nedokázal: *V subjektivovaných představeních situaci komplikovalo navíc ještě nadměrné zapojení diaprojekce, hraného filmu, stínohry, zvuku: ježto tyto prostředky byly schopny samostatně tlumočit děj, přebíraly začasť funkci, kterou jinde plnil herec. [...] Za takových okolností bylo pro herce obtížné vůbec stvořit plynulou linii role, tím méně ovšem mohl roli „prožívat“ v onom starém slova smyslu, v jakém ji „prožíval“ v představeních, v nichž všechny jevištní prostředky byly podřízeny jenom jemu samému* (Srba 1971: 189). Herec, který u Buriana již nemohl být centrem jevištního dění, oním „sluncem“, tak mohl svým výkonem jen vtiskovat ostatním složkám ráz *bezprostřednosti a naléhavosti, [...] hereckým výkonem je „odůvodňovat“, a tak i napomoci syntetizovat rozličné postupy a prostředky v inscenaci uplatněné* (Srba 1971: 190 a 191). A tak od správného názoru, že herec na jevišti prožívá i představuje, dochází nakonec historik k závěru, že prvek ‘představování’ tu byl významný, ne-li rozhodující, zatímco prožitek byl u Burianova herce jiného druhu než v případě realistického ‘přetělesnění’.

Co to ale znamená ‘jiného druhu’? Jako bychom tu stále zapomínali na jeden předpoklad ve vztahu režiséra a herce, pro Burianovo divadlo zvláště důležitý. O opozici prožívání a představování se většinou uvažuje v jednom horizontálním plánu, kde nalevo je suma prožitku a napravo suma představování. Ve skutečnosti tu ale máme přeskok z jedné úrovně do druhé, řekněme vertikálně: prožívání bude tvořit v divadle vždy jeho úroveň ontologickou, neboť je dána bezprostřední a partikulární účastí živých herců na jednání, zatímco o představování mluvíme v horizontu noetickém nebo estetickém s distancí a ohledem na celek u režiséra nebo diváka. O představování u herce by se pak dalo mluvit jako o záměrné projekci tohoto noetického horizontu do jeho hry i s vědomím, že je to intencionálně hra.

Analogicky pak i o prožitku režiséra nebo diváka, který dialogicky spolutvoří až celek kolektivní tvorby nebo představení, jež určují jejich ontologickou povahu, měřitelnou napětím, energií, atmosférou atd. Od Stanislavského víme, že pramenem hercovy jevištní existence je ono „já jsem“, čili přirozená spontánnost, která se vlévá do partitury role a v tomto smyslu je pak jedno, zda je to pro herce partitura psychologicko-realistického divadla, kde podle Srby je vše ostatní *podřízeno jenom jemu samému*, nebo partitura jako *Krejčovo rámcové řešení* u Buriana nebo později v Radokově Laterně magie. Partituru herec jako bytost partikulární vždy přijímá stejně jako hráč orchestru ze zásady, ale nám historikům a kritikům pořád nějak uniká, že o hercově prožívání bychom měli více uvažovat jako o organické genezi a kultivaci onoho „já jsem“ v „daných okolnostech“. Prožitek tu buď je, nebo není, a jeho rubem je mechanická nebo stereotypní hra. Může pak vzniknout další paradox, když herec na jevišti dokáže prožívat i stereotypní partituru nějakého hereckého oboru: *Pročpak asi můžeme na scéně shlédnout čtyři šablony bonvivantů, z nichž jenom jeden bude geniální výkon, ptá se Burian. Protože jenom jeden z nich přináší do svého typu prožitek. Protože jenom jeden z nich nezůstává mechanicky na povrchu své šablony a vytváří kolem sebe ono dramatické napětí, které je jedině prožitek schopen umožnit* (Burian 1946: 94). Ve stejném duchu pak definuje Burian prožitek svých herců a pokud zde zaměňuje slovo „tvorba“ za „práci“, příčinu hledejme v dobové profanaci prvního slova, dnes myslím nám rovněž dobře známé: *Prožitek situace je prožitek pracovní skutečnosti, je prožitek těch stop, které zanechává na člověku práce, a je to prožitek stejně psychologický jako fyziologický. [...] Detaily: úsměv, křečovitá ruka, otočení hlavy, hra zad, zvolněný nebo nervový krok, ruka, která chce hladit, a nepohládí, různé význačné stisky rukou, pauza ve slově, rychlé změny tempa ve scénách apod., to jsou stavební kameny, vyrostlé z prožitku, které*

dokreslují hru a přesvědčují o pravděpodobnosti hry (Burian 1946: 88–89). Je proto příznačné, že Burian měl raději klasicistický balet, onu přísnou montáž z pěti základních kroků, než právě vznikající ‘svobodný’ výrazový tanec.

Zastánci ‘herecké volnosti’, kteří soudili Buriana za despotický ‘režisérismus’, by si měli nejprve všimnout, že tu se svými herci hledal ztracenou rovnováhu, kterou způsobili jak herečtí virtuózi, tak různé utopické vize ‘nadroutek’. Po celé Evropě v té době vznikaly se stejným cílem podobné divadelní kolektivy inspirované nejrůznějšími idejemi – od náboženských až k proletářským. Burianovo Děčko, analogické studiím v Rusku nebo Copeauově Starému holubníku, bylo ale po pokusech Hilara o skutečný ansámbl v našem prostředí něčím novým a originálním. *Provozovatelem divadla není on sám, ale družstvo členů divadla, které řídí podnik prostřednictvím zvoleného správního výboru. Burian je jen jedním ze vzájemně si rovnoprávných členů tohoto družstva. Šlo tu vlastně o ojedinelý v celých dějinách českého divadelnictví typ divadla-komuny, v němž nevládly vztahy sociální nadřízenosti a podřízenosti, ale v němž si byli všichni zaměstnanci... vzájemně rovni. Již jen tímto způsobem dal Burian příklad pokrokového řešení problému divadla jako instituce* (Srba 1981: 177). Když Burian srovnával Děčko s Osvobozeným divadlem, zdůrazňoval právě tuto „organizaci kolektivní“ proti „organizaci kapitalistické“ u V+W, kteří prý nechápali, že nevystupuje jako soukromý podnikatel. Což neznamenalo, že by se obě divadla nepodporovala v dobách úspěšných i těžkých.

Konstatování, že šlo o divadlo-komunu, je třeba upřesnit, protože jsme mezitím poznali od 60. let 20. století hnutí anarchisticky laděných komun, jejichž vzorem byl např. americký Living Theatre. Tato divadla-komuny reagovala na revoluční atmosféru té doby na Západě a chtěla jako kdysi v Rusku soubory Proletkultu afirmovat veškerý společenský život. Touto odštědivostí tak byla narušena divadelní nejistá rovnováha – od

utopii tzv. kolektivních krecí až k aktivizačním a rušením hranice mezi jevištěm a hledištěm. Je proto přirozené, že soubory neměly dlouhého trvání, protože se ukázalo, že čistá demokracie všech je v divadle stejně nebezpečná jako čistá diktatura režiséra, herce nebo diváků. Divadlo bylo, je a snad i bude vždy ‘aristokratické’ i ‘demokratické’, bude vždy kolektivním souborem či komunou, ale v jejich čele bude principál nebo patron – Stanislavskij, Copeau, Grotowski nebo Burian. A všichni jsou podřízeni, tak jak bylo i v minulosti zvykem, divadelnímu nebo hereckému řádu. Také Burian v roce 1937 sepsal podobné „Desatero moderního herce“: 1. *Je jedním z prvních v řadě pracujících (čili tvořících).* 2. *Nehraje s těmi, kteří nejsou v odborech.* 3. *Nepochlebuje řediteli a vedení.* 4. *Z kritik se poučuje, ale nedělá si u kritiků „dobré oko“.* 5. *Nesnižuje sebe a své umění před obecnstvem* (tj. nepodbízí se divákům). 6. *Není výdělkářem.* 7. *Nevede zákulisní politiku, která poškozuje spravedlivé zájmy členstva a ohrožuje umění.* 8. *Vází si dobré práce svých kolegů a umělců vůbec.* 9. *Není hvězdou.* 10. *Pěstí své tělo a vzdělává svého ducha* (viz Kočová 1955: 237). Nezdá se mi, že by jeho desatero bylo příliš zastaralé.

Divadlo D bylo záměrně vedeno i jako kulturní středisko a také to je dokladem, že Burian nepojímal syntézu jen jako prostředek umělecké skladby nejrůznějších jevištních složek při tvorbě inscenací, ale syntéza byla pro něj jistým způsobem myšlení, který důsledně uplatňoval na všech úrovních od instituce až k umění. V tomto smyslu divadlo D bylo a může být vzorem i pro současná divadelní střediska. V Děčku se konaly koncerty, recitovala se poezie, byly tu výstavy, vydával se časopis, od roku 1940 tu existovala i herecká škola, pořádaly se přednášky atd. Idea kulturního střediska je přitom opět založena na podvojnosti celku a partikulárnosti, jež tvoří základ a smysl Burianova pojetí syntetičnosti: zahrnout do celku všechna umění, ale ta si přitom musí uchovat svou osobitost. *Kolektiv D37 pokládá za svou po-*

vinnost rozšířit svůj obor o celou řadu jiných druhů umění, které pokládá za součásti onoho syntetického tvoření, jemuž má divadlo sloužit. Budeme se souborně zajímat o architekturu, malířství, sochařství, o grafiku, fotografii a film, nezapomeneme na kreslíře, stejně jako výstavy plakátů, výstavy moderních tiskovin jsou ve středu našeho zájmu (viz Kočová 1955: 275). Další paradox divadla: kolektivnost neznamená potlačení individuality, ale mobilizuje a zmnohonásobňuje energii k vlastní tvorbě.

Součástí syntézy musel být pochopitelně i divák, hercův partner. Z výpovědi Buriana i diskusí s diváky si můžeme učinit představu auditoria, které tu není jen proto, aby udělovalo hercům za jejich výkony pouze ono *doxa* a tvořilo z nich falešná božstva, ale vztah jeviště a hlediště měl být oboustranně kritický i empatický. V té době se hodně diskutovalo po celé Evropě o lidovosti divadla, také v roce 1937 na kongresu avantgardních umělců, v jehož rámci probíhal i festival inscenací divadla D. Od konce 19. století se totiž pro divadla stal palčivým problém nebo spíše konflikt mezi utopickým pojetím lidu u romantiků, u nás známý z dob národního obrození, kde lidovost znamenala 'návrat ke kořenům' s projektem obnovy nebo změn v budoucnu, a anonymním davem, který si v rostoucí industrializované a konzumní společnosti tuto utopickou představu majetnický přivlastnil, změnil ji na zboží a laciné stereotypy, i u nás zabarované oficiální kulturní politikou národnostně až nacionalisticky. Z této půdy pak vyrůstali herečtí virtuóзовé i anonymní kočovní herci s maskami národních buditelů, kteří produkovali iluze. Diváci jim udělovali chválu jako svým hercům, protože naplňovali alespoň v divadle jejich očekávání, a herci chválili diváky za to, že se mohou tvářit jako bohové. Neplatilo to jen pro 'božskou Sáru'.

Při oslavách K. H. Máchy vystoupil Burian velmi ostře proti této falešné lidovosti, na níž se podílela celá oficiální kultura od škol až po obchodníky, kteří prodávali např. „Máchovy cigarety“. Jeho rozlišení

dvojí lidovosti je dodnes platné. Jsou dva druhy lidových umělců. Jeden tvoří pro lid a druhý z lidu. Ten, který tvoří pro lid, nalezá své kritérium v obecném vkusu. Druhý umělec, tvořící z lidu, má své měřítko v historii. První z nich je kýčař, námezdní otrok, který opisuje, obmalovává a obdivadelňuje jen to, co už bylo probojováno a jež je zobecnělé. Druhý z nich je umělec-bojovník za právo této a příští společnosti, dědic nejlepších hodnot kulturní historie a praporečník kulturní revoluce. [...] První je přechovávač, druhý inženýr ducha (viz Srba 1981: 94). Na těchto Burianových slovech fascinuje to, že nám sice připomínají v mnohém frazeologii komunistické kulturní politiky po roce 1948, ale pokud ji setřeme a připomeneme si, že byla vyslovena v roce 1938, pak se najednou ukážou jako velmi současná a aktuální. I dnes se toho dělá hodně „pro lid“ a nějak méně se toho dělá „z lidu“.

Syntéza a její metaforičnost

Pokud nyní přejdeme k vlastní umělecké tvorbě Buriana s herci, bude dobré si nejdříve vyjasnit charakter jeho inscenací, které se často označují jako „syntetické“ a „metaforické“. Oba přívlastky přitom spolu souvisí jako rub a líc: inscenace je syntetickou skladbou všech jevištních složek, jejichž vzájemná spojení tvoří umělý svět, hercem zabýdlený, jenž má pro režii a diváky povahu poetických metaforických obrazů. Platí to především pro vrcholné inscenace s použitím tzv. theatergraphu (pro Máchův *Máj*, Puškinova *Evžena Oněgina*, Goethovo *Utrpení mladého Werthera* a Wedekindovo *Procitnutí jara*), ale stejné principy syntetické skladby najdeme i u dalších inscenací, které předcházely i následovaly. Od počátku tu narážíme na syntetický čili skladebný způsob myšlení 'renesančního' Buriana: *Již v tom okamžiku, kdy herec na jevišti přednáší báseň, aniž by ji doprovázel gestem, nebo aniž by byl maskován, nebo osvětlován,*

jde o dvouhlasou divadelní skladbu, složenou z přednášeče a z poezie, kterou přednáší. Přistoupí-li k této dvouhlasé skladbě ještě moment prostorový, je přikomponován k dvěma hlasům hlas třetí, totiž tektonika prostoru a architektonická linie, do níž je přednášeč s přednášenou poezií zarámován. Čím více elementů jest pojato do jevištní kompozice, tím větší je jevištní syntetický účinek a o to větší a komplikovanější rozbor jde, máme-li takovou skladbu posoudit (Burian 1946: 89). Burian nechá vstoupit na jeviště živé herce a pak začne hra na umělé světy/obrazy: *přikázal jim, aby si tváře nalíčili do běla a barevně zvýraznili rty a obočí, paruky dal vyrobit z koudelky a lýka, kostýmy z hader, juty a provazů. Tím vším proměnil herce v jakýsi neskutečně působící přízrak [...]* (Srba 1971: 48). Herci musí metaforické světy vytvořit zabydlením, režisér je tvoří jako obrazy pro diváka.

Problém divadelní syntézy složek nebo umění se v moderním divadle objevil od chvíle, kdy R. Wagner teoreticky i prakticky začal pojímat divadlo jako specifický gesamtkunstwerk. Jeho názory poté přejímali a rozpracovali i čeští estetiky, zvláště O. Hostinský, jehož „teorii syntetickou“ shrnul a podrobil kritice ve své *Estetice dramatického umění* O. Zich. Ten uvádí známé antinomie, že čím bude drama poetičtější, hudba hudebnější a výtvarné umění výtvarnější, tím bude dramatickost divadla slabší, zatímco u herectví je tomu právě naopak, tj. že čím bude divadlo herečtější, tím bude dramatickost díla mocnější. Vytvořil si tak základ pro svou následnou „analytickou teorii“, založenou na herecké složce, která je v divadle ústřední proto, že jen *ona je dramatickou v pravém slova smyslu: druhé jsou „dramatickými“ jen potud a nakolik přispívají k účinnosti složky herecké* (Zich 1931: 42–43). Syntetickou teorii nepovažuje přitom za nesprávnou, ale pro jeho další analýzy za nevhodnou, neboť se dá lépe použít na tvorbu dramatického díla a méně na vlastní proces komunikace s divákem, která se pro něj stala východiskem k definování specifičnosti tohoto dra-

matického díla. Je to velmi bystrý postřeh, který zvláště pro herectví znamená, že syntézu můžeme pojímat jednak ‘geneticky’ při tvorbě a jednak ‘strukturálně’ při komunikaci s divákem.

Podíváme-li se na Wagnerův gesamtkunstwerk nebo na teorii Hostinského, jsou skutečně založeny metodologicky na genetickém způsobu uvažování a s jistou nadsázkou bychom mohli říci, že jsou to ještě produkty 19. století, tj. pozitivismu, historismu nebo evoluční Darwinovy teorie.⁴ U Zicha proto současná teorie mluví o „koperníkánském obratu“ k myšlení „strukturálnímu“, které v pojetí syntézy rozvinul český strukturalismus a právě avantgarda s Burianem v čele. K Zichovi ještě dodejme, že zůstává spíše ‘rozkročený’ nad oběma přístupy, takže vedle pasáží věnovaných např. herectví z hlediska strukturálního, kde je východiskem analýza divákovy představy dramatické osoby, věnuje rovněž pozornost principům tvorby herecké postavy, ačkoliv strukturální pojetí proniká silně i zde. A tak se polarita herecké postavy a dramatické osoby přímo nabízela k tomu, aby byla interpretována sémiologickými strukturalisty jako vztah znaku a jeho významu.

Vraťme se ale ještě na chvíli ke genetickému pojetí syntézy, kterou z divadla s živým hercem nelze tak snadno eliminovat. V této koncepci je totiž obsažený princip asimilace jedné složky druhou, kterou můžeme zdůvodňovat např. osudovostí hudby u Wagnera, převládající, jak to známe z oper, nad složkami jinými (pouštět si je pak můžeme i na CD, nejlépe v němčině), zákonem „průniku struktur“,⁵ kdy např. hudební rytmus nebo filmová narace asimiluje ostatní složky a strukturuje naše představy, anebo můžeme konstatovat s českými strukturalisty, že složky se hierarchizují a ‘ta nahoře’ je natolik dominantní, že určuje charakter divadla hereckého, literárního, hudebního ne-

4 O. Hostinský je také autorem studie „Darwin a drama“.

5 Tento pojem používá maďarský skladatel G. Ligeti, viz „Wandlungen der musikalischen Form“, *Die Reihe*, 1962, č. 7.

bo tanečního. Vždy se tu jedná o princip asimilace, což ale neznamená zánik složek podřízených, nýbrž to, že se v těchto složkách objevují nové výrazové možnosti, které většinou v čistém umění zůstávají stranou. Tak např. v písni se objevují nové možnosti poetického textu nebo ve filmu nové (více sémantické) možnosti hudby. Platí to také o herectví, které má vlastně v divadle největší asimilační potenci a odtud také pramení ono Zichovo tvrzení, že je nejdramatičtější ze všech složek. Na jevišti je prostě vždy živý herec se svou aktuální kreativitou a tu – jak bylo řečeno již výše – z divadla nevymaže ani sebeextrémnější strukturální pojetí, které z něj učiní znak mezi ostatními znaky. Co se tu mění, je horizont, v němž režisér dokáže jako Honzl v *Pohybu divadelního znaku* rozpojovat znak a jeho význam či hereckou postavu a dramatickou osobu a z funkčního hlediska, tj. jak se ocitá v centru dramatického jednání ta či ona složka, může pak nahradit herce rekvizitou nebo světlem. V tomto noetickém horizontu se tak modernímu divadlu ukázaly nové možnosti, založené na diferencí a dynamickém vztahu mezi podobností a nepodobností herce a postavy, narušujícím původní proces asimilace, který byl pramenem realistických iluzí. Herec nyní tvoří postavu a její dílčí projevy podle vnitřní logiky poetického světa vyznačeného režisérem a význam té či oné složky, např. hercova gesta, již pak není tvořený jen jí samou, ale vzniká ve vztazích, které se záměrně konstruují do poetických obrazů, které divák musí dotvářet na základě vlastní kompetence a představitosti, jako by to byla hra s neúplnou informací. Únik od tradiční mimetické asimilace znamená pro herce tvorbu umělého světa, vytvářeného vztahy a diferencemi, který se tak vzdaluje od přirozeného světa.

U Buriana máme přesně toto strukturalistické pojetí syntézy, neboť jak tvrdí, od začátku se snažil hledat *styčný bod, ve kterém se setkávají umění výtvarná s muzikálními* (Burian 1946: 70). Divadlo je podle něj syntetická forma, v níž jsou do souvis-

losti a nejisté rovnováhy uvedeny všechny složky nebo umění, a to s podmínkou, že si uchovají svou identitu a nebudou se vzájemně asimilovat. Je to syntéza založená na principu souvztažnosti: *Není tedy divadelní syntézou na sebe všelijak navrstvené umění, nýbrž je divadelní syntézou taková divadelní forma, která tvoří ze vzájemného vztahu všech umění, které jeviště vůbec může spolykat. [...] Každý krok, každé zamrknutí oka, každý sebemenší šramot, každé světlo, jeho barva, sebemenší schůdek, a dokonce i sebemenší zakašlání v obecenstvu spolutvoří jedině tehdy, je-li v nich uzákoněný vztah* (viz Srba 1981: 152). Dochází tak k zásadní proměně v pojetí syntézy, která se již nezakládá na předpokládané identitě znaku a jeho významu, a tedy v podstatě na mimetickém principu, ale na 'dramatické štěrbině' mezi jednotlivými znaky (signifiants), s jejichž pomocí lze vytvářet nová a nečekaná spojení.

Jazykové a hudební paradigma je tu zřejmé, neboť skladba má mít svou syntax, vyčleňují se tu 'fonémy' či 'tóny' a uvádějí se do vzájemné souvztažnosti, což vede k hledání hlubinných struktur, k popisům v binárních opozicích a přesunu od mimeze ke komunikačním hrám. Porozumění umělým obrazům je pak dáno stupněm identifikace a vztáženosti, např. když v inscenaci *Evžena Oněgina* podle Jana Grossmana *dvojici „nůž letící proti kameře“ a „jeviště odsvětlené tempem letícího nože“ pojí jednota rytmická, která se samozřejmě obsahu nezříká, ale podává ho nepopisně, v prudké metafoře* (viz Srba 1971: 60). Východiskem je tedy nejprve fragmentarizace částí, které si v mimetickém divadle uchovávaly celistvou ikoničnost. Platí to také pro hereckou postavu, která se člení na dílčí projevy – krok, zamrknutí oka, paralelní tvář herce na filmovém plátně apod., které se pak komponují 'rétoricky' do 'vět'. Herecká postava pak již není znakem (sémiology interpretovaným vztahem mezi hereckou postavou a dramatickou osobou), ale autonomním subtextem v rámci celé inscenace, kde se aktualizuje i samotný způsob, jakým je divákovi sdělována. A jestliže

v mimetickém divadle (a domnívám se, že ještě i u Zicha) pravdivost či pravděpodobnost určovalo odvolání se k běžné divákově zkušenosti (argumentum de re), tak Burianovy umělé světy jsou zabydleny postavami, u nichž se divák musí více odvolávat na to, co říkají, jak se ukazují a jak jsou vkomponované do větších celků (argumentum de dicto). Divák tak musí apriorně přijmout jinou modalitu jejich existence a sledovat je i s vědomím výrazného kontrastu a rozdílu od běžné zkušenosti přirozeného světa. Tato povaha jednání herecké postavy jako diskurzu má pak za následek, že herec v Burianově divadle hraje typizovanou funkční roli, jejíž jednání je vtaženo a patří do jednoho sémantického pole. Např. když voják ve *Vojně* zazpívá cokoliv, milostnou či pijáckou píseň, je to vztaženo vždy k této jeho funkční roli vojáka v zákopec.

Proti tradičnímu herectví bylo toto vylonění k 'rétorické' konstrukci herecké postavy dosti zásadní. Probíhá tu v podstatě dvojitý proces destrukce původní skladby umělé osoby, přičemž její části nebo detaily (krok, mrknutí) jsou fragmentarizací zbaveny původní pragmatické funkce (krok jako část chůze někam) a zahrnuty nebo vtaženy do nějakého symbolizujícího celku, kde tyto detaily nabývají zcela jinou funkci. Detailem je např. jakákoli píseň vytržena ze 'svého' kontextu a symbolizující funkci plní postava vojáka a kontext, v němž se nachází.

Uvedme si ještě jiný Burianův příklad, jak vytvořit metaforizovanou představu Cyrana: *tak i na divadle, použijeme-li dvou skutečných věcí, třeba ubrusu a smetáku, tak aby smeták stál opřen o zeď s přehozeným ubrusem kolem tyče, stačilo by již, aby pro nesl někdo za smeták „svůj klobouk odhazují v dálí“ a i ten nejprostší divák bude mít přelud Cyrana* (Burian 1946: 66). Poukazuje totiž ještě na jednu věc. Představa dramatické osoby Cyrana je vytvořena z fragmentů, které byly vytrženy z původních souvislostí, ale všimněme si, že ne všechny fragmenty plní stejnou funkci a že vedle dílčích věcí (ubrus, smeták) je tu ještě výrazný arbitrární

znak či symbol ve známé frázi „svůj klobouk odhazují v dálí“, který plní funkci sjednocující neboli asimilující. Je to přirozené, neboť diváková vnímavost musí být zakotvena v nějaké předzkušenosti, díky níž můžeme jev identifikovat, a tak se orientovat i v umělých metaforických světech, které Burian budoval ve svém divadle. Princip asimilace, o němž byla řeč u Wagnerovy genetické syntézy, se tak nevytrácí, ale přesunuje na skladbu dílčích znaků, z nichž ten, který plní roli sjednocující, je zakotvený v divákově kompetenci, s níž v tomto diskurzu počítá Burian i jeho herec. Použije-li se na jevišti tento symbolický arbitrární znak, je možné jej pak ozvlášťovat čímkoli a jakkoli. *Když tančí Oněgin s Tatánou, je to konvence, když ale na plátně současně tančí a je na ní vidět emoce, má to hloubku, pohled zevnitř* (viz Obst/Scherl 1962: 233). Tanec živých herců na jevišti tu měl silnou dostředivost, a proto snadno asimiloval i tanec na plátně, vyňatý jako detail z narace, která je vlastní filmu.

Dramatická souvztažnost takto komponovaných složek nebo znaků ale vytváří v inscenacích zvláštní nejistou rovnováhu symboličnosti a věčnosti nebo faktičnosti, a je proto přirozené, že mohlo dojít buď k posilování výraznější iluze, nebo naopak k deziluzi. V prvním případě se automaticky filmový fragment, symbolizující a začínající vyprávět vlastní příběh, rozrůstá do ikonické podoby a asimiluje složky ostatní. Následný příklad ukazuje, jak tuto roli asimilace přejímají akce živých herců, kolem nichž pak rotují všechny ostatní složky, což je doklad toho, že odstředivost složek filmových, výtvarných nebo hudebních byla u Buriana stále silně zakotvena v živé přítomnosti herců. *Toto použití filmu v Evženu Oněginovi je dvojího rázu, píše kritik. Jednak má funkci ilustrace tím, že doplňuje drama obrazy z exteriéru: letící saně, sních, Petrohrad – a kromě toho má ještě hlubší funkci, vytvářet dramatický prostor v paralelním sledu jevištních a filmových obrazů. To prvé je rozhodně oslabením dramatickosti, to druhé je schopno ji zesílit. Pokud také byl zde ponechán film jen*

ve své reportážní funkci, vytvářel většinou rušivý a nesourodý prvek, který trhal jednotu hry. Zato nezapomenutelné byly ony scény, kde film se uplatnil ve funkci náznaků, např. tanec kozáčka, obraz Tatány na plesu anebo závěrečná scéna s padajícím sněhem. Avšak těžiště této scény zůstává tam, kde E. F. Burian pracuje s živým hercem a kde z živého slova hercova, ze světla a hudby vytváří jevištní báseň (viz Kočová 1955: 266).

V případě deziluze se ve vzájemné interferenci aktualizuje naopak samotná faktučnost dílčí složky, např. u představy Cyrana je to věcnost smetáku a ubrusu. Burian se tu rád odvolával na postupy lidového divadla a často opakoval, že jevištní slunce není sluncem, ale reflektorem, nebo že obloha není oblohou, ale závěsem. V Máchově *Máji* vykouzli nejprve světlem poetické obrazy a záhy ukázal v pracovním světle, 'jak je to uděláno': *Ve světle reflektorů při hře viděl divák krásnou, mladičkou, jarem sotva rozpuklou břizu. V jevištním světle se mu pak odhalila útlá břiza jako rezavá pokřivená roura od kamen, na níž visely cáry špinavé koudele. V jiné scéně viděl divák oběšence, houpajícího se na šibenici a pod ním na kyprém paloučku rozházené bledé, fosforeskující lebky. Při jevištním světle však spatřil uschlou obrácenou zaječí kůži, visící na syrovém klacku a na zeleně lakované šikmě několik opravdivých balvanů* (Kočová 1955: 150). Je to současně klasický příklad toho, že iluzi v divadle nelze či nemá smysl zcela zničit, jak se o to pokoušely v duchu ruského konstruktivismu Honzlovy a Frejkovy experimenty s herci jako gymnasty, ale vytvářet a rozbíjet nebo opačně rozbíjet a vytvářet.

Uvedené příklady jsou také ilustrací toho, jakým skutečným 'básníkem jeviště' byl Burian. Přesně podle jeho výroku, že *jeviště je nejvlastnější tribunou básníka. Pohyb, světlo, krása líčidel, maska, živý prostor v hledišti, to všechno je stvořeno pro básníkův verš, pro rytmus metafor, které obepínají jevištní iluzi jako náramek* (viz Srba 1981: 79). Vyvstává ovšem otázka, jakou povahu

mají tyto Burianovy metafory a jakou funkci v nich hraje herec. Metafora je totiž původně rétorická figura a pokud ji použije básník k tomu, aby bouří v duši svého hrdiny nebo jeho zpěv přirovnával k bouři na moři či slavíkovi, pak slovem vyjasňuje to, co je neviditelné a neslyšitelné prostřednictvím toho, co je viditelné a slyšitelné a co divák zná ze své vlastní zkušenosti. S pomocí jednoho znaku (bouře, slavík) neoznačí přímo jejich denotát, ten naopak odsune do stínu, ale odkryje dílčí vlastnost, kterou si s tímto jevem spojujeme a přeneše ji na jiný jev (neklid v duši, krása zpěvu). Základem je tu pak stále metafora jako přirovnávání čili substituce nebo 'překlad' z jednoho jazyka do druhého, z řeči smyslového světa na řeč nitra nebo krásy. Básník nebo rétor se tu proto chová jako 'překladatel' a to odpovídá i tradičnímu pojetí herce, který nás přenáší do jevištní fikce, aby svou hrou 'přeložil' divákovi to, co v nitru prožívá. Dokonce i Honzlova metafora ve Vančurově *Nemocné dívce*, o níž jsem se zmínil v minulé studii, kdy na disputaci lékařů je kladeno šermování kordy, byla nesena touto snahou vyjasnit neviditelné viditelným. Naše zkušenost přirozeného světa tu byla pouze noeticky (divadelně) rozštěpena s cílem vyjasnit a okomentovat, co se tu vlastně mezi lékaři děje. Herec tu hrál 'realisticky' dvě role, lékaře a šermíře, takže vznikala juxtapozice s nadějí, že si to divák 'dá dohromady'.

U Buriana se posunujeme v pojetí divadelní metafory dále a hlouběji. Z jeho výpovědi vyplývá, že jde o 'materializovanou metaforu', čili o přenos představovaného světa Burianem obdivovaného Máchy z poezie slov na poezii všech divadelních prostředků, včetně živého herce. *Čtená báseň nutí čtenáře, aby se prokousal metaforami k vlastnímu stavu básníka při zrodu básně. My se pokoušíme vyprovokovat v diváku pocit oné básnivosti přímo, bezprostředně* (viz Srba 1971: 5). Mácha mu tedy objevil možnost vytvořit na jevišti 'druhou realitu' – ale je možné metaforu přímo vidět a slyšet? Možné to je, jenže různost médií – slova

a jeviště s živými herci – přesunuje akcent z výrazně noetické stránky básnické tvorby umělé skutečnosti v představě čtenáře na jinou úroveň, kde dochází v metafoře k se-pětí ontologické a noetické stránky divadla. Jevištní metafora proto už nemůže být jen klasickým přirovnáním, ale stává se nejdříve ve nástrojem tvorby alternativního jevištního světa, jehož vlastností už není metafora jako přirovnání, ale metaforičnost, která je podmíněna neustálou metamorfózou čili divadelní hravostí. Zatímco v jednorodém médiu, kterým je jazyk, se 'něco děje' především v čtenářově představivosti, v divadle musí nejdříve projít zjevným procesem metamorfózy veškerá jevištní skutečnost, aby byl vytvořen umělý poetický svět, např. v duchu K. H. Máchy nebo A. S. Puškina, který má svou vlastní ontologii. Na jevišti už potom není – a to je významné pro herce – metafora jako rétorická figura jen neobvyklým přirovnáním, ale doslovností, přirozeností jevištního světa, který má svou vlastní logiku a výrazněji se odlišuje od světa běžného. Jevištní svět je tak světem daleko více autonomním a divák musí být vlastně bilingvistou, aby jej dokázal 'přečíst'. Odtud také padaly výtky kritiků a diváků na nesrozumitelnost Burianových inscenací nebo scén, zvláště v období theatergraphu. Ale Burian vždy nekompromisně trval na nárocích, které mají být na diváky kladeny: *Vnímat umění je tentýž složitý proces jako umění vytvářet* (Burian 1946: 78).

Metaforičnost u Buriana nic neidentifikovala v duších dramatických postav, neboť je povahou predikativní, ale budovala sugestivní světy Máje, Oněgina nebo Werthera, jejichž různorodost ukazovala, co vše je v divadle možné. Umělé světy měly i svůj zvláštní časoprostor. *Naříká-li kdesi krysař, že nemůže zadržet čas, Burian podle Trägere zná toto podivuhodné tajemství, neboť stejně v Maeterlinckovi jako u Dostojevského nebo v Dykovi máte prudký zážitek zadržovaného a prodlužovaného času. [...] Vy-bavme si v paměti onu kouzelnou scénu, kdy přichází krysař v noci kvetoucí zahradou*

k Agnes! S pochopením dykovské šklebné ironie přeruší Burian tento milostný výjev nočním viděním skrblického truhláře, jemuž se jako upír vtačí v jeho spokojenost přízrak krysaře. A znovu se vrací divák po tomto intermezzu k mileneckému páru, nad nímž se zastavil čas na své noční pouti (viz Kočová 1955: 377). Musely to být světy – slovy J. Vodáka – *mezi pomyslem a přímým nazřením* (viz Obst/Scherl 1962: 223), které můžeme donekonečna analyzovat a zkoumat, stejně jim na kloub nepřijdeme bez vlastní účasti. A tak nás ani nepřekvapí vzpomínka básníka F. Halase na představení *Lidové suity*, které jej vtahovalo do sebe a nutilo překročit hranici mezi hledištěm a jevištěm. *Bylo třeba se držeti, aby člověk nevešel do hry před jeho očima a nepřidal se k písni. Škoda, že nebylo odvahy a jistě za trest jest mi nepřetržitě hráti na okraji onoho vzrušení a prozpěvovati si tuto píseň. Tam někam mezi Africia a čerta měl vběhnout básník, aby vzal do dlaní utatou hlavu Doroty a domluvil se s ní, než vejde do nebes* (viz Kočová 1955: 358).

Metaforizující hravost s neustálými proměnami vedla k tvorbě podivných figur, často fragmentárních a reprezentovaných jen hlasem, tváří nebo tancem, připomínajících postavy ze snů, loutky nebo manekýny. To byla dosti významná změna proti tradičnímu herectví a z technického nebo formotvorného hlediska byl herec u Buriana tím, kdo svou hravost neukrývá, ale naopak je schopný těch nejneočekávanějších metamorfóz. Režisér mu určil „rámcové řešení“, které se v Dědku zkoušelo většinou přímo na jevišti jako improvizace, při níž jsou důležité dovednosti jako voicebandový přednes, nosit masky nebo provádět loutkovité a taneční pohyby, nechat se natočit filmovou kamerou. Všechny tyto schopnosti měly herce 'osvobodit' k tvořivému rozvíjení daného tématu. *V tanci je podle Saši Machova možno v jednotlivých případech rozšířit námět, převést jej na jiné pole výrazových možností. Pohybem lze vyjádřit vnitřní prožitky, které se někdy těžko dají definovat slovem* (viz Kočová 1955: 358).

vá 1955: 203). Burianův herec tak opět jako prázdné jeviště mohl být vším: mohl být tanečníkem, recitátorem, zpěvákem, klaunem, žonglérem, který na jevišti žije a pracuje. *Trénuje podle Buriana jako boxer, aby svoje tělo připravil ke stylu hmota proti hmotě* (viz Srba 1981: 45). Ale především si musel tento herec v každém okamžiku uvědomovat dynamické vztahnosti své hry. *Představte si herce jako jedinou tvárnou hmotu, která dělí se, dělí se vztažně. Rozsekněte tělo na dvě půle. Dynamický vztah, který vám vznikne mezi oběma půlemi, je dynamickým vztahem herecké souhry* (viz Srba 1981: 174). Odkrýval se tu vlastně obecný antropologický základ divadla a hry, kterou předchozí tradice vytěsnila z jeviště a kterým Burian navázal na lidové divadlo, kde také jakmile herec vstoupil na jeviště, musel zanechat za sebou vše, co patřilo k jeho běžnému životu, neboť vstupoval do umělé skutečnosti vždy rozseknutý na dvě půle. Zůstává tajemství nejisté rovnováhy obou půlek, které mohl posoudit jen divák Děčka.

Tento herec ale vytvářel v prostoru jeviště daleko bohatší světy než v manéži, s podivnými figurami, které působily 'neskutečně' a v neustálé metamorfóze a které si mohly zatančit i přímo na mrtvolách. *Mrtvola Lenského byla v této scéně zpřítomňována pomocí diaprojekce, usměrněné na dolní okraj*

středního projekčního plátna. „Živé“ Erinye objevující se – zakomponovány přesně do obrazu – v prostoru jeviště mohly díky tomu tančit svůj pohřební tanec jakoby přímo na těle nebožtíka (Srba 1971: 73). Proto to byly figury, s nimiž se v životě nesetkáme, ale na jevišti ano. Nebyli to jedinci ani alegorie, spíše něco mezi tím, kulturní nebo sociální role bláznů, sedláků, králů, šelmů nebo milenců, které byly určeny tím, co a v jaké možné situaci právě dělaly. Mohly působit jako destrukce stereotypů, např. v *Lidových suitách*, kde měly za úkol vyrvat svět lidové písně z rukou těch, kdož s ním prováděli nekalé čachry (viz Kočová 1955: 135), jindy k divákům přicházely ze snů, z minulosti a dalších možných světů, které si stvořili Burian a jeho herci jen svou fantazií a svou hravostí.

Literatura:

- BURIAN, E. F. *O nové divadlo*, Praha 1946
BURIAN, E. F. *Pojďte, lidé, na divadla s železnýma kladivama*, Praha 1940
KOČOVÁ, Z. *Kronika AUD*, Praha 1955
SCHERL, A. „E. F. Burian divadelník (1923–1941)“, in OBST, M. / SCHERL, A. *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962
SRBA, B. *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Praha 1971
SRBA, B. (ed.) *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981

Jaroslava Adamová a MDP

(2. část)¹

Zuzana Sílová

Na vrcholu

Následující roky Jaroslavy Adamové v Komorním divadle jsou vyplněny prací s různými režiséry: Jako na osvědčenou oporu na ni spoléhají Ota Ornest, Václav Hudeček, Ivan Weiss i Ladislav Vymětal. Se dvěma posledně jmenovanými režiséry, díky soustředěné spolupráci spadající do (vlastně velmi krátkého) období let 1967 až 1970, připraví divákům Komorního divadla několikrát nevšední zážitky. V případě Ladislava Vymětala jde o *Služky* Jeana Genêta, *Lištičky* od Lillian Hellmanové a Sartrovy *Mouchy*, s Ivanem Weisssem nastuduje herečka *Křehkou rovnováhu* od Edwarda Albeeho, Dürrenmattovo *Play Strindberg* a dramatisaci slavné Tolstého *Anny Kareninové*.

O Olivii Lecchiové, jedné z postav hořké komedie *Léto sedmnácté panenky* australského autora Raye Lawlera,² poznamenal Sergej Machonin, že se řadí mezi herečiny významné studie: „Je to velmi sugestivní výkon, znovu to bolestné, přepjaté lidství – jako by Adamová vykupovala ty mučivé, všechno riskující polohy ženských psých vlastní krvi. Jen vstupní akordy mi tentokrát připadají zbytečně hlučné, trochu křečovitě, stejně jako mi vadí melodramatický závěr na kolenou, což ovšem přičítám (spolu s tím nádherným ohňostrojem) na vrub režisérův.“

Scény jako ze staré frašky, kterou cítíme v ironickém zpracování „měšťanské truchlohy“ *Viktor aneb Dítka u moci* od francouzského surrealisty Rogera Vitra, mírně přepjatou stylizaci vyžadují. Režisér Václav Hudeček (má za sebou pozoruhodné režie Ionescových aktovek *Lekce* a *Plešatá zpěvačka* a Beckettova *Čekání na Godota* v Divadle Na zábradlí) inscenoval hru jako lehkou parodii na konverzační žánr, v němž se herci MDP pohybují s bezpečnou jistotou a elegancí. S Jaroslavou Adamovou, u které prý „vynikající výsledek nepřekvapuje“, a Otou Šimánkem se mu však podařilo rozvinout parodii v absurdní *grotesku*.³

Po groteskní Emilii z Vitrakovy frašky čeká na Jaroslavu Adamovou řada *intrikánek* z vrstev měšťanských i královských, jednou služka, jindy paní, pohybujících se v historických kulisách i konverzujících v salonech francouzské

1 Studie vznikla v souvislosti s výzkumem podnikaným v rámci projektu „České herectví a generace 1945“, podporovaného Grantovou agenturou České republiky.

2 Režie Ota Ornest, premiéra 25. listopadu 1965 v Komorním divadle, hrálo se 54krát. Machoninovu recenzi viz Literární noviny, 4. 12. 1965.

3 „Groteskním aranžováním zviditelňuje oblundný rej sváření, páření a umírání ve stále vybičovanějším rytmu fyzických akcí. Nejčennější výkony představení jsou pak založeny na takové stavbě role, kde jeden zvrát střídá plynule a nenásilně druhý a kde ze sledu těchto *zvrátů* vzniká *kontinuální* postavy“ (Eva Uhlířová v Divadelních a filmových novinách 6. dubna 1966).

provincie, viktoriánské Anglie či amerického Jihu. Paolu v Giraudouxově *Souboji andělů* hraje podle Pavla Gryma s minimem pohybů a minimem gest, s dokonalým přednesem autorovy ornamentální rétoriky jako „ztělesnění velmi reálného, přesně vidoucího a věcně jednajícího Zla“,⁴ zatímco Jindřich Černý herečku kárá za to, že autorův záměr posunula a „pozemské ženství proměňuje v grimasu děvky. Už tak herecky nevyvážené představení ztrácí i v rovině ústředního konfliktu ironický šarm a stává se triviální.“⁵ Za zmodernizovanou královnu Gertrudu z urhamletovského příběhu *Královské vraždění*,⁶ „jakoby z měšťanské uzurpace, ale za to první v intrikách a ovládanou vášnivostí, která před ničím neustoupí,“ ji chválí polská kritika (při zájezdu MDP do Varšavy v roce 1967) a v domácím tisku si Ludmila Kopáčková všímá, jak herečce stačí detail k vyjádření toho, co skrývá nitro její postavy: „Téměř nepostřehnutelné gesto, pohyb, slabá změna intonace a divák rázem pochopí její zklamání nad milencovou vládyčtivostí, nad tím, že jí znovu vypadlo žezlo z ruky.“⁷ Pavlu Grymovi se však zdá, že Jaroslava Adamová „vystačí s ozdobnou deklamací a jen zcela málo usiluje o vnitřní podobu královské milenky a vražednice jdoucí za rozkoší a za mocí...“

Kvintesenčí zla, ubohého a ukřivděného, je postava Solange ve hře *Služky* Jeana Genéta, kterou režíroval Ladislav Vymětal. Genětovo provokativní psychodrama, v němž si autor skrže postavy a jejich hry „na služku a paní“ odraťgává nespokojenost s morálkou a konvencemi spořádané společnosti, zapůsobil v kontextu ostatního repertoáru MDP jaksí nepatřičně, tím spíš, když inscenátoři podle kritika Zdeňka Hořínka „strukturu vztahů značně zjednodušili“ – možná proto, aby usnadnili divákovi orientaci v důmyslně a složitě budované historce, jejíž obsah se dá v podstatě shrnout do jediné věty. Představení se kritikovi zdá příliš emfatické a extatické a přitom málo „čitelné“. Premiérové hlediště podle svědectví recenzentů přijalo hru i její inscenaci mrazivě, ba vyděšeně, rozdělilo se na tolerantní a rozzlobené, přestože o výkonu Jaroslavy Adamové v roli Solange se recenzenti rozepisují s úctou a uznáním: „Adamová střídmyými gesty a ukázněným mluvním projevem (abstrahují-li od zřetelně narežirovaných výjimek) postihla dráždivý vnitřní svár postavy: zpod masky příhrblé poníženosti, servilní ochoty a rezignované staropanenskosti se stále dere na povrch zatrpklá nepřejícnost, závist, zastydlá nenávist i smyslná lačnost. Její pokora je nebezpečná: je jen potlačenou vzpourou.“⁸

Dravá a brutální, za maskou bontonu číhající, rovněž prý „pružná a omamná, se stínem ordinérnosti“, je v jejím podání žena, která se neštítí žádných prostředků, aby dosáhla vítězství v intrikách: paní Chevelyová ve Wildeově *Ideálním manželovi*. Kritika píše o „herecké profesionalitě“, s níž svádí konverzační souboje s neodolatelným Václavem Voskou v roli lorda Goringa, v „solidní“ či „rutinované“ inscenaci O. Ornesta.⁹

4 Lidová demokracie, 25. 10. 1966.

5 Divadelní noviny, 22. 2. 1967.

6 Torzo hry předčasně tragicky zemřelého dramatika Miloše Rejnuše (původně určené pro rozhlas) pro MDP přepracoval básník a dramatik Václav Renč. Inscenace Václava Hudečka měla premiéru v Komorním divadle 22. 12. 1966 a hrála se 31krát.

7 Rudé právo, 31. 12. 1966.

8 *Divadlo*, prosinec 1967, s. 60.

9 Premiéra *Služek*, které se hrály 31krát, se konala 14. 9. 1967, Wildeův *Ideální manžel* měl premiéru 23. 11. téhož roku a hrál se 115krát.



SOLANGE

Jean Genêt: Služky.
Komorní divadlo 1967

Jako dravce velkého formátu hraje krásnou a cynickou Reginu z rodinného dramatu Lillian Hellmanové *Lištičky*, v němž se vztahy lidí redukuje na vztah k majetku a penězům. „Jaroslava Adamová dává své Regině zvláštní, dalo by se říci skoro sportovní radost z činnosti, její aktivita jí samotné způsobuje příjemnou závrať. Nevraždí svého muže jen z chladné ziskuchtivosti, ale také z horečnaté extáze vidiny vlastní velikosti. Kdyby to neznělo tak paradoxně, dalo by se říci, že tato Regina, na níž není žilka dobrá, má křídla, vzlet, poezii...“ píše Alena Urbanová,¹⁰ která oceňuje, že fakta hry, sdělující, že jsme mezi lidskými bestii, Vymětalova režie neilustruje, ale uvolňuje prostor pro tvorbu dalších, zajímavějších významů. Podobně Jan Císař si všimá, že režisér Ladislav Vymětal se snaží za umnou zápletkou vytčenou ideou hry najít *jedinečné lidské osudy*: „Hledá je spolu s herci ryze hereckými, divadelními prostředky,“ vyzdvihuje Císař ve shodě s Urbanovou výkony Svatopluka Beneše, Oty Sklenčky či Felixe le Breux a do-

¹⁰ Divadelní noviny, 8. 5. 1968.

dává: „V Regině nachází J. Adamová především její zvláštní věcnost, schopnost přísné analýzy, smysl pro ironii a sarkastický vtip, cílevědomost, nezdolnost.“¹¹

Už podruhé v krátké době se setkala Jaroslava Adamová s režisérem Ladislavem Vymětalem. Vzápětí spolu zkoušejí znovu: v pohnutém čase podzimu roku 1968 uvádějí MDP v Komorním hru Jeana-Paula Sartra *Mouchy*. Parafráze Aischylovy Oresteie osciluje v interpretaci antické tragédie mezi reálnem a abstrakci, mezi hořce ironickou fraškou a politickým dramatem o potřebě svobody, které po srpnu '68 nabývá na aktuálnosti (té si byl ředitel divadla dobře vědomý, když hru okamžitě po srpnové invazi nasadil 'mimo plán' na repertoár). Režie podle Milana Lukeše¹² dobývá z diskusní hry maximum dramatickosti, ke všemu v krajně obtížných podmínkách miniaturního jeviště Komorního divadla, a pod jejím vedením pak zásluhou na zživotnění Sartra mají především herci: Jaroslava Adamová („byla nejlepší“, říká režisér inscenace), Václav Voska, Ota Sklenčka, František Němec, Hana Kreihanslová: „Podávají výkony, jimž je vlastní zniternělá monumentalita, cudnost v extázi,“ píše Jindřich Uher. „Jejich postavy zvláštním způsobem 'žijí', strhují diváka svým osudem natolik, že 'zapomíná na divadlo' a ponořuje se s plným zaujetím do básníkovy příběhu...“¹³ V případě Jaroslavy Adamové a jejího pojetí Elektry – hrdinky, jež protestuje proti údělu královské dcery ponížené na služku – opět píše kritika o zajímavé *studii*:¹⁴ „Nenávist, postupující každý nerv a sval, kratičká vzpoura, zásvit slunce, přimknutí k Orestovi a pak už jen dusící strach,“ popisuje Alena Urbanová.¹⁵ Způsob, jak Adamová hraje Elektru, zaznamenávají mnozí: Dagmar Cimická líčí, jak hereččin výkon vyrůstá z *montáže různých, dvojlomných reakcí na jednotlivé situace*: „Přichází na jeviště s vypjatě strnulým tělem, drobnými lehkými kroky. Velkým a prudce rozmáchlým gestem vmete pomyslné odpadky soše Jupitera a na chvilku strne v napětí. Pak mu vykřičí svou nenávist, nervózně se zasměje, ruce klesnou bezvládně podél těla, rýha kolem úst se prohloubí a hlas se zlomí do hlubokých prsních tónů. V situaci, kdy Orestes odchází zabít Klytaimnestru a Elektra zůstává sama s mrtvým Aigisthem, výsměšně řezavým hlasem se ujišťuje, že tomu chtěla, ale co chvíli řezavé tóny přecházejí v zoufalý výkřik, vzepjaté tělo se láme v množství do kruhu uzavřených pohybů, s ošklivostí odstrkuje mrtvého nohou, avšak chvějící se ruce ho něžně přikrývají pláštěm. Když se Orestes vrací, Elektra mu jde vstříc s rozzářeným úsměvem, ale s očima rozšířenýma hrůzou, úpěnlivě se k němu tiskne, jemně ho líbá, hlas je však zastřený pohrdáním a tělo se zachvívá odpořem.“¹⁶ I další recenze zaznamenávají mimořádnou pohybovou a mluvní kulturu, jíž se hereččin výkon vyznačuje a díky níž „žije před námi celý člověk, protože žije celé jeho tělo, seismograficky citlivé.“¹⁷ Ve scéně, kdy Elektra tančí před matkou a Aigisthem, vrcholí podle Miloše Smetany pohybová pružnost a vláčnost hereččina procítěného projevu: „Přechody od pianissima až k expresivnímu výrazu

11 Rudé právo, 18. 6. 1968.

12 Rudé právo, 10. 12. 1968.

13 Rovnost, 26. 4. 1969.

14 Lidová demokracie, 3. 12. 1968.

15 Divadelní noviny, 18. 12. 1968.

16 Zítřek, 18. 12. 1968

17 O pohybovou spolupráci požádal režisér specialistku na výrazový pohyb Evu Kröschlovou.



PANÍ CHEVELYOVÁ
Oscar Wilde: Ideální
manžel. Komorní
divadlo 1967

udržují diváky v neustálém napětí. Výkon Jaroslavy Adamové je čistý a opojný hereckým uměním, sugestivní známou dramatickostí této herečky, tentokrát udivující i lyrickou křehkostí a lidskou vroucností.¹⁸ I Jindřich Černý oceňuje umění Jaroslavy Adamové *shrnout složitý psychologický proces, jímž její postava prochází, do velké, střídme, jemně patetické zkratky, která je vyjádřením lidskosti.*¹⁹

Spojení věcnosti a zvláštního neokázalého patosu, ironický odstup, který vůbec nevyklučuje současné vášnivé ponoření se do osudu postavy, kterou vytváří: to všechno spolu s mimořádnou 'technikou' jsou dispozice, jež herečku přímo předurčují k repertoáru, který přesahuje možnosti MDP, k osudům antických či klasicistních hrdinek. Zásluhou Adamové vnímáme všechny ty parafráze velkých dramát, které nám předvádějí člověka coby bytost malou a přízemní, jako obdivuhodný zápas o to, aby lidé neztratili nic ze svých skutečných rozměrů – ze svých *možností* – a ty jsou dány intenzitou, s níž se Adamová každé postavy zmocňuje.

¹⁸ Mladá fronta, 17. 12. 1968.

¹⁹ Divadlo 3, 1969, s. 36.



Právě v době, kdy vrcholí její kariéra rolemi, jako je Regina či Elektra a k nimž vzápětí přibude Alice z *Play Strindberg* a Anna Kareninová, svěřuje herečka, která se jinak o své profesi nevyjadřuje (rozhovory poskytuje minimálně a o vlastní publicitu se vůbec nestará) Sergeji Machoninovi v *Divadelních novinách*: „Proč to člověk dělá? Myslím, že ze všeho nejvíc pro sebe. [...] Ano, ze sobectví. Jako dělají lidé skoro všechno, jenom tomu dávají šlechetnější jména. [...] Ještě správněji by se to herecké ‘sobectví’ možná mohlo nazvat úděl, nebo vášeň, nebo posedlost. Člověk to zároveň dělá pro sebe, že to chce, že je tím uhranut – a zároveň jako by v tom bylo něco od ďábla, kterému se upsal, a nemůže z toho osudu pryč. Musí to dělat, je posedlý a není mu pomoci. [...] Jiří Frejka mi jednou řekl: ‘Ať budeš hrát jakékoli představení a jakoukoli roli, mysl si, že je to tvá poslední.’ Zůstalo mi to navždycky jako takové podivné a stravující motto. Ne už v takové naléhavosti, spíš jako každodenní fatální úděl. Není nic, za co by se to dalo měnit. Člověk prostě musí hrát. A pořád s tím chodit a hrabat si k tomu donekonečna zkušenosti. Kdysi od Frejky, od Buriana, kteří měli veliký dar být prostí a názorní a dávat herci svobodu, aby si objevoval věci sám, až k dnešním režisérům, z nichž si zase vážím nejvíc těch, kteří mají podobnou schopnost a metodu.“²⁰

Ladislav Vymětal k takovým režisérům v MDP patřil po celou dobu svého zdejšího působení. Citlivý a přesný analytik a pozorovatel, který nejlepších výsledků dosahoval hrami, jako byli Dürremattovi *Fyzikové*. Ve vzpomínkách herců i v dobových recenzích je jen kuse zachycena režijní ‘metoda’, s níž postupoval při práci s těmi, kdo s ním byli ‘spřízněni volbou’. Myšlenkovou konstrukci

²⁰ *Divadelní noviny*, 17. 12. 1969.



◀ ▶ ELEKTRA
Jean-Paul Sartre:
Mouchy. Komorní
divadlo 1968. Orestes:
František Němec

hry dokáže obklopit živou tkání inscenace a spojit tak neoddělitelně dramatika s herci, kterým otvírá prostor pro vlastní umění. „Dráždí při zkouškách herce jak citovými argumenty, tak rozumovými spekulacemi. To je pro J. A. ideální metoda. Zkušební doba je pro ně nabita hádkami i zase následným porozuměním, jak to bývá u lidí, kteří neberou svůj úkol v inscenaci jako splnění úvazku, nýbrž jsou pro něj zapálení,“ napsal ve studii o Jaroslavě Adamové Ladislav Daneš.²¹ A herečka k tomu dodává: „Nejdůležitější je osobnost režiséra, který dokáže získat všechny pro svou myšlenku a pojetí. Myslím, že nejen na jevišti, ale všude v životě by se lidé pro takového člověka rozkrájeli, protože *dává smysl*

²¹ Ladislav Daneš, *Herečka Jaroslava Adamová*. Kopie rukopisu z roku 1985 jsou uloženy v archivu MDP a v dokumentačním oddělení Divadelního ústavu v Praze.



ELEKTRA

Jean-Paul Sartre: Mouchy. Komorní divadlo 1968. Jupiter: Václav Voska, Orestes: František Němec

jejich počínání. Režisér je ovšem o to důležitější, že zapaluje fantazii, která je v herecké práci základním předpokladem a nezbytnou podmínkou. Herec může přece stvořit postavu jen tehdy, když si umí představit celý její život, nejen úsek, který hraje na jevišti, když pochopí její povahu, myšlení a cítění, když je mu jasná logika jejího jednání.“²²

²² Jaroslava Adamová v rozhovoru pro Kino, 19. 2. 1985.

Vztah herce a režiséra, jak vidíme, tvoří základ moderního divadla i v případě ‘zábavní’ instituce, jakou byla Ornestova MDP. Ve většině případů její hladké fungování zajišťovalo kultivované jevištní předvádění člověka v různých situacích: hlavní vliv přitom měla dramatická či komediální kvalita těchto situací, daných textem hry, a o jejich jevištní účinnosti se starali především herci. U několika výjimečných inscenací se pak podařilo právě díky spolupráci režiséra s herci prokázat platnost principu, který Jiří Frejka kdysi nazýval „integrálně dramatickým myšlením“: vědomý si budování nedílného výsledného celku – inscenace, kterou tvoří tři *vzájemně se doplňující* typy tvůrců (dramatik, režisér se svými spolupracovníky a herec), mluvil v jejich případě o „spojení svébytným okruhem názorového myšlení“.

Přestože – lépe řečeno právě proto, že byli spříznění takovou volbou – neprobíhala spolupráce mezi Ladislavem Vymětalem a Jaroslavou Adamovou idyllicky, ba naopak, byla plná dramatického napětí, jak oba vždy přiznávají. Vymětal o tom řekl Ladislavu Danešovi: „J. A. je jednou z mála hereček, které od první zkoušky po poslední reprízu pro nic jiného nežijí. Její posedlost je velice pozitivní v tom, že se totálně upíná na práci, přičemž její vlastní osobní život je jí v tom čase vedlejší. Pozitivní v práci je – do určité míry – i ten moment, kdy dovede sama sebe nenávidět, cítí-li, že jí to nejde. Mnozí režiséři i kolegové herci někdy těm jejím stavům nerozumějí, domnívají se, že netýrá sama sebe, ale partnery, a to způsobem, který někdy hraničí s hysterií. Ten, kdo ji dobře nezná, může být z toho zmaten a těžko se dostává k pokračování ve spolupráci. Stávalo se to i mně. Míval jsem pocit, že mě chce Jarka zlikvidovat. Ale je to jinak. Je to přenesený afekt. Je nešťastná a pocit zoufalství si kompenzuje na ostatních. Na druhé straně musím přiznat, že ani já se k ní nechovám dvakrát shovívavě. Od určité doby, kdy jsem poznal její možnosti a způsob práce, mám na ni maximální nároky. Nepřipustím, aby řešila některé momenty svých rolí rutinou, banálním způsobem. Víím, že jde o mimořádnou hereckou osobnost, od které je možné a nutné žádat maximum. Proto jsem ji vždy provokoval: v zájmu věci“ (Daneš: 13–14).

„Téměř každý herec vám potvrdí, že to šrotuje ve dne a šrotuje to v noci, kdy se člověku o roli zdá nebo kdy se probudí a dostává ty pravé nápady, jak by měl říct tu a tu repliku, nebo co s rolí udělat, aby se ráno probudil a věděl, že si vymyslel pítomost,“ říká Jaroslava Adamová v Machoninově článku „O posedlosti“ a potvrzuje Vymětalova slova o dramatické cestě za jevištní postavou: „Jde mi to pomalu, dlouho se k ní dostávám, čtrnáct dní před premiérou se mnou není řeč a další postavou všechno začíná znova. Možná že tak propadají alkoholici alkoholu nebo narkomani drogám. Máte celý aparát profese, za léta se naučíte, jak se hraje, víte o svých prostředcích. Jsou pořád tady jako by měly hlad, a potřebují neustále nový materiál, nové psýchy, nové charaktery. V tom je asi to sobectví. Ale není to bez trestu, protože se živí tím, že vám vlastně celý život stravují útroby, a vy je musíte pořád z něčeho živit a pořád do sebe cosi vbírat a zpracovávat to mozkiem a citem, aby bylo z čeho.“

Konec svobody

Pro aktuální politický kontext i pro jasné stanovisko k sovětské invazi do tehdejšího Československa, které vyjádřil Jean-Paul Sartre, když navštívil Prahu při



příležitosti premiér *Much* a další své hry *Špinavé ruce* (uvedlo ji Divadlo E. F. Buriana), patřila Vymětalova inscenace k těm, které nastupující normalizace jako první odstraňovala z repertoáru divadel. Dočkala se sice do listopadu 1970 už 55 repríz, ale pak ji potkal stejný osud jako Albeeho *Křehkou rovnováhu*, kterou stáhli ještě dříve, i když během necelého roku provozování²³ dosáhla více než čtyřiceti repríz. (Albeeho rodinné drama, které rozpoutá návštěva nezvaných příbuzných, terorizujících své hostitele, bylo cenzory vykládáno jako alegorie politické situace mezi tehdejším Sovětským svazem a Československem; režisér inscenace Ivan Weiss si to pak při stranických prověrkách odnesl vyloučením z KSČ, což mělo posléze vliv i na jeho kariéru a smutný konec života...).

„Komfortní rodinné peklíčko“ předvádí Edward Albee v příslušné (psychologicko-konverzační) formě měšťanského dramatu, pokračující v tradici kritického líčení rozpadu mezilidských vztahů. Jaroslava Adamová tu představuje rodinného rebela-outsidera Claire a v inscenaci prý spíše mollové atmosféry „s albeevsky nezúčastněným nadhledem pořádá jakýsi happening, jehož cílem je vyhrotit situaci, obnažit skutečné vztahy. V jejím šaškovském počínání je neustále přítomno deptající vědomí marnosti a beznaděje,“ míní Alena Stránská,²⁴ ovšem Milanu

23 V režii Ivana Weisse se premiéra konala 30. března 1969, derniéra v lednu 1970.

24 Svobodné slovo, 18. 4. 1969.



◀ ▶ ALICE

Friedrich Dürrenmatt: *Play Strindberg*,
Komorní divadlo 1970. Edgar: Václav
Voska

Obstovi se zdá, že herečka „nechala exhibicionistické sklony své Claire, o nichž se zřetelně mluví, kdesi v pozadí jen rozmarného typu.“²⁵

Po zkušenostech ze *Souboje andělů* a *Křehké rovnováhy* si Ivan Weiss (dáv-
ný spolužák z konzervatoře režíroval mladičkou Adamovou v její absolventské
roli Deirdry v Syngově *Královně žalu*) obsadí herečku vzápětí znovu, a to hned
dvakrát: Po *Play Strindberg* inscenuje *Annu Kareninovou* (Tolstého román zdra-
matizoval Jaromír Pleskot). A Jaroslava Adamová dostane další příležitost k do-
konalým proměnám. Citová vyprahlost vede jednou k zavilé nenávisti, podruhé
k zoufalé sebevraždě...

V komedii o manželské tragédii, jak lapidárně pojmenoval Dürrenmatt-
vu „hru na Strindberga“ Pavel Grym, se „ve výrazné, groteskně zhuštěné zkrat-
ce předvádí nejpustší cynismus, nejhlubší nenávist, nejokázalejší lhotejnost
a amorálnost, jaké je člověk v intimní sféře života schopen.“²⁶ (Zápas mezi man-
želem, manželkou a milencem je koncipován jako jednotlivá kola v ringu.) Herci
si *extrémní* situace, v níž se pohybují jejich postavy, byli vědomi, Václav Voska do-
konce zpočátku s uvedením takového textu nesouhlasil: v posrpnové době rychle
nastupující normalizace se mu zdálo cynické a nihilistické předvádět na jevišti

25 Rudé právo, 16. 4. 1969.

26 Lidová demokracie, 27. 1. 1970.





◀ ▲ ALICE

Friedrich Dürrenmatt: *Play Strindberg*, Komorní divadlo 1970. Edgar: Václav Voska, Kurt: Svatopluk Beneš

znechucení a frustraci. Na tom, že byl nakonec přemluven a získán, měli velkou zásluhu kolegové Jaroslava Adamová a Svatopluk Beneš a režisér Ivan Weiss s dramaturgyní Alenou Kožíkovou: „Nastalo období intenzivního zkoušení, které jim dovolovalo na čas existovat v jiném světě: hráli o marasmu partnerských vztahů, o umírání, o ztrátě lidské důstojnosti – a prožívali tvůrčí svobodu.“²⁷ Jaroslava Adamová soudí, že to byla jejich nejlepší spolupráce a Voskova nejlepší role. Samotnou ji provokoval dürrenmattovsky strohý dialog, situace obnažené na dřev v příběhu, který nikam neplyne, neobsahuje vlastně žádnou zápletku, je složený jen z jednotlivých reakcí, impulsů v podobě direktivních zásahů: „Absolutně zničené manželství, tam o sebe takhle třískají mrtvé kameny. ‘Zavři dveře. Tak je nezavři. Co je k večeri. Nemáš rád můj repertoár.’ Pam-pam, on-ona... Tam jsem velice spoléhala na autora: proč napsal repliky takhle? Určitě proto, aby ty kameny, ty odpovědi, o sebe takhle mlátily. A mezi tím není nic. – Ale nebylo snadné na to přijít, jak říkat krátké, jednověťové repliky. Nesměli jsme o nich přemýšlet, to nám režisér Weiss zakázal – žádný podtext, žádná mimoslovní reakce. Báli jsme se s Václavem Voskou, že to diváky nebude bavit, když pod větami nic nebude – vtip byl v tom, že pod tím opravdu nic není, jen prázdnota, nenávisť, a ta je suchá, obyčejná.“²⁸

27 Srvn. Boková 1999: 171.

28 *Disk 6* (prosinec 2003), s. 31.



◀ **ANNA KARENINOVÁ**
L. N. Tolstoj, Jaromír Pleskot: Anna Kareninová. Komorní divadlo 1970. Karenin: Felix le Breux

▶ **VIKTORIE**
William S. Maugham: Útulný domov. Komorní divadlo 1972. Fred: Svatopluk Beneš, Vilém: Lubomír Lipský

Inscenaci, kterou si herci zamilovali, přijala kritika s uznáním a obecenstvo s nadšením.²⁹ Od premiéry 22. ledna 1970 do června 1972 se hrála 97krát(!), v říjnu 1974 byla znovu nasazena na repertoár a hrála se až do března 1976, podle archivních záznamů (které prý však nezachycují mimopražská zájezdová představení) celkem 142krát. Sergej Machonin má po premiéře pochopení pro režiséřův „ostrý smysl pro rytmus dialogu a vnitřní dynamiku hry, pro nezdobnost, zkratku a krátká spojení“, ale výhrady míří k ne zcela jednotnému hereckému stylu inscenace: Vedle Voskovy groteskně pojaté životní trosky Edgara a Benešova cynicky odcizeného pozorovatele Kurta se Adamová „téměř vzdala vnějškové karikaturní exprese a hraje Alici v jemné kombinaci trochu teatrálně zdůrazňované ironičnosti a neustálého běsovského spodního napětí, jako by byla neustále připravena ke skoku a k vraždě.“³⁰ – Nesvědčí ovšem „nejednotný“ herecký styl, který se Josefu Trägerovi na rozdíl od Machonina zdá být „působivým protikladem“, především o investici toho nejosobnějšího vztahu k postavě, díky níž se hercům podařilo vytvořit zase jednou – na materiálu tak jednoznačném a da-

29 Svatopluk Beneš ve své knize *Být hercem* věnuje *Play Strindberg* celou kapitolu; zaujatě líčí nejen způsob, jak hráli své postavy Voska a Adamová, ale i atmosféru při práci: „Zkoušky probíhaly ve vzácné shodě. Dopřáli jsme si ten luxus, že jsme pracovali bez ohledu na čas. A když se ta pravá nálada nedostavila, raději jsme pauzovali a bavili se.“ A publikum? „Jednou za námi přišli tři studenti medicíny – dva chlapci a dívka. Požádali nás, abychom jim podepsali programy, a pak se nesměle přiznali, že hru viděli už desetkrát. S takovým zájmem mladých lidí se herec často nesetká. Ukázalo se, že znají celý text zpaměti. Ať jsme pronesli jakoukoli narážku, okamžitě na ni navázali správnou replikou. [...] Z čirého fandovství založili Klub Play Strindberg, jehož členové chodili na představení po celou dobu, co byla hra na repertoáru. Jednou, když jsme ji v Praze delší čas neopakovali, za námi přijeli do Náchoda, kde jsme hostovali. Prý se jim zdálo, že už nás příliš dlouho neviděli...“ (Beneš 1995: 190).

30 Divadelní noviny, 11. 2. 1970. Podle Pavla Gryma byla hlavním znakem její postavy „krutá lhovost, tlumočená nezúčastněnou tváří a zpěvavým, ironicky konejšivým hlasem“ (Lidová demokracie, 27. 1. 1970), Slávka Dolanská píše o „líných kočkovitých pohybech“ (Svět práce, 11. 2. 1970) a Josef Träger pak, že Adamová „sevřela Alici do krunýře nenávislného pohrdání, které se navenek projevuje už jen mrazivým chladem, zdánlivou nevzrušivostí a smrtící necitelností“ (jtj, Svobodné slovo, 3. 2. 1970).



ném – *nejednoznačný* a mnohotvárný obraz světa a bytostí, které v něm při všem tom nihilistickém odumírání *žijí*? Výsledek inscenace dokládá to, o čem mluví Jaroslava Adamová, když popisuje zkoušky, totiž režisérův cit a pochopení pro herecké individuality i dostatečně pevnou ruku při jejich vedení. A také to, nač vzpomíná dramaturgyně inscenace A. Kožíková a co mohlo, kdyby k tomu herci MDP měli víc příležitostí, opravdu zakládat jedinečný *styl* divadla, který se tvoří a vzniká vždy znovu díky míře *tvůrčí svobody* i *kázně*, podněcované i sjednocované vzájemnou souhrou. *Souhrou*, která je dokladem míry *empatie*, s níž se herci dokážou ‘dostat pod kůži’ nejen svým postavám, ale i partnerům na jevišti, a proto se na ni nezapomíná: „Jednotlivé scény nám přešly do krve tak, že jsme různé situace přenášeli na sebe, vzájemně se pokoušeli a zesměšňovali,“ vzpomíná Svatopluk Beneš.³¹ A Václav Voska prý v žertu říkával Jaroslavě Adamové: „Ty trpaslíku, ty se mi škrábeš pořád jenom po zádech, když s tebou hraju!“ – „A jak ráda se po tvých zádech škrábu nahoru, Vašku!“ odpovídala vždycky herečka, „ale ty zas buď rád, že hraješ se mnou!“³²

31 Beneš 1995: 190.

32 Divadelní noviny, 14. 12. 1999.



▲ AMELIE

Eduardo de Filippo: *Sobota, neděle a pondělí*. Komorní divadlo 1974

► MARIE STUARTOVNA

Friedrich Schiller: *Marie Stuartovna*. Komorní divadlo 1975. Druhá komorná: Jana Hermachová j. H., Markéta: Miluše Zoubková

Obsazení Jaroslavy Adamové do role Anny Kareninové v komorní dramati-
zaci slavného románu Lva Nikolajeviče Tolstého,³³ kterou začala zkoušet bezpro-
středně po Alici, leckoho překvapilo. „A přece její příslovečný sarkastický akcent
se tu zcela ztrácí, rozplývá se v něžném okouzlení, v bolesti, v naději, v prosebném
tónu, a ozývá se až tehdy, kdy je plně na místě, kdy Anna ztrácí rozvahu, začíná zra-
ňovat sama sebe i Vronského a svou hořkostí, ironií a nedůvěrou sama podkopává
křehkou stavbu nedovolené lásky.“³⁴ Hraje tedy Annu – nejprve prý doslova pohl-
cenou láskou, později přesycenou hořkostí z poznání, že jsme na světě jen proto,
abychom jeden druhého trápili – jako postavu výsostně *dramatickou*, plnou vnitř-
ních rozporů. „Pořád se o ní říká, jaká je to hrdinka, že se bouří proti konvencím
a morálce,“ dodává herečka, „četla jsem román stále dokola – a ať jsem hledala,
jak jsem hledala, na nic jiného jsem nepřišla, než že ta ženská prostě neví, co chce!“

Nečekaně se pak objeví jako nešťastná Soňa v Čechovově *Strýčku Váňovi*
a překvapí jemností a citlivostí, úsporností prostředků, maximální odevzdaností

33 Premiéra inscenace Ivana Weisse se konala 30. dubna 1970, hrála se 45krát.

34 Pavel Grym, *Lidová demokracie*, 7. 5. 1970.



osudu postavy³⁵ v inscenaci, která víc než uměleckým výsledkem vzbudila pozornost netradičním obsazením i v dalších rolích: penzionovaného profesora Serebjakova, Sonina otce, hrál Václav Voska, zatímco jemného Ivana Vojnického, který s takovými obtížemi snáší život v ruské provincii, hrál Josef Bek, jindy představitel bodrých lidových typů...

Další premiéru v Městských divadlech má Jaroslava Adamová až za rok. Mezitím ji pozve na jaře 1971 umělecký šéf poetické vinárny Viola Vladimír Justl, legendární ochránce a neúnavný propagátor 'krásného slova', aby na zdejším miniaturním pódiu vystoupila ve slavném Cocteauově *Lidském hlasu*. Francouzský básník ozvláštnil emocionálně vypjaté monodrama ženy, kterou opouští její milenec, technickým trikem, když z telefonického rozhovoru, který s ním žena vede, slyšíme jen jednu jeho část: dialog s nepřítomným partnerem se tak může stát dramatickým monologem par excellence, u něhož autor samozřejmě počítá s hereckou bravurou představitelky: však si také jeho text, uvedený poprvé Berthou Bovy roku 1930 v Comédii Française, vybrala pro filmovou verzi slavná

35 Premiéra v režii Františka Mišky 12. listopadu 1970, hrálo se 39krát.

Anna Magnani, pro kterou postavy vášnivých žen psali nejen itaľští neorealisté, ale i Tennessee Williams.³⁶

Na českém jevišti hrála nešťastnici marně bojující o milencův návrat poprvé Olga Scheinpflugová:³⁷ Frejkova inscenace měla premiéru na jaře roku 1933 a hrála se na jevišti Stavovského divadla v rámci tzv. Studia ND pouze čtyřikrát. Za Jaroslava Adamovu, která měla podle vlastních slov z tak rozsáhlého monologického textu obavy (dokonce kvůli nim požádala šéfa Violy Vladimíra Justla a režiséra inscenace Josefa Henkeho, aby odložili premiéru), chodili diváci do maličkého sálku na Národní třídě po mnoho let: inscenace *Lidského hlasu* se hrála v desítkách repríz, už v roce 1974 byla natočena na desky, později vznikl rozhlasový i televizní záznam. Takle role se v mnoha ohledech podobá tomu, co v průběhu poslední desítky let hrála na divadle už tolikrát... V obdobích, kdy se pro ni v MDP stále častěji nebudou nacházet vůbec žádné, natož adekvátní úkoly, se pro herečku stane jedinou příležitostí stát na jevišti.

Zatím má ale v sezoně 1971–1972 hned tři premiéry: V nesmírně úspěšné (hrála se 116krát) „barokní komedii“ Petera Barnesese *Čtrnáctý hrabě Gurney*, plně výborných herečkových výkonů (opět V. Voska a S. Beneš) v čele s mladým Václavem Postráneckým v titulní roli, hraje Jaroslava Adamová baronku Gurneyovou „s chladnou krutostí i chladnou vášnivostí“. Partnerkou Postráneckého je i v efektních výstupech „rozmařilé a samolibé, ale i uhlazeně mstivé“ Kleopatry Mamajeové v Ostrovského komedii, v úpravě MDP nazvané *I chytráci se spálí*.³⁸ Zjevením je pak pro ty, kdo už zapomněli na její duel s Janem Werichem v *Kočáru nejsvětější svátosti*, rozmarná ženuška v Maughamově konverzačce *Útulný domov*: „Adamová rozehrává ve Viktorii celou škálu unylostí, koketností, vábností, rozmazleností, s nenapodobitelnou samozřejmostí umí všem odpouštět to, co sama zavinila. Je kouzelně sobecká...“³⁹

Útulný domov byla poslední režie Oty Ornesta v ředitelské funkci: ke konci roku 1972 je z politických důvodů odvolán. Zůstává v MDP jako režisér, ale po třech letech musí odejít z divadla definitivně. Jeho nástupcem se stává Lubomír Poživil, kdysi Frejkův žák na pražské DAMU, později úspěšný ředitel mosteckého

36 Jsmeli u Anny Magnaniové (která si rovněž zahrála Camillu v *Kočáru nejsvětější svátosti*, respektive ve filmu *La carozza d'oro*, který z Meriméovy předlohy vychází): Jaroslava Adamová ji (podobně jako Simone Signoretovou, Jeanne Moreauovou a zejména Sophii Lorenovou) svého času skvěle dabovala. Alespoň prostřednictvím mluveného partu se tak dostala k typu postav, které původní česká kinematografie herečce schopné ztvárňovat autentickými prostředky nejrůznější podoby a polohy ženských osudů bohužel nenabídla. Výjimečná byla zkušenost s modernizovanou verzí Zeyerovy pohádky *Radúz a Mahulena*, kterou točila s režisérem Petrem Weiglem právě v této době a která prokázala, jak umí herečka tradičnímu typu matky-vládyně vtisknout podobu ženy přitažlivé manipulátorky, spojující v projevu běsovskou zvilost s mrazivě cílevědomou věcností. Případ Jaroslavy Adamové není v tomto ohledu ojedinělý, ale je to škoda hlavně proto, že bychom mohli porovnat a přesvědčit se, v čem je umění Adamové příbuzné tomu, co můžeme díky filmu dodnes obdivovat u Magnaniové, Signoretové, Moreauové... a co můžeme rozpoznat u velkých herců vždy: že totiž umění, jehož podstatou je autenticita a živost, koncentrované vyzařování energie, zůstává 'současným' a moderním i v době, která si herečtví plete s narcistní sebestředností a spekulativní sebe prezentací.

37 Přední herečka své generace, představitelka moderních ženských osudů, na níž mohla mladičká Adamová coby pilná návštěvnicka Národního divadla podle vlastních slov „oči nechat“, brilantně zvládala široký repertoár od komických naivek, lidových 'Toinett' (skutečně hrála služku Toinettu ve *Zdravém nemocném*), noblesně konverzujících paniček ve společenské komedii až po tragické hrdinky (Annu Kareninovou nevýmíjaje). Právě pro ni nasadila dramaturgie pražského ND Cocteauovo drama brzy po francouzské premiéře (přivezla si sama Scheinpflugová text z Paříže, kde točila v roce 1931 film *Žena, která se směje?*).

38 Miškova režie Barnesovy hry měla premiéru 25. září 1971, Weissova inscenace *Chytráka* pak 15. ledna 1972. O obou referuje Miroslav Křovák v *Lidové demokracii* z 8. 10. 1971, resp. 25. 1. 1972.

39 Miroslav Křovák, *Lidová demokracie*, 4. 7. 1972.

divadla, který se bude snažit v mezích postupující normalizace dodržovat směry, které vybudoval ve svém dobře fungujícím podniku legendární Ornest – je třeba přiznat, že z tohoto hlediska nedopadla MDP, ve srovnání s částečnými či úplnými likvidacemi v jiných divadlech, úplně nejhůř... (Doslova smrtelnou ránu zasadí ovšem plánované uzavření Komorního divadla, k němuž dochází v srpnu 1976.⁴⁰)

Ve Vymětalově inscenaci Gorkého *Posledních* (premiéra 22. 11. 1972) hraje Jaroslava Adamová Sofii Kolomijcevovou a podle mínění režiséra šlo o jeden z mála případů, kdy se jim spolupráce nepovedla: „Vina je na mně, špatně jsem ji obsadil. I když je herečkou velkých možností, jeden druh rolí je jí cizí: když má hrát nesložitý typ. V Gorkého hře měla být ušlápnutá, prostá. Nic víc. A to ona neumí, to je pro ni nejtěžší, dělat jednoduchý obrys. Je podstatou, bytostí *dramatický* typ. Drama – to je komplikace, konflikt, vnitřní svár.“

Kritice se zdá výkon Adamové v postavě nešťastné manželky a matky v rozpadající se rodině zkorumpovaného carského úředníka „pozoruhodný“: Jiří Beneš si všímá, že Adamová dokáže ukázat bezmocnou bytost nikoli jako dojemnou, ale jako odsouzeněhodnou: provokuje prý diváka k intelektuální i emocionální spoluúčasti na osudu své postavy.⁴¹

A co dál? Od premiéry *Posledních* uplynulo více než půldruhého roku... V Divadle ABC, které po uzavření Divadla komedie (další scéna, o kterou MDP přišly už v roce 1972) cele přebírá tíhu komediálního repertoáru, vystupuje herečka v italské veselohře Eduarda de Filipa *Sobota, neděle a pondělí* jako sestra hlavního hrdiny (Václav Voska) a je jako vždy „perfektní“.⁴² Další rodinnou příbuznou si zahraje v Hauptmannově dramatu *Před západem slunce* s pozoruhodným Otou Skleněčkou v hlavní roli. Adamová vidí staropanenskou Betynu Clausenovou jako „duševně vyšinutou bytost, charakterizovanou už plíživě kočící chůzí a pokřiveným držením těla.“⁴³ Je to její jediná role v sezoně 1974–1975, tak tomu ostatně bylo již v předešlých dvou letech a bude tomu tak bohužel čím dál častěji i v letech příštích... V Komorním divadle už ji čeká jen jediná role: Schillerova *Marie Stuartovna*.

Zápas o svobodu a o život v kruté mocenské hře, ve kterém dramatik postaví proti sobě dvě nesmířitelné sokyně, přinesl Jaroslavě Adamové konečně příležitost zahrát si velkou dramatickou postavu, navíc ve veršované tragédii klasicistního stylu. Využila ji (i přes výhrady kritiky k nevýrazné režii Karla Svobody), aby znovu předvedla smysl pro *velikost*, kterou vtiskla své hrdince adekvátními prostředky: Její herecké gesto je „silné, patetické, ale věrohodné.“⁴⁴ Miroslav Křovák

40 Oficiálně z důvodů havarijního stavu scény, která měla po opravách, k nimž nikdy nedošlo, sloužit Vinohradům jako druhá scéna (už v roce 1974 dostaly MDP jako náhradu divadlo Rokoko). Faktem je, že daleko víc normalizačním komunistickým mocipánům vadí dramaturgie tehdejšího Komorního: především Vymětalova inscenace Gorkého *Posledních* („už ten název!“) a také hra od enfant terrible sovětského divadla Sibiřana Vampilova *Lov na kachny*, který se formou komedie přiznává k pocitu frustrace z bezperspektivního života ve společnosti budující komunismus (režiroval František Miška). Vyvrcholením pak byla další Vymětalova režie tragikomedie Grigorije Gorina *Zapomeňte na Hérostrata!* – historickou alegorii věčného zápasu jedince s mocí umocnili svými výkony především Václav Voska, Václav Postránecký a Jan Tříška.

41 Práce, 5. 12. 1972.

42 [nav], Zemědělské noviny, 3. 7. 1974.

43 [tm], Večerní Plzeň, 12. 2. 1975.

44 [urb], Svobodné slovo, 18. 11. 1975.

oceňuje projev herečky v postavě, která „nechce dojímat, nevzbuzuje lítost [...] jež však má tvrdost trýzněné ženy, která bojuje za svou svobodu a tento boj vede s napřímeným čelem. Je vzpurná, vášnivá, prudká, s vnitřní energií, kterou vězení nezlomí – viz scénu před popravou. Má královskou důstojnost i svou ženskou hrdost. Schillerův text [...] zní v projevu J. Adamové vskutku s vzrušivou naléhavostí.“⁴⁵

Derniéra královského souboje (Alžbětu hrála Irena Kačírková) se konala 24. května 1976. Komorní divadlo se zakrátko zavře, na jeho jevišti už se nikdy nebude hrát. Jaroslava Adamová svým uměním přispěla v průběhu 60. a na počátku 70. let k obnovené popularitě této scény, když tu se svými nejbližšími kolegy vytvořila patrně nejlepší inscenace, jaké zdejší publikum mohlo kdy vidět. Díky svému herectví také mohla několikrát vážně zpochybnit mantinely vyhrazené divadlu dobré zábavy, když se jí podařilo překročit potenciál komorního rodinného příběhu směrem k velkému dramatu a prokázat, že velikost v sobě mohou nést i hry, které nenazýváme klasickými.

S opravdovým klasickým dramatem, kterému se i přes miniaturní rozměry a svízelné podmínky v Komorním divadle vlastně dobře dařilo (vzpomeňme znovu na inscenace Karla Dostala), se ve svém divadelním životě herečka setká už jen jedinkrát. Příležitostí zahrát si v moderním repertoáru psychologicky komplikované bytosti, které se snaží nevzdat zápas se životem, pokud k němu ještě mají příležitost a sílu, bude ubývat. S intenzitou o to větší se takových postav bude zmocňovat.

Genoveva – Evy – Aurélie – Amanda...

Mezi rokem 1976, kdy je zavřeno Komorní divadlo, a rokem 1989, kdy definitivně končí Městská divadla v podobě, jakou založil a vybuodoval Ota Ornest a po něm čím dál obtížněji udržoval Lubomír Poživil, zbytní herecký soubor (který ovšem postupně opouští nejvýraznější členové střední a mladší generace⁴⁶) na více než sedmdesát členů. Zbaveni Komorního divadla a možnosti hrát většinu – v normalizační éře proskribovaných – ‘západních’ autorů, kteří tvořili páteř současného repertoáru, jsou herci nuceni v obou divadlech vyrábět víc a víc ‘zábavy’, v ABC především v podobě muzikálů a klasických konverzaček, v Rokoku pak osvědčeného mixu oscilujícího mezi detektivkami a ojedinělými pokusy o dramatizace klasických autorů či dokonce o současnou hru...⁴⁷ Jaké místo může mít v takové době a v takovém repertoáru herečka kvalit Jaroslavy

45 [mik], Lidová demokracie, 11. 11. 1975.

46 Po Rudolfu Deylovi ml. a Felixovi Le Breux umírá v roce 1982 Václav Voska, roku 1984 Irena Kačírková... Do Národního divadla postupně odcházejí Petr Kostka, Václav Postránecký, František Němec, na Vinohrady Viktor Preiss... Významnými posilami na začátku 80. let jsou nově angažovaní Boris Rösner, Věra Galatíková a Ladislav Frej.

47 Mezi nejuspěšnější tituly té doby patří v ABC především muzikál *Malované na skle* (režii Richarda Mihuly významně pozvedla choreografie Pavla Šmoka a účast jeho baletní skupiny na sborových číslech), dramatizace filmem proslaveného Hellerova románu *Hlava XXII*, Yamiaquova komedie *Pan Hamilkar* s Václavem Voskou v titulní roli (obě posledně jmenované inscenace režíroval Ladislav Vymětal) či Shafferův *Amadeus* v režii Karla Kříže s Viktorem Preissem a Borisem Rösnerem; v Rokoku pak Dürrenmattova adaptace Goethova *Urfausta* (režie František Miška) s Viktorem Preissem a Eduardem Cupákem, který hrál hlavní roli i ve Vymětalově inscenaci zdramatizovaného románu Vladimíra Párala *Mladý muž a bílá velryba*. Vymětal režíroval i patrně nejlepší inscenaci té doby: Radzinského *Rozhovory se Sókratem*, v nichž vytvořil svou poslední titulní roli Václav Voska.



GENOVEVA

Alejandro Casona: *Dům se sedmi balkony*.
Divadlo ABC 1977

Adamové? Herečka, které ojedinělou příležitostí prokázat v dramatickém oboru své umění nabídne právě nový ředitel MDP Lubomír Poživil, když režíruje zvukovou nahrávku Fibichova melodramu na slova Vrchlického trilogie o Hippodamii: secesní podoba antické hrdinky v leccems navazuje na Weiglovo pojetí Runy v dávném televizním filmu a Jaroslava Adamová opravdu vládne všem třem nahrávkám, které uchovávají i umění Miloše Nedbala a Rudolfa Hrušínského.⁴⁸ Díky melodramu, této zvláštní a ojediněle pěstované hudebnědramatické formě, se dostala Jaroslava Adamová také ke svébytné parafrázi antické hrdinky *Médey*. Dirigent František Vajnar ji totiž pozval ke koncertnímu provedení scénického melodramu hudebního klasicisty Jiřího Antonína Bendy, jehož vášnivě dramatický monolog, tvořící základ skladby, recitovala herečka za doprovodu Symfonického orchestru Českého rozhlasu v prosinci roku 1982 ve Smetanově síni v Praze: „Její Médea, zmítaná vášnivou pomstou i silnou mateřskou láskou, lkala, potlačovala a zahlušovala mateřské city, bouřila, nenáviděla – a to s velkým deklamačním mistrovstvím, dynamickou gradací i schopností hlasové modulace.“⁴⁹

V Městských divadlech pražských v průběhu třinácti sezon mezi roky 1976 a 1989 vystupuje Jaroslava Adamová v sedmi inscenacích. S Ladislavem Vymětalem, který uprostřed 80. let odchází na dvě sezony do Národního divadla, se setká už jenom třikrát: Při práci na Casonově melodramatu *Dům se sedmi balkony* (1977), Simonově hořké komedii *Drobečky z perníku* (1982) a Williamsově *Skleňném zvěřinci* (1988). Hereččina umění vytvářet plastické portréty komplikovaných a rozporuplných ženských povah, jednou nešťastnice pronásledované

48 V případě prvního dílu trilogie řídil hudební part v podání brněnské filharmonie Jaroslav Krombholc, *Smír Tantalův* a *Smrt Hippodamie* dirigoval František Jílek. Nahrávky Supraphonu pocházejí z let 1982 a 1983.

49 Petr Vít, *Hudební rozhledy* III / 1982.



◀ ▶ EVY MEAROVÁ

Neil Simon: *Drobečky z perníku*. Rokoko 1982.
Toby: Alena Vránová, Jimmy: Eduard Cupák j. h.,
Polly: Veronika Gajerová



vlastním svědomím, jindy sobecky a koketně 'nedostupné' stárnoucí herecké hvězdy, využijí jak Karel Svoboda při své poslední inscenaci v MDP (*Dům bez mužů* od Zofie Nalkowské, Rokoko 1979), tak nově přicházející režisér Karel Kříž (Krzysztof Zanussi: *Nedostupná*, Rokoko 1980⁵⁰). S ním také spolupracuje Jaroslava Adamová o pět let později na Giraudouxově *Bláznivé ze Chaillot*. Jako elegantně excentrická „matinka“ Chasenová v Higginsově komedii *Harold a Maud* se herečka naposledy setká při práci s režisérem Ivanem Weissem: titulní role v úspěšné inscenaci, uváděné od 21. dubna 1976 v Divadle ABC, hrají Viktor Preiss a Marie Rosůlková. Právě na jevišti ABC se po roce koná premiéra hry španělského dramatika Alejandra Casony *Dům se sedmi balkony*.⁵¹

Genoveva v ní žije na pomezí dvou světů: toho zdejšího, hrubého, vulgárně přízemního, jenž díky lačnosti švagra a jeho milenky, kteří ji chtějí připravit o rodinný majetek, ztratil půvab a vznešenost rodinného sídla „se sedmi balkony“, a vlastního světa představ a snů, v němž s věčnou nadějí čeká na dopis od milence, který odjel kdysi dávno do Ameriky... Ve Vymětalově přesně vystavěné inscenaci s působivou atmosférou překvapí Jaroslava Adamová některé kritiky „neznámou polohou“ bytosti plné poezie a šarmu, která do vášnivě melodramatického příběhu vnáší něhu i ironii, jemnou komiku a hravost i věčné postřehy: „Zobrazuje jednoduchými prostředky romantický dívčí svět, ale i jeho protiklad – zhořklý osud staré panny. Oboje však činí s nadhledem...“⁵² A znovu obdiv k dokona-

⁵⁰ Zanussiho aktovka se uváděla v jednom večeru s hrou Edwarda Zebrowského *Za milosrdenství se platí předem* pod společným názvem *Hry žen*.

⁵¹ 13. dubna 1977.

⁵² Jiří Beneš, *Tvorba*, 6. 7. 1977



le schopnosti vyváženě spojit „vnitřní prožitek“ s „výbornou vnější technikou“ a splynout s postavou vytvořenou „do posledního drobného gesta, do posledního pohledu očí.“⁵³

V této inscenaci se Jaroslava Adamová naposledy setkává na jevišti s Václavem Voskou: převzal za onemocnělého kolegu roli laskavého dona Germána, který se snaží moudrou autoritou chránit Genovevu a jejího synovce před hrubostmi pána domu a jeho milenky...

S Ladislavem Vymětalem zkouší herečka na začátku roku 1982, po dlouhých pěti letech, *Drobečky z perníku* od populárního amerického dramatika a scenáristy Neila Simona.⁵⁴ Je to obratně napsaný obrázek ze života několika outsiderů (věčné a vděčné Simonova téma), kteří při sentimentální sebereflexi mají vždy ještě dost energie na situační a slovní komiku, do které pronikají vážnější tóny. Melodramatičnost příběhu bývalé barové zpěvačky Evy Mearové, která se po návratu z protialkoholního léčení snaží „začít znovu“, se Jaroslavě Adamové pod přísným dohledem režiséra Vymětala a ve spolupráci s partnery Eduardem Cupákem, Alenou Vránovou a mladičkou Veronikou Gajerovou (žáčkou Jaroslavy Adamové na pražské konzervatoři) podařilo udržet v oscilaci mezi komickým a vážným, mezi vtipnou konverzačkou a smutně ironickými mikrookamžiky, ve kterých se pak všechna ta Evyina šilná energie, napřena k neustálému ničení a sebezničování,jevila jako zoufalý boj o přežití: „Svou velkou roli zvládla J. Adamová přímo s bravurní mnohotvárností. Její Evy Mearová – to je prostě brilantní ukázka všech možných poloh hereckého výrazu, který však působí velice organickým dojmem, necítíme zde ‘švy’ mezi vážným a směšným, mezi zjihlostí a sprostotou, mezi něžností a tvrdostí. Všem u věříme, protože herečka stačí vše motivovat, dát tomu logickou přesvědčivost, pravdivost...“⁵⁵

„Při Drobečcích z perníku jsem myslela na jednu kamarádku, která měla ráda alkohol. Ale neviděla jsem její obličej nebo pohyby, to vůbec ne. Jen jsem si ji tak celou s jejím životem promítala vzhledem k tomu pití. Nešlo o to, jak vypadá, spíš jsem přemýšlela o jistých, řekněme vnitřních rysech alkoholiků, jací jsou...“⁵⁶ Evy Mearová patří mezi pár rolí, které Jaroslava Adamová považuje za svoje nejlepší. Proč? „Protože tam, v té figuře baby, kterou vyhodili, zničené alkoholem, s dcerou na krku, byly velice lidské momenty. Jak ze všech stran dostává přes hubu, snaží se zapomenout, přestat pít, a znovu tomu propadne, a jak se pořád snaží z toho dostat...“⁵⁷

Během dvou let, co byla Vymětalova inscenace *Drobečeků z perníku* na repertoáru Městských divadel pražských, dosáhla 158 repríz, což je číslo na tak krátkou dobu provozování (danou přísnými agentážními pravidly pro tehdejší ‘západní li-

53 mik (Miroslav Křovák), Svobodné slovo, 27. 4. 1977.

54 Premiéra v divadle Rokoko 12. března 1982.

55 Křovák 1983: 100. Mimochodem, kritiky na mimořádně úspěšné představení najdeme v archivních materiálech vlastně jen tři! Od Miroslava Křováka, který vedle obsáhlé studie o Ladislavu Vymětalovi pro publikaci Divadelního ústavu píše o hereckých výkonech v podstatě totéž do Lidové demokracie 21. dubna 1982. Týž den píše Miroslava Spáčilová do Svobodného slova: „Jaroslava Adamová je krátce a jasně bez konkurence: její Evy je drsně přímočará a zároveň plná citu, zdánlivě nesentimentální a přitom tolik zranitelná, že dojírá i v projevech čirého cynismu“ (spa, Svobodné slovo, 21. 4. 1982). A skoro po dvou letech srovnává Jaromír Kazda hereckou vitalitu Jaroslavy Adamové s výkonem Dany Medřické v *Kočí hře* v dále citované vzpomínce.

56 Adamová 2003: 31.

57 Adamová 2003: 35.



MATKA

Tennessee Williams: Skleněný zvěřinec. Rokoko 1988

teraturu', za niž muselo divadlo platit tantiémy v přísně přidělovaných valutách) skoro neuvěřitelné. Škoda že zůstala uchována jen na fotografiích Martina Poše a ve vzpomínkách vděčných diváků, mezi které patřil i divadelní historik Jaromír Kazda, který bezmála po dvou letech od premiéry napsal: „Jak málo může zachytit divadelní kritik! Zkuste popsat třeba jen různé druhy smíchu, jimiž Adamová vládne! A jak popsat vzdech, jak tlumený výkřik, hrubost a výsměšnost, zlomnou vzápětí v něhu, hravost, dojetí, bolest štvance? [...] Diváci chodí na Drobečky z perníku právě proto, že zde najdou člověka s celou jeho složitostí a že je tento člověk přitahuje svou nahromaděnou a marnotratně rozdávanou energií...“⁵⁸

S nadhledem a grácií se pouští do boje s větrnými mlýny Aurélie, hrdinka lyrické komedie Jeana Giraudoux *Bláznivá ze Chaillot*. V režii Karla Kříže měla premiéru 1. března 1985 a hrála se 103krát. Miroslav Křovák, který věrně sleduje řídké divadelní příležitosti Jaroslavy Adamové (tuhle dostala k neopomínutelnému životnímu jubileu), si znovu všimá hereččiny schopnosti v nových valérech a polohách vytvořit plastický portrét donkichotské podivínky, v jejíž postavě dokáže opět být „bláznivě moudrá a lidská, vtipná i energická... Rozumí si dokonale s autorem i s režisérem a člověk si rozumí s ní.“⁵⁹ Oceňuje i úsilí Jaroslavy Adamové o souhru s partnery, když připomíná především její scény s Marií Rosůlkovou, Květou Fialovou a Libuší Švormovou.

⁵⁸ Jaromír Kazda, *Svobodné slovo*, 6. 12. 1983.

⁵⁹ *Lidová demokracie*, 16. 4. 1985.

Poslední rolí v osmdesátých letech je pro Jaroslavu Adamovou Amanda z Williamsovy „hry vzpomínek“ *Skleněný zvěřinec* (premiéra 30. března 1988). Několikaletá pauza, během které nemá herečka v divadle jinou příležitost než reprízy *Bláznivé ze Chaillot*, způsobila přetlak a poté jen ještě větší výbuch energie v postavě umíněné matky, která se snaží opatřit své dceři nápadníka. Ke škodě celku inscenace nemá tentokrát takové spoluhráče, kteří by se její energie nebáli a dokázali jí být rovnocennými partnery. Jestliže ve Williamsově rodinné historce má hlavní místo příběh dcery Laury, Vymětalova inscenace se díky herecké virtuozy Jaroslavy Adamové stává, jak konstatuje Irena Gerová, příběhem Amandiny touhy a nezdolnosti, životního zklamání i zoufalých pokusů udělat ještě něco pro své děti, ale tím také pro sebe...⁶⁰

Rok 1988 je rokem, kdy Jaroslava Adamová odchází, jak se říká, ‘na zasloužený odpočinek’, během kterého dohrává svou Amandu. Netrvá však dlouho. Události listopadu 1989 a doba, která následuje, mají za následek novou podobu Městských divadel, která v roce 1991 dostávají po dlouhých letech zpátky opravenou scénu Divadla komedie. Soubor MDP ještě krátce funguje jako celek, pak se pod vedením nového ředitele Jana Vedrala rozdělí na tři ansámblы vystupující od sezony 1991–1992 stabilně na jednotlivých scénách. Prakticky tak vznikají samostatná divadla: ‘komorní činohra’ Divadlo K (tak je přezváno Divadlo komedie), ‘hudebně-zábavné’ ABC a ‘generační’ Rokoko, kde se usídlil původně studentský spolek Kašpar.

V první sezoně nového vedení a zároveň poslední ‘společné’ pro jediný soubor Městských divadel dostává Jaroslava Adamová náročný úkol: v monodramatu Josefa Topola *Stěhování duší*, režírovaném samozřejmě Ladislavem Vymětalem (premiéra v Rokoku 21. listopadu 1990), ztvární postavu opuštěné stárnoucí umělkyně, která mezi krabicemi připravenými na stěhování marně čeká na návrat svého Roberta – a života, který už není, protože se nemůže vrátit. Topolova hra „o odřené dožívání života“, řečeno slovy Sergeje Machonina, je díky herečce a režisérovi také „o přemáhání neštěstí – je to nejvíc, co člověk může, když už je sám a v bídě a bez naděje, ale nevzdává to, i když ho nikdo nevidí...“⁶¹ Machonin si na Jaroslavě Adamové nejvíc cení toho, že herečka dokáže hrát „až na dno“, nebojí se ani secesně dekorativních gest, ani zhrublé živočišnosti v projevu. Víc lyrické než dramatické skladbě, doléhající na většinu diváků jako balvan atmosférou mučivé frustrace a bezradného sebetřýznění, se znovu a jako vždy ve svých postavách snaží herečka dodat řád a tvar, skrze který je vnímání takového obrazu světa jedinečně snesitelné...

No to jen ten věčný přetlak ve mně!

Po derniéře Topolovy hry (koná se rok po premiéře, 11. prosince 1991) to vypadalo, jakoby se nové vedení Městských divadel s Jaroslavou Adamovou definitivně

⁶⁰ Svobodné slovo, 11. 5. 1988. Mladé kritičce Karole Štěpánové se však zdá, že Amanda v podání Jaroslavy Adamové „má jen velmi málo rysů někdejší jižanské krásky, upozorňuje na sebe teatrálními gesty a nepřijemnou fistulí, z níž chvílemi nelogicky přechází do civilní altové polohy hlasu, jako by předchozí věty i celé situace z odstupu ironizovala“ (Lidová demokracie, 16. 4. 1988).

⁶¹ Sergej Machonin, *Divadelní revue*, roč. IV., 1993, 2, s. 76.



VĚRA MALMGRENOVÁ

Bengt Ahlfors: Popel a pálenka. Divadlo ABC 2001. Vigo: Ilja Racek j. h.

rozloučilo. Ale herečka se nerozloučila s divadlem. Už na konci roku 1990 ji pozvala ředitelka Divadla na Vinohradech Jiřina Jirásková k hostování ve hře Enid Bagnoldové *Zahrada na křídě*.⁶² Nečekanou příležitostí zahrát si energickou paní domu, která má trápení nejen se svou vnučkou, zvládla herečka stejně suverénně jako návrat na jeviště, na němž stála naposledy před čtyřiceti lety. Bez sentimentu a bez hořkosti. V plném pracovním nasazení. Tak jako když ji za několik let znovu pozvou hostovat v malé roli matky hlavní hrdinky ve Strindbergově *Královně Kristině*.⁶³ A kritik Jindřich Černý může zaznamenat okamžik, v němž se pamětníkům „zastavilo srdce“ – to když zaslechli z jeviště znít věčně mladý, zvučný a jasný hlas, který zcela zaplnil prostor divadla.

Devadesátá léta jsou pro Jaroslavu Adamovou dobou návratů i na další pražská jeviště: do Hudebního divadla v Karlíně,⁶⁴ do Divadla ABC... Střídá různé scény včetně pódia kongresového centra na Pankráci a letní scény na Pražském hradě, různé soubory a režiséry. Návraty jsou to příležitostné, vždy je to pro ten daný okamžik, pro tu danou roli. Jaroslava Adamová to ví. Snad právě

⁶² V režii Františka Laurina měla hra premiéru 15. února 1991.

⁶³ Premiéra 20. září 1995.

⁶⁴ „O tom bych se ani nezmiňovala, v muzikálu to není žádná role, ale oleandr,“ vyjadřuje se o paní Higginsově: Vydařená a velmi úspěšná inscenace *My Fair Lady* v režii Petra Novotného měla premiéru 25. listopadu 1995. Po muzikálové verzi hraje Jaroslava Adamová stejnou roli po sedmi letech na jevišti Divadla ABC. Premiéra Shawovy komedie *Pygmalion* v režii Oty Ševčíka se konala 16. března 2002 a kritika má znovu příležitost psát o brilantní konverzační technice opravdové dámy a suverénní vládkyně domu, která má ovšem ze všeho nejvíc odvalu k nepředstírané radosti ze života.

proto hraje vždycky tak, jako by každá role a každé představení byly poslední rolí a posledním představením. A tím vědomím jako by se stala její herecká energie – nevyčerpatelná. Už v roce 1993 se objevila v tehdejší Divadle K, které se mělo stát podle tehdejšího vedení MDP obdobou Komorního divadla 60. let a kde se tuto tradici snaží marně obnovit (vedle nových posil z generace čtyřicátníků) Ladislav Vymětal. V jeho inscenaci Kohoutovy hry *Hráč a jeho štěstí* na motivy Dostojevského novely hraje Jaroslava Adamová La Baboulenu, velkostatkářku a moskevskou šlechtičnu, které se přes její vysoký věk ještě nechce umřít, a tak přijíždí, tak jako všichni hrdinové příběhu, do 'Rulettenburgu' propadnout hráčské vášni. Podle Jana Kerbra „závrat ze šikmé plochy“ zahrála suverénně a její „zkušená profesionalita mezi ostatními výkony zazářila tak prudce, že bychom mohli nabýt iluze o výkonu sezony či desetiletí. Myslím však, že Adamová 'pouze' dobře hrála. Z čehož vyplývá, že ostatní...“⁶⁵

Čím dál častěji se budou diváci setkávat se zvláštním úkazem, že doyenka představení svým projevem a temperamentem působí dojmem daleko mladší bytosti, než jsou někteří kolegové, od nichž ji dělí několik generací: ať je to při letních Shakespearovských slavnostech, kde na nádvoří hradního purkrabství do modré noci rozjařeně vyvolává monolog vrátného v Shakespearově *Macbethovi*,⁶⁶ nebo při inscenaci Kesselringovy komedie *Ježinky bezinky*, kterou pro české divadlo kdysi objevil Jan Werich a čtyři desetky let po jejím prvním uvedení ji v Divadle ABC režiruje – Ladislav Vymětal: Jaroslava Adamová tu vytváří s Květou Fialovou dvojici dětsky zvědavých stařenek, jež si usmyslely pomáhat do hrobu opuštěným nešťastníkům. A pak ji do Divadla ABC pozvou hrát hlavní roli ve hře finského divadelníka Bengta Ahlforse *Popel a pálenka*, kterou režirovala hostující Jana Kališová (premiéra 12. ledna 2001).

Není to 'dobře napsaná hra'. Ale skýtá několik příležitostí vytěžit ze situací přeskakujících od černé komedie k sentimentálnímu melodramatu živé momenty: „Nejvíc mě na té hře zaujalo téma – co se stane s dětmi, když otec zemře a jim teď zbyla opuštěná matka, která má nějaké peníze?“ řekla novinářům Jaroslava Adamová po premiéře. Neprozradila však, jaké trápení pro ni celé zkoušení textu, jehož slabiny bystře odhalila, znamenalo. Ale právě v té nespokojenosti, počáteční nedůvěře a z ní pramenící potřebě dát situacím (společajícím víc na drobné detaily, postřehy a komentáře než na předvedení skutečného dramatického jednání postav) jevištní logiku a řád, se projevila zase jednou celá Jaroslava Adamová. K rozehrání precizně vystavených mikrosituací z rodinného života měla tentokrát výborné kolegy, především v Simoně Stašové, Janě Drbohlavové a Iljovi Rackovi. Jednoznačné a vřelé přijetí u publika i u kritiky potvrdilo, že hereččino trápení s nevyváženě napsanou postavou se vyplatilo: Jaroslava Adamová je tu zkrátka pořád proto, aby nám, jak znovu konstatuje Alena Urbanová, „připomněla, že mistrovské herectví je svrchovaně samostatná umělecká tvorba. Křehká bytost, jednou strohá dáma, za chvíli babka s kocovinou, pak dívka v náladě červených šatů mládí. Vitální paní plukovníková je velkorysá i malicherná, hádává i něžná, sebestředná, koketní i drsná. [...] Nekonvenčnost, překvapivost, neočekávanost je vůbec typickým znakem herectví Jaroslavy Adamové. Jakoukoli výstřednost, úlet, vybočení z vazby vždycky dokázala podat obecenstvu jako tu

65 O inscenaci, která měla premiéru 18. března 1993, píše Jan Kerbr v *SaD* (Kerbr 1993: 19).

66 Premiéra 29. června 1998 v režii Borise Rösnera.



VĚRA MALMGRENOVÁ
Bengt Ahlfors: Popel a pálenka. Divadlo ABC 2001

nejpřirozenější věc na světě tak přesvědčivě, že jsme se skoro zastyděli za svou normálnost.“⁶⁷

Věra Malmgrenová stojí – zatím – na konci dlouhé řady ženských donkichotů a outsiderů, které Jaroslava Adamová až na řídké výjimky v posledních třiceti

⁶⁷ Divadelní noviny, 6. 2. 2001.

letech hraje. Tvoří protipól královnám a dominantním ženám, pro něž Jaroslavu Adamovou předurčuje její nezkrotný temperament, pohybová kultura a vznosný mluvní projev. Dosvědčují však onu zvláštní nevyzpytatelnost a tajemství: jako by se v drobné křehké bytůstce s ohnivě rudými vlasy skrývala vždycky ještě další, jiná její podoba. Jakoby její postavy vždycky stály na rozhraní dvou světů: toho, s nímž nesouhlasí, proti kterému se vzpouzejí celou svou dramatickou podstatou, a toho, v němž vidí jasnou perspektivu nějaké lepší, smysluplnější, hlubší existence. Hledání ideálu? Neustálé kladení otázek, které vzbuzují nové otázky. Pohyb myšlenky, pohyb energie. Podstata dramatického divadla. Podstata jejího herectví.

Při vši modernosti a současnosti, kterou v sobě má herectví Jaroslavy Adamové, neboť mu rozumějí různé generace diváků, nesměřuje vlastně celým svým projevem herečka k tomu, co by se snad dalo nazvat *klasickým stylem*? Snaha vyjádřit jasně a srozumitelně nejnítěrnější hnutí, myšlenku a z ní vyplývající konkrétní postoj, potřeba dát se nesobecky celá do služby postavě, kterou si současně dokáže vždy majetnicky přivlastnit tak, že herečka a postava pro diváka existují zaklesnuté do sebe v symbióze, která neruší jejich vzájemnou jedinečnost – to vše připomíná plastiky Augusta Rodina: socha-člověk vystupuje a současně mizí v zářivě bílém kameni měnícím se v živou, energií sálající hmotu.

Jaroslava Adamová tímto způsobem promítá do svých postav i *vlastní* postoj ke světu, nespokojenost se stavem dnešního českého divadla, kterému, jak říká, už asi nerozumí a v němž nenachází mnoho spřízněných duší, ale kterému vlastní práci nepřestává dokazovat, jaké by *mohlo být*.

Zní to jako paradox, ale s Jaroslavou Adamovou, která se v posledních letech znovu vrátila k pedagogické činnosti,⁶⁸ má české divadlo pořád ještě naději...

Literatura:

- [ADAMOVÁ] „Studenti herectví a Jaroslava Adamová o herectví“, *Disk 6* (prosinec 2003)
BENEŠ, S. *Být hercem*, Praha 1995
BOKOVÁ, M. *Václav Voska. Intelekt a srdce*, Praha 1999
DANEŠ, L. *Herečka Jaroslava Adamová*, rkp., 1985
KERBR, J. „Letní semestr v divadle 'Ká'“, *Svět a divadlo 3/1993*
KŘOVÁK, M. „Ladislav Vymětal. Dialog režiséra se současníkem“, *České divadlo – O současné české režii 2*, Praha 1983

⁶⁸ Tentokrát na divadelní fakultě AMU.

O českém alexandrínu – nejen jevištním

Jiřina Hůrková

Alexandrín vnímáme v českém literárním kontextu většinou jednak jako verš primárně překladový, a to hlavně jevištní, jednak jako typ verše orientovaného na západoevropskou, především francouzskou tvorbu. Své počátky má opravdu ve Francii. Samotného názvu 'alexandrín' se sice začalo užívat až v 15. století, ale jeho původ je mnohem starší. Mezi lety 1180–1200 se datuje vznik starofrancouzské *Alexandreidy*, básnického cyklu zasvěceného hrdinským činům Alexandra Velikého a složeného několika autory, z nichž jeden se jmenoval také Alexandr (de Bernay nebo de Paris). Středověký epos si se zvláštní oblibou vybíral postavy, které nejlépe vyhovovaly romantické představě ideálu rytíře 12. a 13. století. Takový byl z řeckého starověku Alexandr Veliký, a tak se s touto postavou setkáme i v jiných evropských literaturách. I my máme svou staročeskou *Alexandreidu* (k jejíž tvorbě mohla anonymního autora motivovat i jistá podobnost osudů krále Přemysla II. s makedonským hrdinou). Francouzská epická skladba se však od jiných evropských zpracování výrazně odlišuje svou formou: je složena artistním, dvanáctislabičným rýmovaným veršem s pravidelnou cézурou po šesté slabice. Dvanáctislabičný verš se ovšem ve francouzské literatuře užíval již v první polovině 12. století, ale do módy se dostá-

vá až na jeho konci, kdy jej nacházíme v chansons de geste,¹ v dílech hagiografických, satirických, divadelních a také ve veršovaných kázáních.

Alexandrín měl takový úspěch, že do něj byly ve Francii dokonce převáděny i starší desetislabičné skladby. Ve 14. a 15. století poněkud ustoupil ze svých pozic, ale představitelé básnické školy Plejády, francouzských lyriků pozdní renesance (např. Ronsard, J. du Bellay aj.) jej opět vynesli na výsluní. Autoři francouzské *Alexandreidy* však jistě netušili, že v alexandrínu našli verš, který se stane ozdobou francouzského dramatu i básnictví po všechny následující časy.

Česká literatura přijala alexandrín do svého repertoáru přesto, že mezi českým a francouzským jazykovým materiálem je z hlediska vytváření veršových systémů nejméně jeden podstatný rozdíl. Čeština se svým stálým přízvukem na první slabice slova má rytmus daktylotrochejský. Francouzština, která tíhne k přízvuku na poslední slabice slova, má rytmus jambický: vzestupná linie verše je pro ni samozřejmá. Čeština má ovšem po-

¹ Chansons de geste – starofrancouzské hrdinské epické zpěvy přednášené za doprovodu jednoduché melodie. Nejstarší vznikaly už v 8.–9. stol., jejich rozsáhlé cykly hlavně v 11. a 12. stol. Jeden z cyklů přeložil a přetvořil J. Zeyer v *Karolínské epopeji*, zřejmou inspiraci najdeme také v *Románu o věrném přátelství Amise a Amila*.

dobnou hustotu slov jako francouzština. Alexandrín má hustotu sedmi až osmi slov, což v češtině ideálně odpovídá vět-nému úseku o třech až čtyřech slovech.²

Český alexandrín má svou bohatou historii nejen v překladech, ale i v původní tvorbě, i když v řadě případů vznikl napodobením románských, zejména francouzských vzorů. Český alexandrín má rozměr sylabotónického verše jambického spádu, je rýmovaný, s rozsahem 12 až 13 slabik (tj. s ženským nebo mužským rýmem). Pro alexandrín je důležitá také syntaktická výstavba: verš tvoří zpravidla větný celek, jemuž jsou nadřazena dvojverší, tvořící významově uzavřenou promluvu. Zachovává pravidelnou cézuru obvykle po šesté slabice, srov. např. dvojverší K. Hlaváčka (cézuru naznačujeme lomítkem):

*Hrál kdosi na hoboj, / a hrál již kolik dní,
Hrál vždycky navečer / touž píseň mollovou*

Čeština připouští v alexandrínu i méně 'klasické' uspořádání, totiž daktylotrochej. Zachovává však i zde pravidelnou cézuru. Pro vytváření alexandrínu jako každého jambického verše má čeština (na rozdíl např. od francouzštiny) jednu výhodu, a tou je volný slovní pořádek, umožňující umístění významově zatěžkaných slov do závěrů veršů, popř. poloveršů. V alexandrínu se více než jinde uplatňuje jako významný rytmický činitel větná intonace. Alexandrín jakožto technicky náročný verš se ovšem v češtině neobjevuje poprvé jako verš překladový. V odborné literatuře se často – a právem – uvádí, že jeho tradici založil 'magnus parens' české poezie, Karel Hynek Mácha v *Máji*.

2 O různých typech francouzských alexandrínů a problémech jejich přetlumočení do češtiny podrobněji srov. J. Levý, *Umění překladu*. Praha 1983. – Zevrubně o francouzském alexandrínu srov. také stať od překladatele alexandrínů V. Mikeše „O 'duchu' alexandrínů“ v předmluvě k textu *Cy-rana z Bergeraku* (v překladu J. Vrchlického), vyd. v řadě publikací Národní divadlo, Praha 2002, s. 33-41.

S alexandrínem se však u Máchy setkáme už před *Májem*, a to nejen v Máchově nepublikovaném fragmentu *Mnich*. Není snad bez zajímavosti, že první české alexandríny tvoří již třicet let před Máchou vzdělaný evangelický kazatel v Kostelních Moravcích, ctitel jazyka Kralické bible a veleslavínského slohu, Bohuslav Tablic. V alexandrínech píše svou obširnou báseň *Zuzana Babilonská, zpěv ctnostným Zuzanám k svátku jejich jména*, v níž v antickém hávu podává starozákonní námět (vyd. v r. 1803). Jde vlastně o zveršovanou, poněkud rozpustilou rokokovou povídku. Forma básně má přísně klasicistní ráz. Tablicovy alexandríny důsledně dodržují jednoslabičné (nepřízvučné) začátky veršů a poloveršů, mužské verše mají pravidelnou cézuru po šesté slabice:

*Pět uplynulo let, / co krásná Venuše
se do Babilonu / již nepodívala,
tam jíti nesměvši, / neb přísná švekruše
v tom městě kochat se / jí zcela zbránila*

První české alexandríny předznamenávají jejich budoucí sémantiku, a to orientaci na západoevropskou, především francouzskou tvorbu.³ B. Tablic ve své básni projevil také odvážný smysl pro novátorství: používá jambický rozměr v době, kdy jamb nebyl v české poezii přijímán příznivě (o jeho nevhodnosti psal např. J. Dobrovský v *České prozódii*). Formu přísně klasicistních alexandrínů nepochybně významně ovlivnila jeho překladatelská činnost. B. Tablic přeložil také slavný spis *L'art poétique* (Umění básnické) z r. 1674, jehož autorem byl teoretický zákonodárce klasicismu Nicolas Boileau-Despréaux.⁴

3 Na tuto skutečnost upozorňuje také M. Červenka v statích „O semantice czeskiego alexandrynu“, in *Wiersz i poezja*, Wrocław, Ossolineum 1966, s. 21, a „Český alexandrín“, in *Česká literatura* 41, 1993, s. 460.

4 N. Boileau, básník na dvoře Ludvíka XIV., člen Akademie. V citovaném spisu zpracoval veršovou formou přesná pravidla pro klasicistickou poezii. Vyžadoval harmonickou

Před Máchou se alexandrín objevuje ještě u Jungmanna, hlavně v překladech, a to jednak veršovaného textu *Hry v šachy* humanisty D. Ludovicioho, kde alexandrínem nahradil latinská elegická disticha, jednak v překladu veršovaného zpracování Chaucerovy povídky od anglického klasicistního básníka A. Popa pod názvem *Lazebnice*. Jungmann na rozdíl od Tablice uvolňuje formu přísně klasicistního alexandrínu: na začátku veršů se objevují i slova víceslabičná. Ve sdruženě rýmovaných dvojverších se střídají mužská a ženská zakončení.⁵

Máchův alexandrín znamenal proti přísně klasicistnímu pojetí Tablicovu, ale i Jungmannovu výrazný a osobitý posun. Alexandrín je druhým příznačným rozměrem *Máje*. Na pozadí základního rozměru, kterým je pětistopý jamb, vytváří kontrastní strukturu sémantickou i hudební. Karel Čapek v roce stého výročí básníkovy úmrtí píše: „Čistý a přísný šestistopý alexandrín s výraznou cézурou se vynořuje teprve ve třetím zpěvu, aby mohutným refrémem dozněl ve zpěvu posledním. Alexandrínem se lyrický verš Máchův rozkřídluje do slavnostní tragiky, až – jako k svému závěru – dorůstá k hymnické intonaci velkého žalmu marnosti...“⁶

Pro Máchův alexandrín je příznačné, že přenáší signály jambické vzestupnosti z počátků veršů a poloveršů na jejich konce:

souměrnost, jednoduchost syžetu, přesnost jazykového výrazu. Formy poezie byly přísně vymezeny: ódy a hymny na panovníka, z povinné slušnosti také na Pána Boha, básnická posláná přátelům a přítelkyním. A nad vším vládl odměřeně pravidelný alexandrín. Jeho názory přesně odpovídaly základní normě klasicismu, kterou byla estetická dokonalost, založená na přísném dodržování pravidel. – Boileau se stal zákonodárcem nejen klasicismu francouzského, ale celoevropského. Jeho zásady byly uznávány a citovány ve vzdělané Evropě ještě v následujícím století.

⁵ Překlad *Lazebnice* našel ohlas v dílku *Důvodně přesvědčení, že manželství v nebi souzeno není*, které vyšlo v r. 1818 pod pseudonymem Lidmila W-ova z P-šova. Spolu s tématem je tu převzat i alexandrín. Většina alexandrinských veršů tu však začíná daktylem (srov. M. Červenka, pozn. 3).

⁶ Čapek, K. „Máchovy kantilény“, in *Slovo a slovesnost* II., 1936.

*zbortěné harfy tón, / strhané strůny zvuk,
zašlého věku děj, / umřelé hvězdy svit,
zašlé bludice pout, / mrtvé milenky cit,
zapomenutý hrob, / věčnosti skleslý byt*

Pro významovou i rytmickou výstavbu básně je velmi závažné, jaká slova se dostávají na taková místa rytmicky zdůrazněná, jakými jsou konce veršů nebo poloveršů. V Máchových alexandrínech jde o jednoslabičná slova plnovýznamová. Jejich sémantické zatížení posiluje vzestupnou linii veršů. Opakující se větná stavba veršů jdoucích po sobě spolupůsobí jako rytmický činitel Máchových alexandrínů. Nepřízvučná jednoslabičná slova se v jeho alexandrínech objevují jen tam, kde je to nezbytné pro vyjádření syntaktických vztahů (např. spojky a, i, neb, že, zájmena co, z nichž, jež apod.). Například:

*I v smutném zraku mém / dvě vřelé slzy stály
co jiskry v jezeru, / po mě si tváří hrály
neb můj též krásný věk, / dětinství mého věk
daleko odnesl / divoký času vztek.
Dalekoť jeho sen, / umrlý jako stín,
obraz co bílých měst / u vody stopen klín*

Pro Máchu je příznačné, že počátky poloveršů – pokud jde o obsazení slovními jednotkami – maximálně přizpůsobuje českému mluvnímu rytmu i při důsledném dodržování cézurového charakteru alexandrínu. Jestliže u Tablice i Jungmanna (a později i u řady jiných autorů) můžeme vysledovat západoevropské literární vlivy, neplatí to o alexandrínu Máchově. Jeho alexandrín je zcela osobitou, záměrnou a sémanticky organickou složkou *Máje*.⁷

⁷ Zevrubné charakteristiky Máchovy tvorby byly publikovány mnohokrát. Odborná máchovská literatura je neuvěřitelně rozsáhlá: počtem se s ní dá srovnat jen literatura o pravosti a nepravosti Rukopisů. Uvádíme alespoň dva autory: J. Mukařovský, „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“ (z r. 1934) a „Genetika smyslu v Máchově poezii“ (z r. 1938), obě studie in sb. *Studie z poetiky*, Praha 1982, a R. Jakobson, „K popisu Máchova Máje“, in *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha 1938.

Básníci družiny Máje (generace Nerudova a Hálkova) se sice k Máchovi vědomě hlásili, ale alexandrín byl zřejmě pro tvorbu těchto básníků rozměrem příliš artistickým a exkluzivním. Jistě v tom hrála roli i tematika jejich poezie inspirovaná se často náměty všedního dne. Základním rozměrem jejich tvorby byl čtyřstopý nebo pětistopý jamb a daktylotrochej. Alexandrín se objevuje ojediněle až koncem 50. let 19. stol., a to jako verš překladový – Josef B. Štorch překládá fragment Racinovy *Tragedie Athalie* (z r. 1858). I když jde o překlad klasicistního dramatického textu, jsou v něm patrné některé stopy alexandrínu máchovského, hlavně užití víceslabičných slov na začátku veršů.

Generace, která přichází po družině májovců, je reprezentovaná především J. Vrchlickým, J. Zeyerem a Sv. Čechem. Tito básníci vesměs opouštějí daktylotrochej a dávají přednost verši jambickému, hlavně pětistopému jambu (u Vrchlického bývá rýmovaný, u Zeyera nerýmovaný). Tíhnutí k velmi pravidelným veršovým útvarům (někdy na úkor výběru odpovídajících lexikálních prostředků) a také kontakty této básnické školy s klasicismem i soudobou francouzskou literární tvorbou vytvářejí podmínky pro obnovu české podoby alexandrínu, i když přednostně v překladech. Vrchlický stvořil nepočítaně alexandrínských veršů, hlavně v překladech dramát francouzského klasicismu i pozdního romantismu.

J. Vrchlický je vlastně tvůrcem prvních českých jevištních alexandrínů. Ještě v 70. letech 19. století se Racine, Corneille nebo i Hugo překládali blankversem, pětistopým rýmovaným jambem nebo dokonce trochejem. Ve Vrchlického přebásnění poznalo obecenstvo Národního divadla Corneillova *Cida*, Rostandova *Cyрана z Bergeraku*... Do soudobé češtiny v rytmu alexandrínu nově přetlumočil i už dříve přeložené programové drama francouzského ro-

mantismu od V. Huga *Hernani*. Vrchlický ve svých překladech jevištních veršů vycházel ze zásady obecně přijímané lumírovskými básníky, totiž důsledně překládat 'rozměrem originálu'. Jeho alexandríny mají většinou jednoslabičně nepřízvučné začátky veršů a poloveršů, důsledně dodržují cézuru po šesté slabice. Např. ze závěru *Cyрана*:

*Ach lidská hlouposti! / Mne v zem srazíte přec.
Však bít se budu, bít, / a bít až nakonec!
Ach, vše mi berete, / můj vavřín i mou růži!
Jen berte, jedno přec / vždy zůstane tu muž,
Co s sebou odnesu, / co večer vrátím Bohu,
až s dvorným pozdravem / se vznesu nad oblohu*

Daktylské začátky veršů se v překladech Vrchlického objevují sporadicky jen tam, kde to nezbytně vyžaduje sémantika promluvy.

V původní tvorbě tohoto mimořádně plodného básníka najdeme alexandrínů méně. Nejpočetněji jsou zastoupeny v prvotině *Z hlubin*, v jiných sbírkách jsou rozptýlené, nebo se ve stroficky uspořádaných básních kombinují s kratšími jambickými útvary. Mezi alexandríny v původní básnické tvorbě a překladovémi jevištními jsou ovšem některé nápadné rozdíly, které ukazují na to, že si byl Vrchlický dobře vědom jisté nezbytné 'mluvnosti' textu, určeného pro jevištní realizaci. Týká se to např. slovního pořádku: v jevištních alexandrínech se téměř neobjevuje slovosledná inverze, je tu i méně jednoslabičných slov, příznakových pro lumírovský básnický jazyk (jako kýs, juž, skad, mní aj.). A co je nejdůležitější: jestliže v původní Vrchlického básnické tvorbě se uspořádání významové výstavby textu včetně slovního materiálu podřizuje souvislé intonační linii verše (příznakové pro celou generaci lumírovců), pak pro jevištní verš to neplatí beze zbytku. V jevištních alexandrínech objevíme zřetelný důraz na sémantiku promluv jednotlivých postav, a to i při dodržování přísných pravidel

klasicistního pojetí tohoto typu verše. – Při současné minimální znalosti Vrchlického díla je celkem automaticky přijímán ustálený názor, že byl básníkem v tradičním smyslu slova: lyrik s tradiční reflexivní nebo deskriptivní lyrikou a pak eklektický opěvovatel nespočetného množství mytologických i historických bytostí, z jejichž osudů a příběhů skládal svou *Epopej věků*. Na jeho dramatickou tvorbu překladovou, ale i původní se přitom pozapomíná. Básník a překladatel J. Vrchlický vykonal v dohánění světové kultury, pro utváření českého divadla a také české jevištní řeči v 80. a 90. letech 19. století práci za celé generace.⁸

U Vrchlického následovníků (i epigonů) se alexandrín v původní tvorbě uplatňuje čteněji hlavně v subjektivistické, silně artistní lyrice. Na začátku 90. let je alexandrín zastoupený, a to ve vyhraněných podobách, v poezii dvou skupin básníků. A. Klášterský, B. Kaminský a mladý, začínající A. Sova se přiklání k tradici klasicistního pojetí alexandrínu. Bohdan Kaminský vedle své původní tvorby a pod vlivem Vrchlického *Cida* i zásady překládat 'rozměrem originálu' přetlumočil do lumírovského alexandrínu s pravidelným rytmem a symetrickou cézурou soubor Molièrových dramát. Pod vlivem poezie Baudelairovy tvoří uvolněnější alexandríny s víceslabičnými začátky veršů i poloveršů skupina básníků, zastoupená J. Kvapilem a dnes už méně známými básníky J. Boeckým a O. Auředníčkem. Pro vývoj a proměny podob českého alexandrínu má význam počáteční tvorba dekadentních básníků, např. J. Karáska, ale hlav-

⁸ Vrchlický kromě citovaných dramát v alexandrinských verších přetlumočil do soudobé, už slohově diferencované češtiny, celou řadu dalších děl světové dramatiky. Přeložil např. Calderónova dramata *Dáma skřítek* a *Život je sen*, Lope de Vegy *Sedlák svým pánem*, Gondoniho *Paní hostinskou*, Shelleyho *Odpoutaného Prométhea*, Ibsenovy *Nápadníky trůnu* apod.

ně první sbírka O. Březiny *Tajemné dálky*, v níž Březina postupně uvolňuje jeho přísnou podobu. Např. v úryvku:

*Ó pověz, necítíš,
jak nocí narkózou / dech unaven se úží?
A lehký šumot snů / jak letěl kolem nás
a úsměv jasmínů / a bázlivý dech růží
do vání křídel svých / ze svého šatu trás?*

V alexandrínech sbírky *Tajemné dálky* se střídají jednoslabičné, nepřízvučné začátky veršů a poloveršů s daktylskými (zde srov. 5. verš). Nejdůležitější událostí ve vývoji alexandrínu je však porušování cézury v některých Březinových básních, např.:

*Na starém pianě, / v kovových strunách spících,
jak v rozvlnění harf / jsem slyšel rytmů spád,
jenž slznou rosou tó/nů mých a žalujičích
se věšel na strun jem/ně vibrující drát.*

Až do té doby se alexandrín zřetelně odlišoval od jiných typů šestistopého jambu. Rozdíly mezi verši s cézурou a bez cézury v rámci jedné básně mají u Březiny stylistickou platnost. Březinův alexandrín se pod tlakem vnitřní sémantické stavby básní uvolňuje. Potřebu řetězání metaforických obrazů, intonačního osamostatňování veršů, řeší Březina postupným příklonem k verši volnému.

Dekadentní a symbolistická linie alexandrínu pokračuje ještě v tvorbě O. Theera a také v raných básních O. Fischera, v nichž má však alexandrín klasicistní ráz. Fischerova básnická metoda se později reflektovala i v překladu Molièrova dramatického textu *Sganarello*. U dalších básníků začínajících svou tvorbu na počátku 20. století se alexandrín překvapivě objevuje jako jeden z charakteristických rozměrů ve sbírce reflexní přírodní lyriky *Kniha lesů, vod a strání* od S. K. Neumanna (poprvé vyšla r. 1914 s předmluvou Karla Čapka).

Po první světové válce se objevuje překladatelský počín, který významně ovliv-

ní jak původní básnickou tvorbu (včetně alexandrinu), tak i českou překladovou poezii. V r. 1920 vychází první vydání Čapkových překladů francouzské poezie. Zvláštní je v této souvislosti okolnost, že sám Čapek nebyl básník, ale prozaik. Překladačem se tedy stal slovesný umělec, který nebyl determinovaný svou vlastní básnickou tvorbou. Čapek ve svých prózách zaváděl do české literatury hovorový jazyk, později dokonce řadu svých prozaických prací zakládá na hovorovém jazyku programově (např. pohádky, *Povídky z druhé kapsy* aj.).

V překladech francouzské poezie se Čapkovi stává hovorový, mluvený jazyk základem i jazyka básnického. V. Nezval v předmluvě k 2. vydání *Francouzské poezie nové doby* (z r. 1936) píše: „Karel Čapek má velmi výjimečný a velmi zvláštní podíl na přeměně českého básnického jazyka. Osvojil si do posledního odstínu kulturu řeči všech těch, kdož začátkem 20. století vedou české básnické slovo, tehdy ještě parnasistní, mnohomluvné, symbolicky rituální, k prostotě vyššího stupně.“

Použití hovorového jazyka vycházejícího ze spontánního mluvního stylu, hovorové větné stavby s přirozeným slovosledem se projevilo ve výstavbě alexandrinu nejnápadněji častým zrušením pravidelné cézury po šesté slabice verše. Bez pravidelné cézury je více než polovina veršů *Francouzské poezie*. Čapek ovšem neruší cézuru jako takovou (jako např. Březina), ale umísťuje ji poblíž středu verše v místech mezislovních předělů. Pohyblivá cézura se snadno sladí s přirozeným členěním řeči na větné úseky a umožňuje také svobodnější výběr lexikálních prostředků. Víceslabičná slova v začátcích veršů jsou v Čapkových překladech samozřejmostí. – Čapkovi nejde tedy v žádném případě o zrušení cézury, jejíž posílení jinde naopak vyžadoval. Často se cituje Čapkova polemika s překladatelem Molièrova *Sganarella*, O. Fischerem, který

reprezentoval lumírovský, přísně klasicistní typ alexandrinu. Ve stati „Český jevištní alexandrin“ (publikované v čas. *Jeviště* 3, 1921) K. Čapek píše: „Rytmičkou jednotkou alexandrinu není ani jamb, ani jakákoli stopa, nýbrž půlversš od cézury k cézuře“ a dále: „I nejčistší český jamb (čili předrážkový trochej) je v polovině případů maskovaný daktylotrochej. Z toho plyne přípustnost daktylu v českém alexandrinu.“⁹ Podstatu alexandrinu vidí tedy Čapek v jeho cézurovém charakteru při zachování přirozené větné intonace. J. Levý v kapitole o alexandrinu uvádí ukázký Čapkových úprav *Sganarella*, např.:

Fischer:

Hle, jak je předobrá, / mou křivdu pomstít šla

Čapek:

Hleďme ta dobrotu! / Hned by mne pomstít šla

Fischer:

Já raděj nebiji, / neb hrůzu z bití mám

Čapek:

Nemlátím nikoho, / bych nebyl mláčen sám

Čapkovy daktylské začátky veršů jsou mluvnější, navíc v první ukázce rozdělení verše na dvě krátké samostatné věty působí dynamičtěji. Mluvnost alexandrinu podporuje také využitím slovníku všedního dne, např.:

Ó přestátný to los, / tak krásnou ženu mít!

To byste koukali, / jak nešťastným se cítí,

kdo má tu bídnici, / a jak mu, jářku, je

Čapkovy překlady jambů *Francouzské poezie* zahajují novou éru uvolněnosti v celé básnické tvorbě a také alexandrinů. Příklon k rytmu hovorového jazyka je u Čapka od dob Máchova *Máje* nejradikálnější. Meziválečná generace básníků navazuje v tvorbě alexandrinů na novou základnu vybudovanou Čapkem, ale s jednou výjimkou. Tou je zrušení konstantní cézury po šesté slabice

⁹ Stať cituje také J. Levý, srov. pozn. 2.

verše. Mluvnost alexandrinů daná výběrem slovních prostředků, které dovolují využití daktylských začátků veršů, a hovorovou větnou stavbou se tu pojí s přísným dodržováním pravidelné cézury. Takové jsou alexandriny Hrubínovy nebo Nezvalovy (např. v *Podivuhodném kouzelníkovi*). Od mluvného čapkovského a nezvalovského alexandrinu se někteří básníci odchylují směrem k máchovskému výraznějšímu přízvukování konců rytmických řad (např. v Holanových překladech francouzské poezie).

Alexandrin se vynořuje a je také početně zastoupený jako jeden z příznačných veršových rozměrů v poezii skupiny básníků 30. a 40. let minulého století.¹⁰ Zejména v poezii básníků 40. let má alexandrin tři čelné představitele: Josefa Palivce (sbírka *Pečetní prsten*, 1941), Ivana Blatného (*Melancholické procházky*, 1941) a velmi bohatě je využíván také Jiří Ortenem (např. v *Elegiích*, a to nejen v často citované Sedmé, ale i v Třetí a Páté, v skladbě „Jeremiášův pláč“ i v dalších básních). Zatímco však u Ivana Blatného je forma alexandrinu výrazem životní pohody a okouzlení, má technicky virtuózní alexandrin Ortenův ráz dramatický až patetický.

I když u všech jmenovaných básníků si alexandrin zachovává své charakteristické znaky, přece jen u každého z nich objevíme některé formální rozdíly (motivované obvykle tematicky): ve využívání mužských a ženských veršů, v uplatnění monosylab, tj. předrážek v začátcích veršů a poloveršů apod. Z uvedené trojice se nejvíce po této stránce vymyká J. Palivec, jehož alexandrin má spíše kla-

sicistní charakter, který některými svými rysy připomíná obrozenecké básníky. V Ortenových alexandrinech bývá často větný akcent na konci prvního poloverše důraznější než na konci celého verše. Tímto prostředkem jakoby narušuje plynulé, až stereotypní členění, posílené navíc pravidelným, zejména sdruženým rýmem, jako např. v slavné „Sedmé elegii“; srov. 3., 5., 6. a 8. verš:

1. *Píši vám, Karino, / a nevím zda jste živa,*
2. *zda nejste nyní tam, / kde se už netoužívá,*
3. *zda zatím neskončil / váš nebezpečný věk.*
4. *Jste mrtva? Poproste / tedy svůj náhrobek,*
5. *aby se nadlehčil. / Poproste růže, paní,*
6. *aby se zavřely. / Poproste rozpadání,*
7. *aby vám přečtelo / list o mém rozpadu.*
8. *Smrt mlčí před verši. / A já v nich před vás jdu.*

V alexandrinu více než v jiných typech veršových struktur je pro rytmus verše důležitá větná stavba. Zvláštní místo mezi Ortenovými alexandrinými zaujímá velkolepá skladba, pro osobní osud Ortenův i celé země příznačně nazvaná „Jeremiášův pláč“. Skládá se z pětadvaceti čtyřveršových strof, z nichž každá je svébytnou, autonomní významovou (a tím i intonační) jednotkou. Alexandrinský rytmus udává střídavý rým a pravidelná cézura, rozlamující každý verš. Ve verších spojených střídavým rýmem se střídají ženská a mužská zakončení veršů (slabičný rozsah 12 a 13 slabik), srov. první dvě kvarteta:

1. *Ó přísný Pane můj, / prchlivý Bože hrůzy,*
 2. *to tobě platí zpěv, / jenž chvíli zastavil,*
 3. *chvíli, k níž krácel jsem / bolestiplnou chůzí*
 4. *a věky harcoval / a s vesmírem se bil.*
-
1. *Snad není bezedna, / snad je jen pohroužení,*
 2. *jímž lze se dotýkat / žen z žalu procitlých,*
 3. *a přenocovat smrt, / jež s povětrím se žení,*
 4. *a býti volnější / před ukrotenstvím zlých.*

Kompozice tématu je tu v přímém vztahu s členěním na strofy jako nejen významové, ale zároveň rytmické a intonační

¹⁰ V repertoáru básníků 30. a 40. let existují vedle sebe a) veršové systémy přísně pravidelné, b) útvary volnější až přechodné směrem k volnému verši, c) formy čistě volného verše, reprezentující „čtvrté velké období volného verše“ (srov. M. Červenka, *Dějiny českého volného verše*, Praha 2001, s. 103). Pokud jde o systémy metricky pravidelných veršových útvarů, pak ve 40. letech 20. století tvoří jádro těchto systémů jednak čtyřstopý verš jambický, jednak aritmetický, rytmicky vyvážený alexandrin.

ní jednotky. Rozložení alexandrinských veršů do strof je tedy důležité jak pro kompozici skladby, tak pro její rytmickou a sémantickou výstavbu. Délka verše umožnila Ortenovi zachovat celistvost významově zatěžkaných vět. Na druhé straně alexandrín není tak dlouhý, aby se nemohl stát součástí takových rozsáhlejších útvarů, jakými jsou strofy (jež jsou ještě zachytitelné lidským uchem jako celek při jejich zvukové realizaci).

Orten a Blatný jsou nejvýraznějšími zástupci alexandrínu v generaci, která ho pěstovala. Chronologicky i formálně je jejich prvním sbírkám blízký i alexandrín Nezvalův (v *Sonetech Roberta Davida* a také ve sbírce *Pět minut za městem*).

Ve 40. letech minulého století ztrácí alexandrín v domácí tvorbě svou příznakovou návaznost na francouzskou poezii a přestává se pocíťovat jako veršový rozměr cizí. Např. V. Holan překládá alexandrínem dokonce poezii středověkého perského básníka Nizámího nebo i třináctislabičné sonety jednoho z představitelů polského romantismu, Adama Mickiewicze. Ve všech obdobích, jimiž od obrození procházel vývoj českého alexandrínu (kterým – jak jsme naznačili – psala svou poezii celá plejáda českých básníků), sotva nalezneme alespoň dva autory, kteří by v pojetí techniky alexandrínu byli zcela stejní. Obecné rysy těchto proměn se týkají hlavně otázky přízvukování obou poloveršů (tj. jednoslabičné slovo nepřízvučné nebo daktylské začátky, srov. Tablic a lumírovci versus Mácha, Sova aj.), porušování cézury (např. Březina), popř. pohyblivá cézura v místě mezislovního předělu (Čapek). Podstatné rozdíly mezi básníky jsou také ve využívání mužských a ženských rýmů, popř. v rozložení slovních jednotek ve verši aj.

Nepochybně i pod vlivem původní tvorby se postupně uvolňuje i stavba jevištního alexandrínu. I když situace v literárním vývoji je někdy paradoxní. V době, kdy O. Březina tvoří své alexandríny

s daktylskou stavbou, uvolňující mnohdy i místo cézury, udržuje se princip překládat 'rozměrem originálu' v překladech francouzské klasické dramatiky od B. Kaminského. To je však spíše výjimka, která potvrzuje pravidlo. Literatura je systém pohybující se v čase. Každé nové dílo obvykle uvádí do pohybu všechny vztahy systému i jeho jednotlivé složky. Někdy nemusí jít o dílo původní, ale i překladové. Typický a klíčový je příklad Čapka zavádějícího ve svých překladech francouzské poezie do básnického vyjadřování hovorový jazyk s jeho přirozenou větou stavbou. Čapkův překlad zasáhl účinně nejen do vývoje domácí poezie, ale významně ovlivnil i tvorbu jevištního alexandrínu. Čapkovy řešení bylo pro jevištní alexandrín mimořádně důležité a příznivé hlavně proto, že i veršované drama je primárně určeno k zvukové realizaci. Uvolňování přísně klasicistní podoby alexandrínu lze sledovat zejména ve druhé polovině 20. století. Za zcela samozřejmé se považuje čapkovské východisko spočívající ve využití lexikálních, frazeologických a syntaktických prostředků hovorového jazyka. Běžný je v jevištních alexandrínech daktyl, který obvykle střídá jednoslabičné začátky veršů a poloveršů, např. v překladu *Tartuffa* od F. Vrby:

No, pane, to je vzor! / Ta úctyhodná dáma!
Hotová jeptiška, / opravdu, svatost sama!
Věk dělá zázraky – / I to pak duše cudná
Vítězí nad tělem – / když jednou vyschne studná!

S podobnou koncepcí jevištního alexandrínu se setkáme v překladech např. S. Kadlece, E. Bezděkové, P. Kopty, J. Z. Nováka, u J. Pokorného aj. Rozdíly mezi překladateli nacházíme samozřejmě primárně ve využití lexikálních a frazeologických prostředků při výstavbě básnických metafor (což bývá jeden z nejnápadnějších rysů básnických a také překladatelských rukopisů), ale také v míře využití daktylské (popřípadě i daktylotrochejské) stav-

by alexandrinů. Bohatě jich využívá např. J. Pokorný, srov. např. úryvek ze *Cyrana*, v němž z 8 veršů začínají nepřizvučným jednoslabičným slovem jen 3:

Polibek neznačí o nic méně

1. **než** slavnou přísahu, / složenou drahé ženě,
2. *nebeský okamžik*, / prožitý na zemi,
3. *ve slově miluji* / bod nad písmenem *i*,
4. *důvěrné vyznání*, / vepsané do náručí,
5. *písničku věčnosti*, / jež v letu včely zvučí,
6. **či** kalich, z kterého / se srdce opíjí,
7. *na ústech vonící*, / lahodnou hostíí,
8. **v níž** člověk nabízí / svou duši k ochutnání.

Postupné uvolňování klasicistní podoby alexandrinu se netýká cézury: tu zachovávají překladatelé jako jeden ze znaků tohoto rozměru.¹¹

Alexandrin jako jevištní verš má své nesporné výhody. Předností je už jeho délka, která usnadňuje poměrně snadno zachovávat sémantiku celé věty. Poměr rozlohy větné k rozloze verše má pod-

¹¹ Zajímavý, ale přece jen zvláštní byl v 80. letech minulého století pokus brněnského překladatele A. Přídala, který přetlumočil Moliérova *Tartuffa* volným nerýmovaným veršem. Uvádíme první čtyřverší Kleantova monologu v překladu A. Přídala a pro srovnání F. Vrby:

Přidal:

*Ne, nejsem vůbec uznávaný vědec,
ani jsem všechnu moudrost nesnědl,
ale vím tolik, abych poznal,
co pravda je a co není.*

Vrba:

*Že nejsem veleduch, to nejlíp vím já sám
a patent na rozum si taky nedělám.
Jedno však nemusím pokládat za vědu:
od pravdy poznat lež – to ještě dovedu.*

statný význam pro rytmus. V alexandriněch je velmi ojedinělým jevem přesah (enjambement), který zastírá hranice mezi verši jakožto svébytnými rytmickými jednotkami. I z tohoto důvodu je to jeden z nevhodnějších veršů pro stichomythii (tj. rozložení verše do replik několika postav), v níž se v alexandrinu nejsnáze zachová přesný vztah mezi větou jako jednotkou sémantickou a veršem jako jednotkou rytmickou. Alexandrin se svým rozdělením verše na dva poloverše s konstantní cézurou automaticky vyrovnává sémantiku a rytmus.

V naší stati jsme chtěli poukázat na některé, podle našeho mínění podstatné souvislosti literárního vývoje alexandrinu, sahajícího až k počátkům 19. století. Každý z autorů, ať už byl pro něho alexandrin součástí tvorby původní nebo překladové, přinesl něco nového i osobitého, s čím se setkáváme i v aktuálních překladech. Nebylo by soudobých jevištních alexandrinů bez velkolepého přínosu Máchova, klasicistně přísné, dnes poněkud podceňované tvorby lumírovců, kteří v úsilí o světovost českého divadla i celé literatury vědomě přispěli k slohové diferenciaci češtiny, bez tvarových inovací Otokara Březiny, podřizujícího tvar verše svým znepokojivým metaforám, bez dramatických alexandrinů Ortenových a dalších básníků zde citovaných i necitovaných. A konečně bez klíčového přínosu Karla Čapka. Ale o tom jsme už psali.

Rakugo, umění japonských profesionálních vypravěčů

Věna Hrdličková

„Kabuki má kouzlo nákladného hedvábného šatu, rakugo zase půvab volného domácího oděvu.“

Výrok znalce rakugo

Umění vyprávět je staré jako lidstvo samo a vždy mělo v různých podobách důležité postavení ve všech kulturách světa. Protože však bylo dosti dlouho ve srovnání například s divadlem na periferii zájmu badatelů, víme toho o poetice vypravěčských performancí poměrně málo. Hlavním důvodem je jejich efemérnost, již nezachytí v plné míře ani stále se zdokonalující technika. Vždyť „zvuky a zpodobnění vyprávěného příběhu neustále plynou a nelze je zastavit, abychom je analyzovali. Ideální by bylo, kdybychom mohli stabilitu textu kombinovat se záznamovými schopnostmi filmu a videa a lépe pochopit estetickou strukturu a sociální impakt orálního umění.“¹

Dalším problémem je, že tradiční žánry pod tlakem moderní civilizace rychle a někdy nenávratně mizí, takže příležitostí sledovat vypravěčská vystoupení v autentickém prostředí ubývá. Uvědomovali jsme si to v Číně, kde jsme se zabývali v 50. letech průzkumem čínského profesionálního vypravěčství, jež mělo v této zemi s vysokým počtem ngramotných dlouhou tradici a rozvíjelo se především v městském prostředí.

Když jsme posléze měli možnost pobývat o jedno desetiletí později v Japonsku, zajímali jsme se také tam o tento způsob městské zábavy. K vlastnímu překvapení jsme zjistili, že i v rychle se modernizujícím Tokiu působí dosud profesionální vypravěči. Nejpopulárnější tehdy byli vypravěči krátkých burlesek rakugo, zatímco druhý tradiční žánr kódan, vyprávění historických příběhů na pokračování, spíše již jen dožíval.

Vypravěči rakugo, které jsme měli možnost sledovat při jejich vystoupeních v divadélkách *jose* a při jiných příležitostech, nám poskytli mnoho zajímavých informací o svém řemesle – *šóbai*, jak říkali. Pro ně kniha s vytištěným příběhem představovala ‘jen slova’, určená čtenáři a ne vypravěči, který musí vědět, jak příběh ‘zahrát’, kdy udělat jaké gesto, kterým směrem otočit hlavu, jak držet vějíř.

Ověřili jsme si také, že na rozdíl od individuálních umělců, jejichž ambicí je překonat existující omezení a tradice, profesionální lidový umělec se vypořá-

1. Fine, Elizabeth C. *The Folklore Text from Performance to Print*, Bloomington: Indiana University Press 1984, s. 1.



Vchod do ósackého vypravěčského divadla

dává se stejnou problematikou z jiného hlediska. Tradice je mu základem všeho. Její znalost získá adept umění již v mladém věku v učení u mistra, kde si osvojuje imitováním a opakováním integrovaný systém tvůrčích postupů a uměleckých konvencí. Zvládnutí těchto prvků je důležitým předpokladem pro to, aby mohl své umění úspěšně provozovat před obecenstvem, které od něho očekává nejen ustálený, etablovaný způsob interpretace, ale současně ho hodnotí i podle míry dokonalosti provedení. Proto se vypravěči nepokoušejí dávat najevo vlastní individualitu tím, že by tyto principy odvrhli, ale spíše tím, že do svého projevu postupně vtělují inovace, založené na zvládnutí profesionálních technik a současně do určité míry přesahujících vymezení stanovená tradicí.

Soustavné sledování vypravěčů při výkonu jejich 'řemesla' umožňuje lépe pochopit zásady postupů vytvářejících ustálený systém, jenž zdánlivě neposkytuje prostor pro tvůrčí originalitu. Ve skutečnosti je však tento tradiční rámec, jak již bylo řečeno, předmětem neustálých modifikací, ať přechodného či stálého charakteru. Změny se často omezují na detaily a lze je postřehnout jen tehdy, jsme-li s příběhem i se způsobem jeho podání důvěrněji seznámeni. Pak teprve pochopíme, že v umění mluveného slova jsou právě tyto změny nesmírně důležité, neboť vypravěč, herec mnoha rolí, vystupující bez kostýmu, kulis a s minimálním počtem rekvizit, musí zaujmout po celou dobu svého vystoupení pozornost posluchače v podstatě jednoduchými, avšak pečlivě propracovanými



prostředky. Jen tak může dosáhnout úspěchu, a to je pro něho podstatné. Bez něho by si nevydělal na svou denní misku rýže. Současně však je nutné podotknout, že snaha dosáhnout bohatství na úkor řemeslné poctivosti se v Japonsku vždy odsuzovala a bylo tomu tak i ve vypravěčství. Ne nadarmo proto nazval vypravěč Kokintei Enšō knížku o svém životním příběhu *Spokojen s chudobou (Binbo džiman)*.

Půvab vypravěčského příběhu spočívá v tom, že je proměnlivý a stále živý. Lidé ho mohou poslouchat znovu a znovu a vždycky na něm najdou něco, co je překvapí a zaujme. Často ani nezáleží na tom, *co* vypravěč vypráví, ale *jak* to vypráví. Říká se, že skutečný mistr slova umí ze špatného příběhu udělat dobrý, zatímco jinému, méně nadanému, se může podařit 'zabít' i tu nejlepší historku.

Podle tradice stál u kolébky rakugo kjótský buddhistický opat Anrakuan Sakuden (1554–1642), autor knížky *Seisuišō* (Příběhy, při kterých neusnete). Shromáždil v ní 990 anekdot blízkých lidovým zdrojům. Jejich hlavním námětem jsou lidské slabosti, jako je lakomství, chvastounství, ješitnost, roztržitost. Sakuden v nich nešetřil ani mnichy, jejichž prohrěšky dobře znal.

Zatímco on tvořil v tichu klášterní cely, na tržištích a ulicích Kjóta vystupovali vypravěči, kteří si svým uměním 'výmluvných úst' vydělávali na živobytí. V Ósace, městě obchodníků a řemeslníků, proslul v druhé polovině 17. století



▲ Obecnostvo

◀ Před tokijským jose na Nový rok

vyprávěním veselých historek Jonezawa Hikohači do té míry, že jeho jméno se stalo synonymem pro pouličního vypravěče.

S nástupem tokugawského šógunátu (na začátku 17. století) se stalo centrem měšťanské kultury Edo, sídelní město vojenských vládců Japonska. Ve světě zábav a radovánek tu našlo své místo i vypravěčství, a zde také vznikla na přelomu 18. a 19. století vypravěčská divadélka jose, která se stala tak oblíbenými, že přežila až do moderní doby. Říkalo se jim kabuki chudých, nejen proto, že vstupné bylo přijatelné pro nižší vrstvy kupců a řemeslníků, ale i proto, že hrdiny příběhů byli obyčejní lidé. V 60. letech minulého století, kdy jsme se průzkumem vypravěčství zabývali, se takových jose zachovalo v Tokiu, bývalém Edu, ještě osm. Z nich nejvíce navštěvované bylo Suzumoto jose v Uenu, jedné z hlavních obchodních a nákupních tokijských čtvrtí. Toto divadélko, pokud mám informace, stále ještě existuje. Kromě toho vypravěči působí i v rozhlase, televizi a baví hosty při různých společenských příležitostech.

Suzumoto jose bylo tehdy zajímavou kombinací moderních a tradičních prvků, jak je to typické i pro ostatní oblasti japonského života. Vešlo se do něho asi tři sta diváků. V přízemí byla sedadla jako v divadlech u nás. Na galerii seděli lidé po japonském způsobu na polštářích, rozložených na rohožích tatami. Zelený čaj, který se původně ve starých divadlech naléval divákům během představení z velké konvice, si nyní po příchodu do divadla lidé kupují z automatu umís-



▲ Před představením: na jevišti jsou připraveny dárky pro vypravěče

► Učeň obrací polštář

těného v chodbě. Kromě klimatizačního zařízení a mikrofону na jevišti patří k moderním prvkům i monitor umístěný v ředitelově kanceláři, který umožňuje sledovat vše, co se děje na jevišti.

Divadlo je otevřené celý rok, kromě tří dní o novoročních svátcích. Odpolední představení začínají v poledne a končí v půl páté. Na ně navazují po půl hodině večerní představení, která trvají do půl desáté. Kromě vypravěčů účinkují v tomto varieté i kouzelníci, žongléři, zpěváci, imitátoři hlasů a různí jiní umělci. Program je sestavený tak, aby nejlepší vypravěči vystupovali jako hvězdy večera až na konci programu. Divadlo se obvykle plní postupně a teprve pozdě odpoledne začíná být obsazeno.

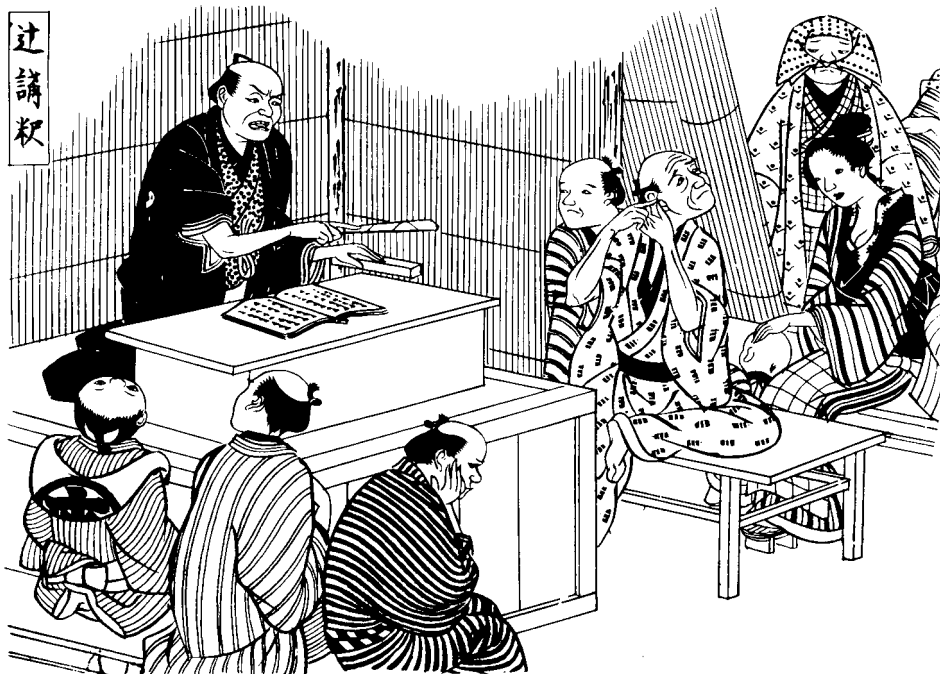
Rakugo je prestižní disciplínou jose a dodržuje se proto zásada, že na jeho prkna mohou vstoupit jen skuteční profesionálové, jejichž vysoká úroveň je výsledkem dlouhé a důkladné průpravy. V minulosti museli adepti tohoto řemesla 'vstoupit do brány', to znamená stát se učněm některého z mistrů, a to už v poměrně útlém věku. Byl to vážný akt založený na rozhodnutí, jež mělo platit pro celý život. V průběhu učňovských let vznikl mezi učitelem a žákem hluboký vztah. Starší učně lze vidět i v divadle, kam doprovázejí mistra a kráčejíce za ním, jak se sluší a patří, nesou mu uzlík (furošiki) nebo aktovku. Pomáhají mu při převlékání a někdy, aby se procvičili, vystupují na samém začátku programu, často před zcela prázdným hledištěm. I za této situace se však od nich předpokládá, že podají takový výkon, jako kdyby bylo vyprodáno. Učňové mají své vlastní jedno-



duché příběhy, 'ty nejpošetilejší z pošetilých', na kterých si procvičují výslovnost, výmluvnost, schopnost napodobovat různé hlasy, zacházet s rekvizitami.

Jeviště (koza) bez kulis a s dřevěnou podlahou je zakryté oponou, která se rozhrne těsně před začátkem představení. Uprostřed jeviště je čtvercový polštář a po jeho pravé straně dřevěný stojan s pruhy papíru, na nichž jsou kaligrafickými znaky napsána jména vystupujících umělců. Úkolem vypravěčského učně je před každým vystoupením obrátit polštář a pruh papíru tak, aby se objevilo jméno jeho mistra.

Koza je pro umělce posvátným místem, kde provozuje své řemeslo a nesmí je proto nikdy znesvětit. Jeho vystoupení na něm se řídí ustálenými pravidly, která diváci důvěrně znají a jejichž dodržování očekávají. Přesto však je zřejmé, že vždy, když se ozvou první tóny malého orchestru hajašija, skrytého před očima diváků a složeného z tradičních nástrojů – velkého bubnu ódaiko, malého bubnu šimedaiko, třístrunné loutny šamisen a někdy i flétny fue – který oznamuje vypravěčův příchod, zmocní se diváků vzrušení, zvláště je-li to známý mistr. Úvodní taktý melodie v rychlém tempu ještě ani nedozní a již se rozhrne ve dveřích šatny závěs noren a lehce předkloněný vypravěč, oděný v kimono střízlivé barvy a obutý do bělostných ponožek tabi, přistoupí neslyšnými kroky ke čtvercovému polštáři uprostřed jeviště, poklekne na něj a hluboce se ukloní. Posléze zvedne hlavu. Jeho tvář zůstává nehybná, i když ho obecenstvo vítá potleskem a voláním. Vypravěč využije tohoto okamžiku, aby si rychlým pohybem



upravil kimono, rozhlédl se po hledišti, navázal kontakt s posluchači a často se i podle atmosféry rozhodl, co bude vyprávět. To je také důvod, proč v programech jose nejsou názvy příběhů, ale jen jména umělců. Jakmile je zřejmé, jaký příběh vypravěč zvolil, učen v šatně zapíše jeho název do zvláštní knihy, aby se též den už znovu neozval z úst jiného účinkujícího. V minulosti bývalo zvykem, a i my jsme to ještě zažili, že obecenstvo si hlasitým voláním hned na začátku vyžádalo, co by chtělo slyšet. Většinou to byl některý z ‘velkých’ příběhů, jímž se vypravěč proslavil.

Když se hlediště zklidní, řekne rakugoka buď velmi tichým hlasem své jméno, nebo pozdraví prostým konničiwa – dobrý den. Poslze pronese váhavé ehm...eh, což je také součástí úvodního rituálu, a dodá obvyklou větu: „Dnes vám zase budu vyprávět ten pošetilý příběh, který všichni dobře znáte.“ Poté přejde do lehkého konverzačního tónu a pronese několik vět o počasí, ročním období či aktuální události, jako třeba: „To je ale dnes horko! Dobře jste udělali, že jste se vypravili do jose, kde je příjemně, protože je tu klimatizace, kterou možná doma nemáte. Tak ať se vám dobře poslouchá“ apod. Tyto poznámky slouží k tomu, aby převedly posluchače z vnějšího světa do světa vypravěčů.

Příběh rakugo netrvá déle než dvacet třicet minut a má, jak každý znalec – cůdžin – a těch bývá mezi návštěvníky jose hodně – ví, svou ustálenou strukturu. Tvoří ji makura, doslova polštář, na který položí příběh hlavu, po něm následuje samotné vyprávění – hanaši, vyúsťující v závěr sage, který je klíčovým okamžikem celého výstupu.

Makura mívá vždy nějakou spojitost s příběhem a vypravěč, mluvící stále ještě za sebe, se v ní obrací k posluchačům, jako by si s nimi povídal. Vypráví-li příběh o lakomci, uvede jej třeba takto: „Lakomec je člověk, který nevytáhne

◀ Edský vypravěč
historických příběhů

▶ Kacura Bunraku –
jídlo: vějíř představuje
tyčinky

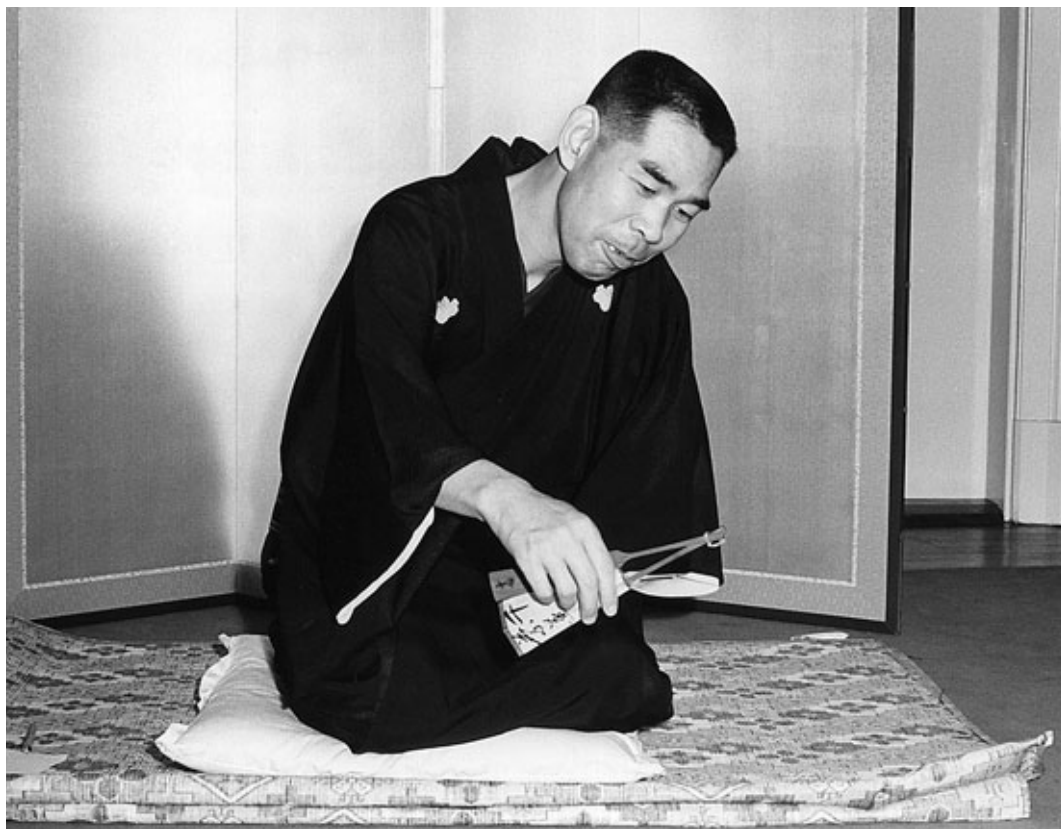


z peněženky peníz, ani kdyby mu koleno vrtali. Jak jen slyší slovo vytáhnout, je z toho tak celý pryč, že odmítá i ruku z rukávu vytáhnout.“ V okamžiku, kdy vypravěč přejde k příběhu, změní tón a stává se hercem mnoha rolí. Používá převážně dialogů, popisné pasáže jsou poměrně řídké. Po celou dobu svého vystoupení klečí po japonském způsobu na podušce a veškeré charakteristické pózy vyjadřuje pouze horní polovinou těla. Dialogy předvádí tak, že otáčí hlavu vlevo a vpravo, gestikuluje a mění výraz obličeje podle toho, koho představuje.

Osoba výše postavená je (z pohledu diváka) vpravo, níže postavená vlevo. Hovoří-li hrdina k nadřízenému, zvedne vypravěč poněkud hlavu, v opačném případě ji skloní. Chce-li například naznačit, že ten, s kým mluví, je daleko od něho, vykloní se, aby ho slyšel.

Podobných konvencí mezi vypravěčem a posluchačem je mnoho. Každý milovník rakugo ví, že má-li vypravěč ruce položené na kolenou a trup mírně předkloněný, představuje obyčejného člověka. Na rozdíl od něho je samuraj vzpřímený, lokty má odtažené od těla, levou ruku položenou na kolenou a pravou na ‘meči’. Žena, jež také patří mezi hrdinky těchto burlesek, má pokleslá ramena, lokty přitisknuté k tělu, kolena mírně sesunutá ke straně. Ruce se překrývají, aby vypadaly menší.

Vypravěč má dvě rekvizity: skládací vějíř sensu, v profesionálním žargonu kaze (vítr), zhotovený z tuhého bílého papíru o šestnácti žebrech, a šátek tenguí, přezdívaný buddhistickým termínem mandara. Tyto dva předměty, které jsou v Japonsku součástí každodenního života, jsou ve vypravěčství posvátnými nástroji řemesla, a proto se rakugoka na jevišti neovívá vějířem, ani si šátkem neatírá čelo, když je jemu samotnému horko, ale používá jich jen jako rekvizit. Při vstupu na jeviště drží vějíř v ruce, nebo ho má společně s šátkem zastrčený



na prsou za límcem kimona. Když poklekne na polštář, položí vějíř vedle sebe na pravou stranu a šátek na levou.

V průběhu vyprávění používá vypravěč v souladu s konvencemi, jež posluchači dobře znají, obou rekvizit k tomu, aby jimi představoval různé předměty. Vějíř se například může stát 'mečem' – vypravěč jej buď tasí, nebo jej chvíli drží před sebou v napřažené ruce, aby tak divákům naznačil jeho délku. Drží-li jej v pravé ruce, představuje třístrunnou loutnu šamisen. Vějíř však může být i dýmkou, tyčí na nošení břemen či jinými předměty. Také šátek se snadno změní v knihu, dopisní papír, váček na tabák, peněženku. Rekvizit používá vypravěč s naprostou jistotou, takže divákovi stačí pouhý náznak, aby viděl před očima skutečný předmět.

Důležitým umělcovým vyjadřovacím prostředkem je hlas. Odlišuje jím v toku příběhu vznětlivého Eđana od žárlivé manželky, váženého soudce od obyčejného podomního obchodníka, takže jeho 'dialogy' se ničím neliší od skutečných. A je-li zapotřebí, umí přesvědčivě i zavzlykat a uronit 'slzu'.

Vypravěči zpestřují svá vyprávění onomatopoickými slůvky a dodávají mu tak na plastičnosti. Zajímavé je, že japonské zvukové vjemy se liší od našich. Šumění větru je *piu...piu*, pamalá chůze zní jako *ta-ta-ta*, běh je *saisai koro sai*, klapot dřevěných sandálů *karan karan*, chůze s břemenem *wašoi wašoi*.

Příběh se odvíjí a schyluje se pozvolna k závěru – *sage*. Situaci pro tento vrcholný okamžik vypravěč připravuje v průběhu vyprávění tím, jak je posunuje



◀ Hajašijaja Sansuke –
nalévání vína

▶ Janagija Kosan –
„Jen počkej, ty uvidíš!“

kupředu, jak vytváří napětí, aby pak náhle vyřkl závěrečný vtip, který posluchači ocení výbuchem smíchu. „Podle sage se pozná mistr,“ říkává se. Z dvanácti druhů takového závěru je nejběžnější, a lze říci i nejsnazší, džiguči sage, tj. sage založené na slovní hříčce. Přeložit je do cizího jazyka však nebývá vždy jednoduché. Jiné je mitateoči, kde vtip spočívá v tom, že se určitá věc pokládá za něco jiného, než čím ve skutečnosti je. Kangae oči (oči je jiné čtení znaku pro sage) znamená, že se nad vtipem musíte na okamžik zamyslet. Někdy, když se příběh příliš vleče a vypravěč se octne v úzkých, může se uchýlit k ‘stínovému’ sage – júrei oči (júrei znamená strašidlo).

Smyslem sage je, aby posluchače překvapilo i tehdy, když příběh znají. Někteří milovníci a znalci rakugo si chodí do jose vychutnávat své oblíbené příběhy právě pro jejich závěr.

Každý vypravěč má svou techniku sage. Jsou mistři, kteří je nejprve vyřknou, pak se zatváří, jako by byli svým vlastním vtipem překvapeni a hlasitě se zasmějí. Teprve pak se ukloní a odejdou. Jiný vypravěč zase řekne závěrečný vtip, podívá se vzhůru a hned rychle skloní hlavu. Dříve bývalo zvykem, že se ještě dodávalo: „Ée...ato de joroši de...“, což znamená něco jako ‘mějte se dobře’. A to už je skutečná tečka za příběhem.

Repertoár rakugo čerpá převážně z fondu asi pěti set ústně tradovaných vyprávění. Zajímavé je, že i když vznikají příběhy nové, ty staré se stále líbí, a to

i přes to, že líčí zcela jinou dobu, než je naše. Je to kromě jiného jistě i proto, že lidská povaha se nezměnila, a tak zůstávají stará vyprávění aktuální dodnes.

Rakugo patřilo k zábavám městského lidu, a jak již to v takových případech bývá, netěšilo se příliš velké prestiži, ačkoliv již od tokugawské doby byly vztahy mezi ním a literaturou poměrně těsné. Stačí zmínit se o spisovatelích Šikiteji Sanbovi (1776–1822) a později o Nacume Sósekim (1867–1916), kteří patřili k milovníkům rakugo a také se jím inspirovali ve své tvorbě.

O společenském dopadu rakugo svědčí mimo jiné i to, že s nástupem militarismu v 20. a 30. letech, kdy nejpropagovanější ctností se stala oddanost císaři, sílil tlak na vypravěče, aby dali své umění do služeb oficiální ideologie. Museli proto na začátku války přestat vyprávět 53 příběhů. Důvodem bylo, že 'kazily morálku'. Patřila mezi ně i slavná díla z doby Edo. Aby vypravěči zmírnili tuto ztrátu, rozhodli se 'pochovat' zakázaná vyprávění v chrámu Honpódži ve čtvrti Asakusa v Tokiu. Po válce příběhy z 'hrobky' vyjmuli a k velkému potěšení všech milovníků rakugo je znovu uvedli na jeviště jose.

V současné době vznikají i nové burlesky, z nichž některé postupně dosahují takové obliby, že se stávají stálou součástí vypravěčského repertoáru.

Příběhy rakugo nejsou přeplněny dějem. Jsou to spíše výstižné drobnokresby založené na bystrém postřehu a vtipném vyjádření typických životních událostí. Pro cizince jsou i cenným zrcadlem mentality Japonců, jejich zvyklostí a smyslu pro humor. Předností těchto humoresek je, že nelíčí život takový, jaký by měl být, ale jaký je. Převádějí každodennost do komediální sféry a pomáhají lidem zapomenout na strasti všedního života. Jejich hlavní postavy se v ničem nepodobají ideálním hrdinům. Nemají žádné vynikající vlastnosti a nejsou ani dosti počestné, aby bylo možné dávat je za vzor. Možná, že kdysi také měly svou ctižádost, ale prostě jim to nevyšlo. Žít se však musí dál, a co jiného zbývá, než brát věci jak jsou a neztrácet smysl pro humor. Tento vypravěčský žánr má v sobě mnoho z toho, co u nás tak geniálně vystihl ve svých povídkách Bohumil Hrabal, milovník a znalec hospodských historek.

Hrdinové rakugo jsou, jak je pro folklór charakteristické, typizovaní a posluchač už podle jména pozná, o jakého hrdinu se jedná. Nejčastěji je to na hlavu padlý chlapík (sokomocu), o kterém si můžete být jisti, že všechno poplete. Má však tu výhodu, že nízká společenská prestiž a hloupost mu dovolují říkat i takové věci, které se ostatní neodvažují nahlas vyslovit. A tak jakmile lidé uslyší jméno Jotaró nebo Haččan, vědí hned, že se jedná právě o takového mládence, který navzdory všemu, co neúmyslně a často i z dobré vůle napáchá, má nakonec jejich sympatie. Jeho dobrým kamarádem je o něco starší Kuma. Nemá děti ani ženu a žije ze dne na den. Když některý z těch dvou neví kudy kam, běží za Inkjó-sanem, starým pánem na odpočinku. Ten chudák, protože už se nikdo jiný o něj nezajímá, vítá i jejich návštěvu a vždycky je ochotný jim poradit, i když si předem může být jistý, že jim to k ničemu nebude. K dalším postavám patří rozmařilý mladý pán – jmenuje se buď Hanšiči nebo Tokusaboró. Většinu času trávil v Jošiwaře (ve čtvrti lásky), není proto divu, že ho bohatý tatínek vydědil a že žije jak se dá, nejraději na úkor druhých. Takové typy jako zloděj, lakomec, karbaník a ostatní jim podobné jména nemívají. Z lidí, kteří zaujímají ve společnosti vyšší postavení, vystupuje v rakugo pán – dannasama. Obvyčně však je to nešika, který se v ničem moc nevyzná a jeho sluha je chytřejší než on. Ze vzdělaných osob se v rakugo setkáte s lékařem-šarlatánem či soudcem, který umí vtipně vyřešit i ty nejsložitější případy.



▲ Karikatura vypravěče

► Hajašija Šózó – Strašidlo

Ani ženské postavy nechybějí. Velké vznešenosti se však ani tady nedočkáte. Patří k nim buď zestárlá nevěstka či kadeřnice chodící po domech, služka nebo žárlivá manželka.

Charakteristické je, že v těchto příbězích, podobajících se rozpustilým dětem ulice, se obvykle jeví ve špatném světle ti, kdo mají moc a spíše než usilovnou prací dosáhli svého postavení hrubostí a podvodem. Když však náhodou zchudnou a musí se živit vlastníma rukama, ukáže se, že vlastně nic pořádného neumějí, a není jim tedy co závidět. Zato ten, kdo je chudý od malička, si nebere tak moc k srdci, že se ostatní na něho dívají svrchu.

Rakugo si umí dělat legraci ze všeho. Převrací tragiku v komično a vyslovuje svérázný názor obyčejného člověka na různé ustálené zvyklosti, které ho spíše zotročují, než aby mu přinášely užitek. Rodinné vztahy, poměr k nadřízeným, dokonce i odchod z tohoto světa vidí v drsném světle reality. Život si prostě nevybírá.

Počet postav vystupujících v příbězích je různý. Jednoduchá vyprávění mají obvykle jen dva aktéry, zatímco v náročných historkách z repertoáru mistrů jich vystupuje někdy pět až šest.

Rakugokové si vybírají příběhy podle toho, které postavy jsou jim nejbližší, a dávají přednost těm, které jsou kmenovou součástí vypravěčské školy, k níž

patří. Někteří se například specializují na vyprávění o ženách, jiní o chudácích z dřevěných činžáků, typických pro staré Edo, nebo o mladých pánech, z nichž jeden byl na rozdíl od těch rozmařilých tak stydlivý, že ho tatínek musel dát do Jošiwary násilím odvézt. Zato nazpátek už ho zanic nemohl dostat!

Fond tradičních vyprávění je velmi bohatý a není snadné z něho vybírat. Popularita příběhů je proměnlivá, některé z nich jsou stálicemi na vypravěčském nebi, jiné na určitou dobu ustoupí ze slávy, aby se zase ve vhodném okamžiku vrátily na prkna jeviště.

Rakugokové, kteří vystupují v jose, se při volbě příběhu řídí určitými zásadami. Jednou z nich je, že si vyprávění vybírají podle ročních období. Na jaře se vypráví o sakurách, v létě zase o úhořích unagi, jejichž požití prý přináší úlevu v parném počasí. V tu dobu jsou v oblibě i historky o strašidlech, protože při nich 'hrůzou tuhne krev v žilách'. Na podzim, kdy jsou turnaje jose, dochází i na tyto jinak velice vážené zápasníky. Také novoroční období má své příběhy. Jedním z nich je Jak se chválí dítě (Kohome), kde se nepříliš důvtipný Haččan učí, jak lidem lichotit a blahopřát při významných životních událostech. Je pravidlem, že známí umělci, 'hvězdy vypravěčského nebe', mají své stále 'velké' příběhy, které se nikdo jiný neodvážá zařadit do svého repertoáru, aby neutrpěl fiasko. Vypravěčovu volbu příběhu může ovlivnit i okamžitá atmosféra v hledišti nebo jeho vlastní nálada.

V minulosti se dodržovalo jedno důležité pravidlo: vypravěč se měl vystříhat toho, aby se nešetrně dotkl některého z posluchačů. Vyprávěl-li třeba o slepících, musel si být jist, že v divadélku není slepý člověk. Bývalo povinností vrátného, aby o takto postiženém návštěvníkovi dal ihned zprávu do šatny. Kdo si chtěl vzít na mušku zápasníky sumó, dbal na to, aby žádný z nich ten den nebyl v jose. Také když byl vypravěč pozvaný do soukromého domu, vyhýbal se všemu, co by mohlo urazit hostitele. Tak před hostinou nevyprávěl nic, čím by posluchačům znechutil podávané jídlo, jako například známý příběh Zkyslé boby (Sudófu), který někteří vypravěči umějí podat tak, že se lidem opravdu obrací žaludek. Ani lechtivé, eroticky laděné humoresky se vždycky nehodily. A tak jediný příběh, přijatelný za všech okolností, je prý ten o zlodějích. Vždyť v hledišti jistě nebude nikdo, kdo by o sobě vytruboval, že je příslušníkem cechu pobertů, soudilo se ve vypravěčském světě.

Je jistě potěšitelné, že o rakugo můžeme mluvit nejen v minulém, ale i v přítomném čase. Dokladem toho je japonský filmař Kodži Jamamura (nar. 1964), milovník takových autorů jako jsou Kafka, Borges, Eliade, host a člen hlavní poroty Antifestu 2005 v Třeboni, který se proslavil filmem *Hora hlava*. Je to, jak sám Jamamura říká „starý humorný příběh rakugo [...] a mnohé z nás nutí k zamyšlení.“² Lze mu dát jen za pravdu.

² Viz Právo 10. 5. 2005 („Točím filmy pro mladé i staré“). Příběh přeložili do češtiny pod názvem „Lakomcova sakura“ Věna a Zdeněk Hrdličkovi; viz *Smích je mým řemeslem*, Praha: Brody 1997, s. 172-179.

Jevištní báseň

Jan Císař

Jana Machalická nazvala ve své recenzi jednu ze tří inscenací, které byly podnětem k této úvaze – *Popis jednoho zápasu* –, jevištní básní.¹ To označení se nepochybně snaží vyjádřit jakousi neobvyklost, zvláštnost, výjimečnost podoby *divadelního* díla, neboť pojem báseň patří „literárnímu [podtrhl J. C.] dílu ve verších, většinou krátkého rozsahu a lyrického ladění“.² Rozsah pojmu ‘báseň’ se rozšiřoval postupně na *jakékoliv* umělecké dílo díky významu, který od poloviny 18. století nabýval pojem ‘básník’ spojovaný s oceněním mimořádné tvůrčí osobnosti a originality jejího díla. Tyto hodnotící aspekty do sebe vstřebal i pojem ‘báseň’. Ale také se specifikoval jako vytčení estetiky svébytné výpovědi o světě, vyznačující se především básnickými obrazy, využitím imaginativních prvků a subjektivitou, která je sycena prostředky lyriky. V tomto duchu lze přijmout pojem ‘jevištní báseň’ jako východisko pro zkoumání některých tendencí současného divadla.

Je to skutečně jen odrazový můstek do problematiky mnohem rozsáhlejší a složitější, které se nemůže tato úvaha plně věnovat. Je-li jejím základním východiskem pojem ‘báseň’, bude zřejmě nejschůdnější soustředit se na ty vlastnosti, které se přisuzují básnění jako zvláštní tvořivé činnosti, jejímž výsledkem báseň je. Za nejvýraznější projev těchto vlastností se pokládá vždycky *obraz-*

nost, obrazná funkce. V tomto kontextu se vynořuje problematika, jež odedávna zajímá literární vědu a jež od ní – včetně terminologie – přejala i věda divadelní: problematika ústředních principů obrazného pojmenování (v literární teorii nazývaného též ‘nepřímé’), tj. metonymie, metafory a symbolu. Existuje však i jiná možnost, jak pojednat toto téma, která možná otevírá i šanci včlenit jevištní báseň snadněji do souvislostí dneška.

Otázka obraznosti provází umění – včetně divadla – od dávných dob; je od antiky předmětem četných zkoumání i definic. Do popředí se rasantně dostává na přelomu 19. a 20. století v souvislosti s nástupem moderního umění a avantgard, její význam se ještě zvětšuje v posledních desetiletích 20. století, kdy obraznost narušuje konvence komunikace v umění; vynáší na první místo neurčitost a mnohoznačnost obrazů, které prostupují celou rozlohu uměleckého díla. Tato vlastnost vyžaduje, aby vnímající – v divadle divák – hledal nové, jedinečné, jiné a jindy neuplatnitelné ‘pravidlo’, vytvářející kód, v němž lze porozumět danému dílu. „V obrazném vyjadřování, v tomto prastarém postupu se tedy z podstaty věci setkává pravidelnost s nepravidelností, stáváme se tu svědky současného dvojího kódování – tedy toho, co posléze vysoce hodnotila a za programový základ svého paradigmatu vyhlásila postmoderna“ (viz Kubínová 2002: 236). V tom nejspíše spočívá spojení ‘básnictví a básně’ – i jevištní – s přítomností, odtud asi nejlépe pochopíme význam tohoto označení jako pokusu pojmenovat systém divadelního jazyka, jež vyžaduje toto vnímání a reflektování.

1 E. F. B. – *Kladivo na divadlo*, premiéra v Divadle Archa 29. 9. 2004; *Sclavi (Emigrantova píseň)*, Divadelní studio Farma v jeskyni, premiéra ve Švandově divadle 3. a 4. března 2005; *Popis jednoho zápasu*, premiéra 13. a 14. března 2005 v Divadle Na zábradlí.

2 *Slovník literární teorie*, Praha 1984, s. 42 (heslo Básně).



▲ ► E. F. B. – Kladivo na divadlo. Divadlo Archa 2004. Scénář a režie Jiří Pokorný, hudba Petr Kofroň za použití skladeb E. F. Buriana, scéna Tomáš Rusín, kostýmy Zuzana Štefunková, filmové dotáčky Benjamin Tuček. Hrají Gabriela Pyšná, Eva Stanislavová, Alena Štréblová, Karel Dobrý, Jiří Hána, Martin Pechlát

Není to novinka. Druhá fáze divadelní moderny a avantgardy se mezi oběma světovými válkami k takovému systému divadelního jazyka velmi blížila a v díle E. F. Buriana k němu i dospěla. Shodou různých okolností vydala v roce 2004 divadelní fakulta Janáčkovy Akademie múzických umění v Brně rozsáhlou práci Bořivoje Srby *Řečí světla*, která může k tomuto uvažování přispět. Srba touto prací znovu potvrzuje, že Burian „se pokusil realizovat [...] především v inscenační rovině své divadelní práce svou programovou představu ‘divadla-básně’, divadla, jehož hlavním hrdinou se stává osobnost autora, v tomto případě režisérova (či na jeho úroveň vyzdvižené postavy), zpřítomňující se v autorském subjektu jako zjevný mluvčí díla nebo básnické ‘já’ a stejnou měrou podávající svým subjektivním aspektem výpo-

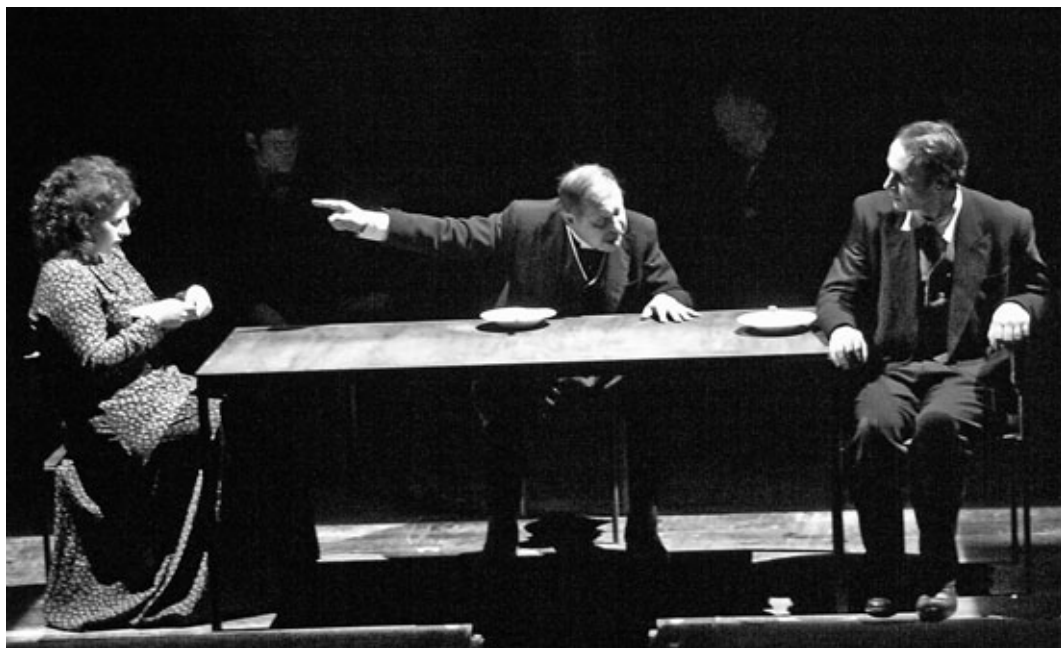
věď o vnějším světě jako subjektivně ozvláštěnou výpověď...“ (viz Srba 2004: 73). Toto stanovisko učinil Srba červenou nití svého čtyřicetiletého bádání o Burianově divadelní tvorbě, jak ukazuje i název jeho první knihy z roku 1971, již tomuto svému životnímu tématu věnoval: *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Pojem ‘poetický’ znamená tu také – možná především – básnický, jak lze poměrně lehce odvodit z prvních slov této studie. V nich Srba prohlásí to, co o třiatřicet let později zopakuje o snaze Buriana pokusit se v řadě svých inscenací o ‘divadlo-básně’. Aby „tuto svou představu ‘divadla-básně’ realizoval suverénním způsobem ve specifickém typu lyrického divadla, pro který se jako označení nejpříznivější nabízí označení, jež jsme přejali do názvu naší knihy – ‘poetické divadlo E. F. Buriana’“ (Srba 1971: 3).



Burian od svého pojetí poetického divadla, divadla-básně, odvozoval – především v Divadle D – svou divadelní tvorbu: Začínalo to už způsobem chápání literárního textu, v němž nehledal na prvním místě prvky dramatické, neboť „dramatizovat lze jenom to, co v podstatě nemá dramatické struktury a v čem přímá i odvozená řeč (popis) není v přímé souvislosti s vizuální představou a zvukovou malebností. Většina velkých básníků má však daleko více vizuálních, pohybových i akustických prvků, než leckterá proslulá hra.“³ Burian se tak vzdává běžného úzu systému divadelního jazyka, jenž se chápe jako dramatický. Prohlásil to v citovaném článku k inscenaci Puškinova *Evžena Oněgina*

³ Burian, E. F. „Básník na jevišti“, in Srba 2004: 73.

v roce 1937 naprosto jasně: „Převedení přímého textu na jeviště se nazývá dramatizace, ačkoliv nejde zde o proces hodný toho jména“ (viz Srba 2004: 73). Tento jiný systém – básnického – divadelního jazyka se snažil uskutečnit svým scénováním. Srba v závěru své poslední knihy proto konstatuje, že „na místě jazykových stylistických prostředků, jakými je obraz předváděné reality modelován v literárních dílech a skrze dramatický text zčásti též v divadelních skladbách, účinkovaly i v Burianově inscenační tvorbě ve spojení s jevištními akcemi různé typy světelných obrazů, obrazy stínové, diapozitivní a filmové, světlo samo. Jako hlavní prostředek epizace a lyrizace divadelního zobrazování, jak to obecně předpokládala – co garanci svého uskutečnění – výše zmíněná koncepce



David Radok, Josef Kroutvor: Popis jednoho zápasu. Divadlo Na zábradlí 2005. Režie David Radok, kostýmy Katarína Hollá

▲ Natálie Drabiščáková, Oldřich Vlach, Igor Chmela
 ► Zleva Pavel Liška, Igor Chmela, Jiří Ornest

divadelního artefaktu jakožto jevištní, silně epizované a lyrizované ‘básně sui generis’“ (Srba 2004: 407).

Takto Srbou vymezená burianovská varianta jevištní básně sui generis zakládá vskutku jiný systém divadelního jazyka. Tam, kde došel nejdále v podobě ‘světelného divadla’, které bylo nazváno theatergraph, učinil dokonce výrazný krok k novému druhu scénického umění. Smyslem a cílem theatergraphu bylo proměňovat (většinou metaforickým přepisem) předváděnou skutečnost právě do polohy jevištní básně. Burian – a spolu s ním divák – vstupoval do scénicky tvořeného a realizovaného *narativního světa*, jež charakterizuje *sled událostí*. Často se tento sled událostí v literární teorii nazývá *příběhem*. Např. Lubomír Doležel teorii narativních světů začíná takto: „Od samého svého počátku narativní teorie uznávala, že [...] pro narativy je charakteristický více či méně

složitý řetězec událostí“ (Doležel 2003: 45). V případě *divadla* je to v poslední a nejzásadnější instanci sled událostí *předváděných* na jevišti. V této souvislosti nelze pominout pojem *vyprávění*, jestliže jím budeme rozumět to, že někdo tento sled událostí sestavil a tím skrze něj o něčem komunikuje. Většinou se ovšem vyprávěním rozumí jazyková povaha komunikace, která narativ v literatuře odlišuje od narativů jiných druhů umění, jako je tanec, film či divadlo. Termín divadelní vyprávění si proto v zájmu přesnosti vynucuje popsat prostředky komunikace, jimiž se vyprávění realizuje na jevišti. Burianovy jevištní básně, jak to znovu v plné míře prokázala Srbova vzpomínaná kniha, byly vskutku divadelním vyprávěním v tomto duchu. Především jím pak byly inscenace, ve kterých se uplatnil a rozvinul princip theatergraphu. Burian jako autorský subjekt komunikující přímo s divákem – jak o tom také po léta píše Srba – je



v tomto smyslu vypravěčem, jenž uspořádává svůj narativní svět v rovině jevištní básně a nabízí tak divákovi vstup do světa *fikčního*. Srba tu přitom – mimoděk, bezděčně – překonává bez neshází problém, s nímž se současná literární teorie potýká: Narativ, fikční narativní světy jsou vymezeny – Miroslav Červenka mluví o vědomém či mimoděčném sebeomezování – především epickou prózou, povídkou a románem.⁴ Za základní komponenty narativních světů se pokládají např. kategorie postavy, akce, interakce a samozřejmě událostí, jež lyrice chybí. Je-li tedy pro Srbu Burianova jevištní báseň vyprávěním lyrického subjektu jako mluvčího, jenž je

4 O dramatu se v těchto souvislostech uvažuje velice málo; odvážím se říci, že minimálně. Ale vzhledem k tomu, že mu nescházejí kategorie, jež konstituují fikční narativní světy, je to zřejmě z jiných důvodů, než je tomu u lyriky. Lyrické básně jsou také často uváděny jako příklady toho, co není narativ. Drama v této roli negativního příkladu nefiguruje.

významovým korelátém celého díla, pak se tu v souvislosti s narativním světem jevištní básně přinejmenším vynořují některé závažné otázky, které směřují zřejmě především k problematice *divadelní* osoby jako obrazu člověka, předvedeného na jevišti a z jeviště divákem také vnímaného.⁵ Srbovy zevrubné popisy a analýzy Burianových lyricko-epických inscenací, zejména těch, v nichž se maximálně uplatnil theatergraph, ukazují velmi názorně, že pro Burianovu jevištní báseň nebyl problém převést non-narativní subjektivitu lyriky do sledu událostí uskutečněných a předvedených jako interakce jednotlivých komponentů systému divadelního jazyka inscenace nebo učinit z některé postavy přímo mluvčího (vypravěče) a nabídnout tak divá-

5 Pojem divadelní osoba je tu odvozen od Zichovy dramatické osoby, jež je „pro obecnost dána jako úhrn všech zrakových a sluchových vjemů“ (viz Zich 1986: 91).

kovi možnost vnímat úhel svého autorského pohledu skrze tuto divadelní osobu.

Tato témata prokazují, že jevištní báseň je divadelním druhem – nebo přinejmenším vážným pokusem o něj – v němž se skutečně koncentrují některé vývojové tendence divadelního jazyka v době moderní i postmoderní, znamenající zlom jak ve sféře tvorby tak i její reflexe. Znamé otázky a vyzkoušené spolehlivé odpovědi na ně se vynořují v novém světle, aby se z různých stran a konců sbíhaly do jednoho bodu: k problému vztahu reality a umění. Vlastimil Zuska vykládá Patočkovo pojetí vztahu mimésis a subjektivitu v souvislosti s hegelovským koncem umění: „Podle Patočky nenapadala Hegela jiná možnost jiné formy umění, než opuštění mimetického modu [...] a změna vztahu člověka k 'vnějšímu' světu [...] Umění v mimetickém modu jde tak sice do hloubky, odkrývá podstaty, fenomenologicky řečeno, imaginační variační metodou, ale v zásadě neopouští zkušenostní přirozený svět autora i vnímatele, je závislé na světě. Proti této **mimetic-ké formě** umění staví Patočka **subjektivní styl** charakteristický odpoutáním umění od reality, tvorbou významových útvarů nezávislých na přirozeném světě“ (Zuska 2002: 75). Zdeněk Mathauser prohlašuje, že bude mluvit o vztahu literatury a umění „spíše s důrazem na to, co je jako skutečnost *míněno*, nikoliv co je přímo v recepci díla *míněno* jako neskutečné – o vymyšleném, fiktivním, respektive pouze možném“ (Mathauser 2005: 10). Bylo by možné uvést dlouhý seznam literatury, jež se v tomto duchu těmito tématy – i pojmy – zabývá. Ale snad za všechny postačí jediný příklad – teorie umělecké fikce, o níž říká Miroslav Červenka, že „je dnes jedním z mála oborů, v nichž se literární teoretici a poetologové dobírají zásadních poznatků“ (Červenka 2005: 713). Tato teorie se velmi úzce váže k problematice jevištní básně, neboť přesouvá „pozornost od narativu jako příběhu k narativu jako fikci [...] začínáme chápat podmínky a principy *vymyšlení příběhu* jako zvláštní případ *tvorby fikce*“ (Doležel 2003: 9).

Z tohoto hlediska se jevištní báseň nejspíše jeví jako druh divadelního jazyka, v němž do popředí vystupuje tento princip. Režisér jako autorský subjekt je tím, kdo tyto příběhy vymýšlí, předváděná fikce jevištní básně je „mimésis 'vnitřní' reality 'vnitřního' světa“. Náзор, že všechny *možné* světy vymyšlené příběhem leží uvnitř reálných světů, není ojedinělý. „Fikce pak, ať již psaná, malovaná nebo hraná na divadle, se pravdivě nevztahuje ani k ničemu, ani k étericky možným světům, ale třebaže metaforicky, ke světům skutečným [...], tzn. možné světy fikce leží uvnitř reálných světů“ (Goodman 1996: 116). Tento totalizující princip 'světa' neunikl sice Ricouerově kritice, ale pro úvahy o jevištní básni má svou cenu, která vyvěrá ze samotné povahy divadla. Neboť ať už je 'vnitřní' mimeze režisérova autorského subjektu jakkoliv silná, její fikčnost je předveditelná jako *scénická* fikce pouze v materiálu, jímž je na jevišti (v divadle) v drtivé většině vždycky *originální reálný* jev. Na druhé straně: prostor jeviště (i celku divadla) je naprosto ideálním prostředkem pro vymyšlení příběhů jako tvorbu fikce, neboť, jak dobře víme od Zicha, scéna je prostorem zastupujícím, jenž dovoluje snadno a okamžitě utvářet jakékoliv fikční prostorové souřadnice v podobě 'možného světa'. Philip Sidney to ve své *Obraně básnictví*, napsané před rokem 1586, postihl výstižně, když pohoršeně psal o tom, že herc musí slovně pojmenovat místo, protože nikdo nepochopí, kde je, když na jedné straně jeviště je Afrika a na druhé Asie. A divákovi nezbyvá než věřit, že jeviště je zahrada, aby vzápětí na tomtéž místě ztroskotala loď, a hned poté je to jeskyně, která se obratem změnila v bojiště. Na tuto vlastnost jevištního prostoru (scény, jeviště) vsadila celá česká divadelní avantgarda ve snaze stvořit na jevišti fikci, jež je analogií lyričnosti, lyrické básně. Frejka sní o lyrickém jevišti, Honzl přemítá o lyrismu jeviště a hovoří o básnickém původu jeviště. Tyto představy, vize, koncepce mají svůj český kontext, spojující naši divadelní avantgardu s poetismem, jenž chtěl nazírat svět, jako by byl básní. V nejšir-



Slavi (Emigrantova píseň). DS Farma v jeskyni 2005. Scénář a režie Viliam Dočolomanský, hudební režie Marjana Sadowská, dramaturgická spolupráce Jana Pilátová, scéna a kostýmy Barbora Emiholdova. Hrají Robert Nižník, Martin Matejka, Hana Varadzinová, Maja Jawor, Eliška Vavříková, Roman Horák a David Janský

ším a nejobecnějším kontextu však o básnivosti a lyrismu jeviště platí to, co bylo řečeno o smyslu a funkci jevištní básně v celkovém vývoji moderního a postmoderního divadla i ve změnách, které v tomto vývoji vytváří.

Všechny tři inscenace, jmenované v úvodní poznámce, patří k tomuto proudu. Usilují stvořit jevištní básní scénickou fikci jako jen na jevišti 'možný svět'. Přitom stvrzují onen fundamentální rozporný vztah mezi materiálovou podstatou scénického předvádění, skrze niž získává nadvládu totalizující princip 'světa', a jevištním prostorem, jenž svou 'přirozenou' zástupností má vždycky povahu fikce. Ve všech třech inscenacích se tento vztah projevuje už v námětu, neboť vycházejí z reálných lidských osudů. V inscenaci *Sclavi* je dokonce 'reálný' příběh postavy emigranta, jenž se po letech vrací domů a není do své pospolitosti přijat, tak dramaticky nosný, že doslova volá po použití dramaturgických postupů, které by jej učinily plnokrevným dramatickým příběhem s pomocí kategorií, jež takový příběh uspořádají. Ve dvou případech jsou pak námětem osudy dvou umělců a jejich díla a příběh je v nich sestavený z autentických (věrohodných, pravých) materiálů různého druhu. O scénáři *Popisu jednoho zápasu*, jež na texty Franze Kafky napsali David Radok a Josef Kroutvor, se např. v programu říká, že „se skládá téměř výhradně z textů Franze Kafky – od výročních zpráv z úrazové pojišťovny přes korespondenci, deníky, povídky, fragmenty a romány.“⁶ Něco obdobného se opakuje v programu k inscenaci *E. F. B. – Kladivo na divadlo*, kde scenárista a režisér Jiří Pokorný napsal: „V naší inscenaci jsou z devadesáti procent použity původní texty E. F. Buriana a jeho spolupracovníků.“⁷ Příběh scénické kompozice *Sclavi* rovněž nepostrádá faktografický, dokumentární, reálný původ. Je – opět podle slov programu – výsledkem expedice diva-

6 Program inscenace *Popis jednoho zápasu*, Divadlo Na zábradlí 2005, s. 2.

7 Program inscenace *E. F. B. – Kladivo na divadlo*, Divadlo Archa 2004.

delního studia Farma v jeskyni na východní Slovensko a jeho materiálem a inspirací byly staré rusínské písně, dopisy emigrantů a také příběh Čapkova *Hordubala*.

Inscenace o Franzi Kafkovi a E. F. Burianovi tak samozřejmě vycházejí z realití životů obou umělců a také z citací informujících v nějaké rovině o jejich díle a nabývajících v kontextu takto tvořeného, nikoliv vymyšleného příběhu rovněž podoby realití. V *Popisu jednoho zápasu* není proto ze slov a situací těžké rozpoznat fakta utvářející reálný svět Kafkova příběhu. Napomáhá tomu i seznam postav inscenace, jež sděluje jmény konkrétní údaje, jež okamžitě zařazují nejenom postavy, ale i další dění s nimi spojené do těchto kafevských realití: Otec, Max, Waltner, Ottla, Felice. Jedna postava je pojmenována jenom písmenem K., což nezbytně evokuje jak postavu z Kafkova románu (Josef K.), tak i jejího autora. Tuto inscenaci lze snadno z těchto realití vnímat, a tak její příběh reflektovat jako pokus uchopit Kafkův osud i jeho dílo. Udělal to Josef Mlejnek ve své recenzi, v níž lapidárně konstatoval, že „představení přináší řadu obrazů známých z Kafkových próz i z jeho života“, aby konstatoval, že inscenace „nerozsvítila [...] to, co je v celém Kafkovi nejpůvodnější: básnický myslitel zcela po svém hledající a nenalézající odpovědi na nejzákladnější otázky“.⁸

Popis jednoho zápasu tak dost zřetelně inklinuje k tomu, aby nabízel kód, jenž má referenční hodnotu označující 'kafkovský' reálný svět. Mnohé v této inscenaci sděluje dobový, sociální, individuální i literární kontext rozšiřující její reálnou situovanost. V tomto smyslu není ve verbální složce, ve scénáři jako textu, vymyšlený příběh coby tvorba fikce rozhodující, dominantní.

Obě další inscenace už tím, že jména postav zcela opustily, vykročily za snížením této reálnosti, byť v nich zázemí tohoto druhu je. V programu Divadla Archa napsal za inscenační tým Jiří Pokorný o jeho záměru:

8 Mlejnek J. „Franz Kafka nasvícený, ale nerozsvícený“, MF DNES, 11. 4. 2005.



Slaví (Emigrantova píseň). DS Farma v jeskyni 2005

„Chtěli jsme především připomenout osud silného člověka, nezločnického bojovníka proti nespravedlnosti a fašismu, příkladně statečného, který se vztyčenou hlavou přežil peklo koncentračního tábora, aby pak za složitých a ne zcela jasných okolností zabředl do hybridní bažiny poválečného komunismu, izolace, neúspěchu, nepochopení, ješitného zhrzení, sebeklamu, ale i nedocení.“

Pro Pokorného a jeho tvůrčí tým vyvstal v tomto soustředění na osobnost Burianovu přetěžký problém. Neboť scénický princip vycházel z Burianovy tvorby, z jeho postupů, které samozřejmě nelze napodobit, ale spíše vyvolávat představy postupů a významů tvarů, jež ustavovaly Burianovo moderní avantgardní divadlo. To bylo jistě znamenitou možností pro vytváření fiktivního příběhu. Scénicky k tomu dalo příležitost oprostě-

né až abstraktní řešení divadelního prostoru a především herectví, které se v prudké dynamice pohybovalo v rovině hyperbolizace předvádějící vysokou míru umělosti. Vznikal tak především obraz moderní, avantgardní poetiky. Burianova hudba, již hrál orchestr Agon řízený Petrem Kofroněm rovněž v hyperbolizovaném kostýmování a maskování, umocňovala tento základní vjem. Pragmatický kontext Burianova konání jako identita jeho osobnosti se rozplýval, stával se pod náporu této obraznosti méně ostrým, výrazným. S výjimkou dlouhé Burianovy řeči, již zahajoval činnost svého divadla po návratu z koncentračního tábora. Slova tohoto projevu nesla výrazný referenční aspekt poukazující na zcela konkrétní realitu.

Obraz v této sekvenci přestal pronikat ke skrytému jádru věcí, zůstávalo to, co je zjev-

né, na povrchu, pro náš každodenní vztah k realitě potřebné, ba přímo nutné. A přitom se tu nabízí největší šance konfrontovat Buriana jako účastníka veřejného dění s jeho dílem, konflikt individuálního života s největší hodnotou, již tento život přinesl. Vyžadovalo by to však s největší pravděpodobností přesáhnout *scénickými prostředky referenční rovinu slova*.

Touto kvalitou se stává nakonec inscenace *Popis jednoho zápasu* opravdu *jevištní* básní. Přetavuje referenční rovinu slov s její realitou ve sled událostí, kdy pobýváme s obrazem, v němž jsou jevy nazývány jinak. Cítíme sice důvěrnou blízkost a znalost určitých reálií, ale vedle této zjevnosti se rodí jakási neodhadnutelná a skrytá vzdálenost, blízkost i odcizenost světa i nás jako diváků. Je to estetická sémiotizace, jež ztrácí kontakt s reálnou existencí jevů, s jejich konkrétním předmětným kontextem a referenčním aspektem, jež váže originály jevištního materiálu na jejich mimoestetickou existenci a funkci. Svou neobyčejně podstatnou a nejdůležitější roli tu hraje mizanscéna. Inscenace navozuje vždycky konkrétní prostředí: kancelář úřadu (může to být kancelář Dělnické úrazové pojišťovny, kde byl Kafka zaměstnán), tenisový dvorec apod. Ale mizanscéna jako *celek* pohybu a umístění herců vzdaluje jednotlivé divadelní osoby od konkrétní činnosti v úřadě, na tenisovém kurtu, činí z nich obraz skrytého smyslu dění. Jednotlivé divadelní osoby a jednotlivé situace jsou pojednou pouze povrchovou narativní strukturou. Vzniká celistvý obraz lidského konání, jež se mění ve fikční entitu, v níž probíhají interakce, které nemají v reálném světě obdoby. Je to kombinace prvků reálného světa s prvky fikčními, z nich vyrůstá hlubinná struktura narace, příběhu, který je scénicky vymyšlen a tvoří fikci. Tento scénický systém akcentuje *neindividuální* složky, svým způsobem antropologicky ukotvené role a postoje, jež nabývají do značné míry povahy *univerzální* lidského bytí. Přestávají být rolemi psychologickými a sociálními, komunikujícími o individualitě a jejím vztahu ke konkrétnímu prostředí.

Burianovy jevištní básně v předválečném Divadle D rovněž vytvářely imaginativní symbol lidského univerza, obraz lidského osudu přesahujícího příběh jednotlivce. Herecká postava, divadelní osoba byla symbolem univerzálního lidského bytí. Zřejmě právě v tom spočívá jádro, podstata jevištní básně. Obraznost jevištní básně *Sclavi* vyvěrá z tendence, která v dílech 20. století zvýznamnila tělo: přestala jej pojímat jako biologicky a sociálně jasně ohraničený jev. Objekt, jež je v umění dosud jenom součástí charakteristiky postavy, se stává produktivním a kreativním procesem sebeutváření člověka, procesem, jímž se lidská bytost integruje do světa. A stává se skutečností, s níž je tělo organicky propojeno, je vlastně touto skutečností samou; Merleau-Ponty chápe tělesnou bytost jako „prototyp bytí“. Tento proces probíhal v minulém století v řadě podob: ve výtvarných performancích, zejména v tzv. body-artu, kdy se tělo stává uměleckým nástrojem nebo přímo výtvarně-divadelním uměleckým dílem. Tato ontologie těla se stává zvláště výraznou tam, kde je tělo vnímáno jako nástroj vnitřní duchovní proměny, jako metafyzické kosmické tělo-duše. Divadlu náleží v tomto procesu přední místo, stačí jmenovat Grotowského. Divadelní studio Farma v jeskyni nepochybně do této linie patří, jistě by se daly najít v jeho práci četné filiace.

Ale v kontextu této úvahy bude asi podstatnější vyzdvihnout jiné souvislosti, jež ve vynikající studii o těle v literatuře nazývá Daniela Hodrová „jiným světem, jinou dimenzí bytí“ a charakterizuje je takto: „Fantastické nebo ‘jiné’ tělo je krajní a vesměs tragickou podobou jinakosti Druhého – Druhého v sobě. [...] Jiné tělo, které fascinuje a děsí Já, se obvykle vyznačuje takovými vlastnostmi a disponuje takovými schopnostmi, jež tělu Já chybí a jež vyplývají především z onoho doteku s jiným světem. Toto tělo je zapojeno do celku světa, má v sobě rysy totálního těla, které tomuto tělu, spojujícímu v sobě různé přírodní říše a různé živly, skýtá neobyčejné možnosti“ (Hodrová 2001: 644). Tato slova objasňují i princip, z něhož vychází jeviš-

ní báseň *Sclavi*. Jde o hlubinné porozumění vlastnímu tělu, o jeho zjiřtění vnímání, o schopnost zacházet s ním tak, aby nejen nebránilo v té cestě k tomu Druhému v nás, ale samo pomáhalo objevovat to, co 'tělu Já' chybí. Dá se to říci ještě jinak: evropská činohra – a česká zejména – budovala a buduje své herectví pod vlivem celého evropského umění druhé poloviny 19. století pomocí těla, jež Hodrová nazývá „realistickým“ a jež svou povahou odmítá objevovat jiný „možný svět“ ve vlastním těle. Je to tělo, jež, řečeno s Hodrovou, „vždy zapadá do určitého běžného horizontu představ o lidském těle“ a proto mu chybí „fantastický rozměr, [...] schází mu rozměr herní, [...] není schopno přesahu od každodennosti k transcendentu, nedokáže překonat lidský úděl v jiném těle. [...] Jeho neštěstí nespočívá v jinakosti, ale v někdy až fatální podrobenosti neúprosným zákonům času, kruté 'logice' osobních a sociálních vztahů, kletbě dědičnosti. Realistické tělo stárne a umírá, [...] prožívá deziluze a posléze se ničí [...] nebo je omíláno každodenností až k úpadku a ztrátě individuality a identity“ (Hodrová 2001: 652–653). Tohle všechno, co připisuje Hodrová 'realistickému' tělu v literatuře, platí i pro 'realistické' tělo v herectví. Od dekadence, v divadle zejména od symbolismu, se děly pokusy vzkřísit, oživit to jiné, druhé tělo. A postupně se tělesnost, tělo, tělovost stávají nositelem tragické pozice člověka ve světě. Tělo jako nositel tragického vědomí je tím, co spojuje člověka se světem, bodem, v němž se zjevuje bytí.

Z tohoto východiska roste herectví Farmy v jeskyni, na této bázi je zbudována obraznost jeviřtní básně *Sclavi*. Není to tělo výsostně estetizované, tvarované a transformované pohybem do umělosti. Je to přirozené tělo, které se ovšem díky průpravě stává cestou k tomu jinému tělu, k Druhému Já, k fikčnímu 'možnému' světu – k tragickému tělu vyjevujícím skrytý smysl bytí. Tělo je scénickým narativem, skrze nějž se předvádí vymyšlený příběh. Asi nikoliv náhodou neuvádí program inscenace *Sclavi* autora či autory písemného, grafického záznamu scénáře. Neboť vyprá-

vění se rodilo jako vyprávění těla, jehož autory mohli být jenom herci. *Sclavi* jsou příběhem o návratu, o hledání domova, o vyvržení ze společenství, jež člověk pokládá za své. Už bylo řečeno, že tento příběh jako by přímo volal po dramaturgickém dopracování v dramatické rovině. Ale: *Sclavi* znamená latinsky nejen Slované, ale i otroci. Takže tragický pocit 'realistického' těla může – a zřejmě má nabyt i dalšího, daleko většího rozměru. O tom, co pozbylo, ztratilo velké lidské společenství, co mu bylo vzato. O tom je tato jeviřtní báseň, to je její fikční narativ, její obraz lidské univerzality. Je to portrét i autopořtřet. A v těchto souvislostech je možná nebezpečné i nemožné zruřit tento 'tělový' narativ a proměnit tak systém jazyka jeviřtní básně. „Antropologická reflexe analyzuje člověka uvnitř lidského světa, ontologické reflexi jde o způsob existence jakožto přítomnosti ve světě. Dochází tak k přechodu od antropologie k ontologii...“ (Foucault 1995: 60).

Ty tři jeviřtní básně jsou o tomto přechodu.

Použitá literatura:

- DOLEŽEL, L. *Heterocosmica – Fikce a možné světy*, Praha 2003
- ČERVENKA, M. „Fikční svět lyriky“, in *Na cestě ke smyslu – poetika literárního díla 20. století*, Praha 2005
- FOUCAULT, M. *Sen a obraznost*, Liberec 1995
- GOODMAN, N. *Spôsoby svetatvorby*, Bratislava 1996
- HODROVÁ, D. „Poetika postavy: Jiné tělo“, in (táž a kolektiv)...*na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2001
- KUBÍNOVÁ, M. „Cesty básnické obraznosti“, in *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz*, Praha 2002
- MATHAUSER, Z. „Literární dílo a skutečnost“, in *Na cestě ke smyslu – poetika literárního díla 20. století*, Praha 2005
- SRBA, B. *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Praha 1971
- SRBA, B. *Řečí světa – Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986
- ZUSKA, V. *Mimésis – fikce – distance: k estetice XX. století*, Praha 2002

Eastern Line Festival – Nájezd z Východu¹

Ve dnech 11.–12. dubna 2005 se konal Festival Východní Linie (*Eastern Line Festival*), který zorganizovalo Centrum Grotowského ve Wroclawi jako doprovodnou akci XIV. setkání *Mezinárodní školy divadelní antropologie* (ISTA). Byla to intenzivní událost s mnohahodinovými shromážděními a prezentací divadelních souborů, završená denně třemi večerními představeními. Vznikla tak možnost představit široké mezinárodní divadelní obci alternativní divadlo z území bývalého ‘východního bloku’. Tak byla v duchu ISTA naplněna tradice poznávání divadelního potenciálu oblasti, která školu Eugenia Barby při tom kterém setkání hostí.

Festival účastníkům umožnil rozšíření horizontů (prezentace Uzbekistánu a Kyrgyzstánu připomněly, že mezi vrcholky Kavkazu a Japonskem existuje celý kontinent s živou divadelní kulturou), a také navázání spolupráce. Organizátoři si přáli vytvořit zvláštní *Fórum výměny tvůrčích zkušeností* mezi skupinami velmi různorodého charakteru a zaměření – od sociálních projektů až po profesionální divadla. Je tedy obtížné najít nějaký objektivní systém hodnocení těchto prezentací. Má však smysl uvažovat, jestli nejrůznější účastníky Fóra vůbec něco spojuje. Všichni se shodují v tom, že pro jejich práci bylo důležité setkání s Jerzym Grotowským, s jeho žáky nebo jeho prací. Tato inspirace je směřovala k dalšímu hledání vzorců, tradic nebo teorií, odpovídajících úkolům, době nebo vnímavosti lidí, ochotných takto pracovat. Oblasti jejich zájmů tak navazují na

některé otázky, jimž se během své tvůrčí cesty věnoval Grotowski. Můžeme je zhruba shrnout do tří okruhů: projekty animace lokálních společenství, využití lidové a rituální tradice a navázání na okrajové divadelní tradice – hlavně cirkus a komedii dell’ arte.

Sociální iniciativy

Projekt *Tady a Ted* vede od roku 2000 Przemyslaw Wasilkowski v *Centru výchovných a kulturních iniciativ* v Olsztyně ve spolupráci s občanským sdružením *Vor*. Snaží se vytvářet životní příležitosti pro problémovou mládež z oblasti s vysokou nezaměstnaností. Cíl projektu a způsob aktivace je seznamovat mladé lidi ‘z ulice’ s kulturními tradicemi pomocí divadla. Setkání člověka z okruhu ‘aktivní kultury’² s lidmi ze specifické subkultury vede ke vzniku děl z pomezí divadla a happeningu, která někdy až revolučně mění existenciální skutečnost mladých účastníků projektu. Lidé ‘kulturně nedotčení’ jsou totiž při zcela prostých akcích autentičtí, přirozená naivita je chrání před divadelní falší. „Ti mladí lidé s nejistou budoucností, když už se pustí do práce, jdou do toho jako kamikadze,“ řekl o jejich aktivitě Wasilkowski.

Podobný ráz má *Svobodné divadlo* z Brestu (Bělorusko). Mladý neprofesionální soubor pod vedením Oksany Haiko od roku 2001 na vlastní pěst hledá divadelní formy a techniky hereckého výrazu. Alternativní divadelní hnutí je

¹ Stať otiskujeme s laskavým svolením časopisu *Didaskalia*.

² Jde o jednu z fází práce Grotowského (pozn. překl.).

v Bělorusku vzhledem k politické situaci a kvůli nemožnosti nezávislého financování kultury slabé. Svobodné divadlo se tedy věnuje lokálním aktivitám a kromě divadelních představení organizuje plebénérové akce, happeningsy propagující nekomerční způsob života a aktivity typu 'udělej si sám' – od pohlednic a dárků až po autorské divadlo a prezentaci vlastních textů.

Naštěstí ne všude v bývalém východním bloku je to s možnostmi vládní i nevládní podpory kulturních iniciativ tak špatné. Díky jmenování režiséra Alexandra Gamirova ředitelem oficiálního divadelního studia *Diydor* vznikla základna pro nezávislé tvůrce v Taškentu (Uzbekistán). Studio podporuje jejich vzdělávací programy a umělecké aktivity. Prostřednictvím Studia se dá získat finanční podpora pro inscenace současného uzbeckého dramatu a pro divadelní experimenty, související i s dalším vzdělávacím profesionálů.

Píseň, tradice, rituál

Lidová tradice je pro uměleckou avantgardu spolehlivým zdrojem inspirace už řadu let. Divadla národů bývalého Sovětského svazu, objevující nyní svou identitu, se s úspěchem vracejí ke kořenům své kultury, sahajícím kamsi daleko, leckdy až do dob pohanských. Příkladem může být představení *Píseň kamenů*, vycházející z kyrgyzské legendy, kterou zpracovalo pouliční *Zelené divadlo* z Biškeku pod vedením Zhiparysy Kochorobajevové.

Zjevením byla prezentace *Lalish Theaterlabor*, kurdsko-rakouské skupiny, působící ve Vídni. Shamal Amin, Nigar Hasib a Gabriele Ploner představili fragmenty struktur, elementy, které se jednou díky práci, ideově i řemeslně blízké technikám vypracovaným Grotowským a Richardsem v Pontedeře, rozrostou do představení. Podobně jako v Pontedeře cílem tvůrčí práce zde není představení. Hlavní je průnik k vlastnímu 'já' pro

střednictvím kurdských písní z různých vokálních tradic, díky nimž může herec svou přítomnost v prostoru opírat o subtilní energie, vyvolávané zvukem. Síla demonstrovanych písní vzbudila odezvu, jaká se slovně vystihnout nedá, protože nešlo ani tak o reakci mentální jako spíš psychosomatickou.

Úplně jinudy hledá spojení tradice a kultury *Centrum kulturních a ekologických výzkumů* z Koper (Slovinsko). Tvůrce a lídr Centra Vlado Šav byl účastníkem paradivadelní fáze práce Grotowského a *Divadla zdrojů*. Od té doby s vlastní skupinou pokračuje v aktivitách na pomezí divadla a ekologického happeningu (někdy s odvoláním na Grotowského práci na 'objektivním rituálu'), mířících k odhalování vztahů člověka s prostředím pomocí 'rozšířeného vědomí'. Tak se znovu ukazuje, že se Grotowskému během jeho tvůrčí cesty podařilo otevřít mnoho dveří; a ačkoli sám třeba už nechtěl využít objevených možností, staly se uměleckým východiskem pro nejrůznější divadelní a paradivadelní skupiny, pracující různými technikami.

Divadelní inspirace

Nápadným rysem, vyvstávajícím z přehledu prezentací, je životnost komedie dell'arte a objevování prvků, které byly inspirací jak v lidových tradicích, tak v divadelních konvencích minulosti. Tento proud byl zastoupený prezentací aktivit *Terénního projektu Divadla Wegajty* Wacława Sobaszka a *Divadla Continuo* z Čech.

Terénní projekt si klade za cíl objevovat pro divadlo nové inspirační zdroje. Využívá k tomu tradiční struktury lidových zábav a zvyků a konfrontuje je s různými divadelními konvencemi. Dokonalým příkladem takových aktivit je každoroční venkovské koledování souboru. Tvůrcům to přináší nejen poznání obyčejů, ale obohacuje to i jejich uměleckou zkušenost. Učí se od návště-

vovaných lidí, učí se z jejich reakcí a mimetického chování a z jejich vyprávění, vyprovokovaného návštěvou; sbírají tak materiál k vlastní herecké i scénografické práci. (Dokumentace těchto událostí slouží například při vytváření masek, podobných maskám komedie dell'arte, na základě zachycených zajímavých typů lidských tváří.)

České *Divadlo Continuo* založili roku 1990 absolventi scénografie pražské divadelní fakulty AMU pod vedením Pavla Štourače. Díky výtvarnickému původu věnuje soubor pozornost vztahům mezi lidským tělem a předmětem. *Continuo* plnými hrstmi čerpá z nádherné tradice českého loutkového divadla. Dalším charakteristickým rysem jeho práce je i zásadní inspirace prostorem. Tvůrci vycházejí z přesvědčení, že každý prostor, i plenér, má svou teatralitu, a úkolem divadla je kreativně ji využít. Soubor našel svůj neopakovatelný umělecký výraz ve vyvažování možností činohry, cirkusu (toto divadlo cestuje i s vlastním cirkusovým stanem), pouličního a loutkového divadla.

Na pozadí multimediálních prezentací bylo překvapením vystoupení Marii Saritsami z řeckého *Divadla Omma*, které jako by už připravovalo přechod k večerům vyplněným představeními. Dvacetiminutové monodrama, založené na umělecké biografii herečky (putující od klasického baletu k experimentálnímu divadlu), získalo pozornost svou velkou upřímností a zároveň divadelností prostředků užitých k prezentaci. Organizující ideou bylo sledovat linii života herečky a její proměny zároveň s postupně vytvářenými postavami. Rekapitulace z perspektivy přítomnosti umožňovala komické momenty (deset let starý kostým už se nedal dopnout) s nádechem nostalgie. Vždyť divadlo je skutečně trvalý, namáhavý zápas o krásu v životě, a třebaže je to – už vzhledem k prchavosti divadelního díla – zápas předem

prohraný, bylo sdělení Marii Saritsami jasné: ať to stojí, co to stojí, stojí za to vytrvat na zvolené cestě.

Těžká jízda polského divadla

Festivalové večery jasně ovládlo fyzické divadlo. Tato větev alternativy, spjatá s tradicí Grotowského a dokonce až Mejercholda, vytvářená především lidmi, jejichž důležitou profesní zkušeností je spolupráce s *Gardzienicemi* Włodzimierze Staniewského nebo s *Workcentrem* z Pontedery, je pro východoevropské divadlo silným východiskem a oporou a naštěstí se stále živě rozrůstá. Jde tedy nejen o skvělou minulost, ale i o zřetelný příslib budoucnosti, jehož důkazem byla představení, uvedená na *Festivalu Východní linie*.

Polská tradice alternativního divadla představila obecenstvu to, co má teď nejlepšího: *Člověka* varšavského *Divadelního studia* Piotra Borowského, *Kroniky – Lamentace* divadla *Kozlí zpěv* Grzegorze Brala a *Evangelia dětství* divadla ZAR Jaroslawa Freta. Je třeba zdůraznit, že každé z představení mělo charakteristický (slavnostní) ráz. Scéna na wrocławském Swiebodském nádraží s odhalenými oblohou a nádražní drsností kamenných zdí nabídla prostor, který dokonale zahrál jako pozadí *Člověka* a dodal představení atmosféru tísnivé uzavřenosti bunkru. *Kroniky*³ zvýšením tempa akcí a zdůrazněním tělesnosti herců získaly novou dravost, o které se ještě dlouho po představení mezi zahraničními diváky diskutovalo jako o neobyčejně zajímavém a působivém jevu. ZAR představil v Brzezince *Evangelia dětství*⁴ za účasti mistra butó Daisuke Yoshimoto v roli Lazara. Toto mimořádné spojení

3 *Kroniky – Lamentace* bylo možné vidět v Čechách na plzeňském *Mezinárodním festivalu Divadlo* v roce 2004 (pozn. překl.).

4 *Evangelia dětství* bylo možné vidět v Praze v prostoru NOD v roce 2004 (pozn. překl.).

rozdílných technik a hereckých energií způsobilo překvapivý efekt rozštěpeného času: představení pádí a zauzluje se, ale ve scénách s Daisuke Yoshimoto se akce zpomalovala a čas získával téměř hmotnou tíži blížící se katastrofy. Jen kulminační scéna zaru, dříve průzračně významově čistá díky naprosté tmě, se zdeformovala zbytečně doslovným, zřejnějším aktem zmrtvýchvstání v podání mistra butó.

Ukrajina naopak

Nepochopitelným omylem bylo představení *Proklatý Marko aneb Legenda Východu Ivovského Divadla Lesya Kurbasa*. Velmi zajímavá výprava, tvořená pouze vzorovaným kobercem, budila svým geometrickým řešením asociace s ikonoklastem a zvláštním členěním – jako šachovnice – vytvářela dokonalý prostor pro fyzická jednání. Postavy herců na koberci vypadaly jako fantastické figury a jejich ozdobené a popsané kostýmy a těla (navazující na texty, kaligraficky provedené na koberci) téměř prosily, aby se směly přerodit v jazyk těla. Všechny ty možnosti však zůstaly nevyužité, stejně jako možnosti tvořené rytmem, spojujícím scénografií s písněmi. Představení mělo totiž těžiště v mluveném slově, a bez ohledu na zajímavé téma kozácké legendy a na překrásné tradiční ukrajinské písně bylo nesrozumitelné a vpsledku nesnesitelně nudné.

Nájezd z jihu – srbská Apokalypsa

Pro večerní představení byla společným jmenovatelem i návaznost na myšlenky a ideje Grotowského. Jednotlivé inscenace byly vlastně pokusem odpovědět po svém na otázky, které si Grotowski kladl a které jsou dodnes živé i pro generaci tvůrců, kteří ho už osobně neznali.

Dialektika duše – Studie na téma svobody srbského Plavo Pozorište byla inscenací vycházející z týchž textů, jako *Apokalypsis cum Figuris*. Byla to ironická

a velmi dramatická studie o lidské svobodě (rovněž o svobodě v divadle); v souvislosti s Grotowského inscenací kladla i otázku, zda je v současné kultuře možné rouhání. Nároky, jaké na sebe mladí Srbové kladli, měly cosi z 'úplného aktu' herce. Zde ho zastoupil akt bezmezného odvahy sebepokoření, vystavení se nelítostnému odmítnutí diváků, podrážděných představením, které vyvolávalo zápas protichůdných pocitů: vůle porozumět a netrpělivosti. Představení v tradiční perspektivě diváka, očekávajícího, že bude vtažen, zaujat a baven bez námahy z vlastní strany, přimělo k odchodu ze sálu víc než polovinu obecnstva (dodejme – obecnstva ne ledajakého, vždyť to byli účastníci ISTA). Grotowski testoval odolnost hodnotových systémů svých diváků záměrnou konfrontací symbolů sacrum se zarážejícím obrazoborectvím. Divadlo Plavo testovalo divadelní vnímavost a trpělivost diváků tím, že je vystavilo plánovaným a precizně provedeným akcím z rozmezí kýče (ztělesněného 'emočním eintopfem' – jak to nazýval Grotowski: dívka v barevném pěřovém boa, svíjející se na scéně v zoufalých křečích) a nesmyslu (v podobě hodinového předcítání v srbském jazyce – textu Bratrů Karamazových), který však měl daleko k absurdnímu divadlu.

Vezmeme-li *Dialektiku duše* z perspektivy mota uvedeného v programu: „Turgenjev je plné menu, Tolstoj je menu s desertem, Dostojevskij je menu s přílohou vitaminů + cereálních plátek“ (podle Woodyho Allena), zjistíme, že soubor nám naservíroval porci, jaká se nedala – bez přípravné hladovky – pozřít; byla nestavitelná.

Soubor demonstroval působení relativismu současného umění, zbavujícího smyslu i vlastní negaci, tím, že v představení, které nemělo fabuli, stupňoval až k nesnesitelnosti kakofonii přehlušujících se zvuků, spojoval filozofii Nietzscheho a historiosofii Dostojevské

ho s komickými kostýmy a nesmyslnými mechanickými gesty. Jestliže bylo srbské zkoumání tématu svobody otázkou, zda je možné rouhat se v umění, závislejícím na vitální reakci diváka, je odpověď rozhodně a dramaticky záporná.

Český Exodus

Ze všech divadel, jejichž cesta kdy vedla přes Gardzienice, prokázala *Farma v jeskyni* v představení *Sclavi – Emigrantova píseň* největší tvůrčí samostatnost. Z bohatého zdroje profesionality, jímž byly a jsou Gardzienice, tento mezinárodní (především slovanský) soubor čerpá důraz na sílu jevištní fyzické živoucnosti a sílu ohromné muzikality. Může to souviset s hudební režii Marjany Sadowské. Práce s tak skrz naskrz současným problémem je ovšem geniální trefa režiséra – Viliama Dočolomanského. Ačkoli je gardzienická lekce znatelná i v obsahové rovině, je zde zpracovaná samostatně a tvořivě.

Téma emigrace, zvláště pro Slováky z Ruska, Čech, Slovenska a Polska, je jak tématem naprosto současným, tak tématem mytickým: vzdálená Amerika – cíl a sen, dokonale naplňuje schéma Země zaslíbené, nového pozemského ráje, země oplývající mlékem a strdím. Úžasná a neslábnoucí aktuálnost tohoto tématu je herci Farmy geniálně evokovaná. Tento živý mýtus současnosti jako jeden z mála stále ještě formuje naši existenci a v nynější geopolitické situaci působí na téměř všechny věkové skupiny společností východní Evropy, někdejšího východního bloku; po letech politické emigrace se totiž objevuje potřeba (ba někdy i nutnost, před kterou stojí mladí lidé) další emigrace: za chlebem. Je to téma, které se nás všech hluboce týká a souvisí jak se vzpomínkami, tak s nutností dnešního rozhodování, rychlého rozhodnutí – nepropást svou šanci; souvisí také s loučením, s rozchody – a konečně i se ztrátou totožnosti. To je další stránka tématu *Sclavi*.

V dobách pokračující uniformizace sociálního života, globalizace a unifikace, mají lidé možnost vybrat si: buď splynout s většinou, nebo se přimknout k mýtům národní specifiky a stát se v nové zemi cizincem. Tak jednají i hrdinové *Sclavi*: jedni se mění a ztrácejí svou identitu, druzí zůstávají relikty své rodinné země a stávají se cizinci. Ti, kdo se rozhodují vrátit se domů, se ocitají v nejtragičtější situaci: jsou to 'naši', a přece už cizí. Jedni ani druzí se nemohou zorientovat ve skutečnosti, která tak strašně neseďí proslulé 'slovanské duši', v představení ožívající téměř hmatatelně ve vibracích hlasů, nesoucích tradiční lidové písně ukrajinské, české, slovenské, srbské...⁵ Tragičnost hrdinů, které 'slovanská duše' postrkuje ke krutému, někdy nízkému, ale vždy dramatickému jednání – jako hrdiny Dostojevského – spočívá v tom, že stále znovu křišená naděje 'bude líp' pokaždé končí hořkým zklamáním: 'je stejně'. Energeticky náročnou choreografií trýzněná těla herců evokují útrapy, jaké emigranti snášejí, aby si zajistili přežití v nové vlasti, kde je zrazuje i cizí jazyk, který Slováky sblíží s otroky (latinské slovo *Sclavi* znamená obojí, anglické *Slavs* a *slaves* zní stejně).

Farmě v jeskyni se podařilo vytvořit situaci, o jaké odedávna s nostalgií mluví historici divadla, připomínající antické divadlo, divadlo Grotowského, divadlo těch dob a společností, jímž byla dopřána jednota vyznávaných hodnot, sdílených po obou stranách rampy. Atmosféra vzájemnosti společenství, spjatého společnou minulostí, vírou ve sdílené sacrum a účastí ve stejném profanum.

Farmáři promlouvali k obecnstvu z jeho úrovně, nepokoušeli se zvěstovat zjevené pravdy ani pozvedat maličké diváky do výšin umění. Silou pravdy, dějící se divákům před očima, vypovídali

⁵ V inscenaci jsou pouze rusínské a ukrajinské písně (pozn. překlad.).

o sobě (mladí lidé z Farmy nejspíš také nejednou řešili otázku emigrace), o své bezradnosti, kolísání, někdy o bolestné zkušenosti z nové země. Ukázalo se, že ta pravda je i pravdou přihlížejících, kteří jsou v podobně rozporuplné situaci stejně bezradní. Vzniklou jednotu myslí a citů mezi jevištěm a hledištěm bylo možné téměř fyzicky zakoušet v zadržném dechu, v rytmu, rozlévajícím se hledištěm do taktu někdy i dobře známých slovanských lidových písní. Co víc si lze od divadelní atmosféry přát?

Samo představení se od první vteřiny zmocnilo diváků útokem na jejich nervový systém: uši atakovala dávka ze samopalů, ze kterého se později vyklubala dřevěná kliková konstrukce, sloužící jako perkuse. Ten moment absolutně zmobilizoval pozornost obecnstva; nelítostný zvukový nájezd zapůsobil ohromujícím dojmem a zanechal v krvi diváků pravděpodobně i fyzické stopy v podobě zvýšené hladiny adrenalinu. Dynamika představení, síla zpěvu a oslnivé řešení bleskových jevištních proměn (scénografie, tvořená multifunkč-

ním cikánským vozem, dokonale zahrála na obnažené scéně Teatru Współczesnego) vytvořily spolu s precizností hereckých výkonů (některá choreografická řešení situovaná na hranici rizika vyžadovala akrobatické schopnosti) a s krásou choreografie úchvatný celek, vrývající se na dlouho do paměti.

Všechno poukazuje k tomu, že herečtí na vysoké úrovni vědomí těla, zakotvené v organické jednotě pohybu a zpěvu, se stává 'vizitkou' divadel z východní a jižní Evropy. Využití akrobatických prvků a uplatnění hercova těla v intenzivním fyzickém jednání vyvolává po každé stejnou reakci diváků: živou účast díky – často i bezděčnému – vnímání impulsů už na úrovni nervového systému, což souvisí s uvědomováním si omezení a možností lidského těla. Hercům to pomáhá dosáhnout nebývalé úrovně autentické přítomnosti a autenticity událostí na scéně, neboť žádný fakt není autentičtější než namáhané lidské tělo.

Małgorzata Jabłońska
Přeložila Jana Pilátová

O duchovních přesazích dramatu a divadla

Po knížce *O divadelní komedii*, která vyšla v Pražské scéně v roce 2003, vydalo stejné nakladatelství v roce 2004 další knihu Zdeňka Hořínka *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Tentokrát jde o soubor dříve publikovaných studií a recenzí, které autor uspořádal do 5 oddílů. První přibližuje čtenáři samotný problém „vertikálních přesahů“ obecně a na příkladu duchovních cvičení sv. Ignáce z Loyoly a „bláznovství pro Krista“ u sv. Františka. Hořínek se tu krátce zmiňuje o třech způsobech vertikálních přesahů – personifikaci, vtě-

lení a stopách, k nimž se později vrací u konkrétních analýz her a inscenací. Děje se tak hned v druhém oddílu, věnovaném Grotowského inscenaci *Vytrvalý princ*, pašijovým hrám, kde analyzuje problém svěťce jako dramatického hrdiny v dramatech Jaroslava Durycha a Lenky Lagronové, a na Calderónově *Zázračném mágovi* probírá otázku křesťanské transformace tragičnosti. Je to oddíl nejobsáhlejší a také z hlediska tématu nejsevřenější. Heterogennější je pak už třetí oddíl s analýzou pokusů o duchovní drama T. S. Eliota, Shakespearova *Krále*

Leara a Krejčovy inscenace *Fausta* v Národním divadle. K brněnskému *Faustovi* se vrací v dalším oddílu spolu s recenzí Claudelova *Saténového střešníku* a Dorstova *Merlina*, aby knihu zakončil studiem o dramatu Ladislava Klímy a Arnošta Goldflama.

Rozumím volnému uspořádání knihy, protože zde autor vydává starší studie a recenze a nepíše nějakou monografickou práci o duchovních přesazích v divadle. Může se proto jevit, že po tematicky sevrěném prvním, druhém, respektive i třetím oddílu, se skladba dalších uvolňuje do té míry, že si klademe otázku, proč nemluvit i o duchovních dimenzích her Čechova, Pirandella, Strindberga nebo Becketta? Souhlasím s názorem Jana Czecha v doslovu, že se Hořínek vyhnul pokušení zaměřit se pouze na náboženská témata, ale myslím si, že v závěru své knihy se nevyhnul pokušení druhému, čili *náboženskosti v tom nejširším slova smyslu*. Toto konstatování přitom nechce být kritickou výtkou, ale spíše ukazuje, jak u nás v této problematice ‘duchovních přesahů’ nemáme jasno, jak všechno je zatím ve fázi kladení otázek bez odpovědí. A Hořínkova kniha je hodnotná především tímto kladením otázek. Těch je ovšem hodně. Dlouho se o nich nesmělo psát, poté přišla krátká konjunktura s uváděním ‘zakázaného ovoce’ pro publikum, které bylo právě tunelováno a dohánělo Západ spíše ekonomicky než duchovně a dnes už tu realitu módním ‘cool’ pasivně reflektujeme, ale ‘duchovně nepřesahujeme’. Jinde ve světě se vztahem divadla a duchovních dimenzí čili náboženství sice zabývají více, ale také s tím mají starosti, neboť teatrologové se bojí ‘posvátnosti’ náboženských témat a křesťanští teologové ‘profánnosti’ divadla. Vzájemné přesahy jsou tu spíše výjimkou a přicházejí hlavně – jako v tomto případě u Z. Hořínkova – ze strany divadelníků. A to je nutné ocenit.

V úvodu své knihy Hořínek píše, že byl tímto tématem dávno pronásledován, a můžeme mu věřit. Dokládá svůj zájem hlubokými zážitky z Grotowského *Vytrvalého prince* a brněnské *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, z inscenací z roku 1966, na které se vskutku nezapomíná, což mohu osobně potvrdit. Ale poté se v Hořínkovi probouzí kritik a pouští se do ‘českého člověka’, který ve své *zdrucující většině trpí jistou spirituální krátkozrakostí, ne-li zrovna slabomyšlností*, neboť mu chybí smysl pro transcendenci a povznesení nad sebe sama. Ještě několikrát se v knize do něj takto pustí a dokladem pro to je mu bulvár nebo dnešní módně cynická dramatika ‘cool’. Hned od začátku nás tedy Hořínek napnul mezi potřebu transcendentního duchovního přesahu a jeho transcendentální čili apriorní kritickou předzkušenosť o nedobrému stavu české společnosti a divadla. Dá se snadno s touto kritickou předzkušenosťi souhlasit a jít spolu s Hořínkem ‘vzhůru’ k vertikálním přesahům nebo ‘směrem’ k duchovní dimenzi, jenže tady jde o spojitě nádoby a jestliže si takto nejdříve usteleme skepsi, nevystoupáme vysoko nebo se ve výškách ocitneme sami. Můžeme být skeptičtí z absence duchovního přesahu lidí, u nichž profanace sakrálního časoprostoru, v němž žijeme podle P. Ricoeura od chvíle, kdy jsme si zvolili vědu a techniku za osu poznání a způsob života a tím odešli od odpovědnosti a svět učinili materiálem k užítku, je tak radikální, že už neusilují o návrat, třebaš pro svou krátkozrakost a slabomyšlnost, ale pak neexistuje žádná naděje ve/ po skepsi a bylo by zbytečné psát o duchovní dimenzi. Já osobně s Hořínkem a jeho kritikou ‘českého člověka’ nesouhlasím a považuji to jen za jeho žurnalistický ‘úlet’ v jinak velmi přínosném uvažování o tom, o čem se u nás v divadle moc nemluví.

Duchovní dimenze je jednak směrem (smyslem), ale také bodem či místem, kam nás kdosi zasadil a my máme pak možnost mu za to vynadat nebo poděkovat. Jsem pro to druhé, což se může dnes jevit paradoxní, ale autentická duchovní dimenze měla vždy něco společného s paradoxy. Jak ostatně konstatuje sám Hořínek – mluvíme tu o paradoxu víry. Každý z nás totiž chce být zapojený do nějakého řádu smyslu a většina z nás intuitivně cítí nebo si je vědoma, že negace duchovní dimenze či boha, něčeho, co nás přesahuje, je volba z těch nejtěžších, protože se ničeho nezabýváme, ale svět se nám pak zřítí na hlavu. Také Hořínkova kniha je o tomto hledání nějakého řádu smyslu a klade tím mnoho problémů a otázek, které pochopitelně ve svých divadelních recenzích a více méně informativních studiích mohl jen vyznačit. S pomocí filozofů nebo teologů bychom se k nim proto měli vracet a pokusit se např. promýšlet rozdíl mezi přirozenou a křesťanskou religiozitou. Mluvit totiž o náboženském dramatu, aniž se tu předpokládá zkušenost víry a Zjevení, je – jak tvrdí polský teatrolog W. Kaczmarek – málo efektivní, což se ukázalo právě u inscenování pašijí. Jedni diváci se totiž na nich modlí a druzí prožívají něco neurčitěho. Jde přece o dva systémy oné předzkušenosti jako skrytého ‘pozadí’ a Hořínek sám na problém naráží, když na jedné straně mluví o tragické koncepci člověka, např. u antické tragédie, a o netragické koncepci člověka křesťanského, kde se strach a úzkost, a tedy i skepse, vytěsňují Zjevením a vykupující milostí Boží. Dnes tu přitom oba systémy koexistují, prolínají se, překrývají, izolují se či vzdalují, kriticky se soudí, atd. Nemusím uznávat, jako když jsem byl ještě dítě na katechismu, nějakého Pána Boha viděného na obrázku, ale mohu jej brát imanentně a snažit se mu naslouchat, a pak mohu tvrdit, že křesťanské církve se dnes uzavírají do ghetta, a mohu se

tím nechat odradit. Ale ať chci či ne, sdílím křesťanské hodnoty dané tradicí, což mi ale dává i právo ke kritice oněch ghett.

Hořínek ví, že většina dramatiky byla a je spojena spíše s touto přirozenou religiozitou, kdy člověk jako bytost dramatická žije jakoby v přírodě, kde podle P. Ricouera bohové objímají i hrozí, dnes více to druhé, protože už žijeme v ‘druhé přírodě’, kde se tragičnost ještě prohlubuje a my se cítíme jako herci, kteří hledají autora, bůh pro nás možná existuje, nebo je to deus absconditus, ale my se považujeme za loutky, které si myslí, že jsou nesvobodné či naopak svobodné (hry L. Klímy) atd. Také Hořínek z tohoto labyrintu hledá východiska, a proto jej tak fascinuje *obnažený člověk* – Kristus v pašijích, princ Fernando u Grotowského, světci u Durycha nebo postavy u Claudela. Zajímá jej tento světec jako dramatický hrdina, kterého správně nepovažuje za pasivního a odevzdaného hrdinu, jak se domníval Lessing a po něm mnozí další (vedle Hořínkem citovaného O. Fischera např. i německý filozof F. W. Schelling), ale mluví o jeho *vysoce dramatické paradoxní aktivitě, která ani v podmínkách moderního divadla neztrácí nic ze své účinnosti* (s. 86). Hořínkovy analýzy bych přitom chtěl ještě doplnit v tom, že tu máme opět paradox, kdy zlo je s dobrem komplementární a jakoby z pozadí osvětluje oběť tohoto ‘obnaženého člověka’, což dobře známe např. z románů F. M. Dostojevského. Nebude tedy zlo jen absencí dobra nebo dírou v něm, jak jinde tvrdí Hořínek, ale spíše rubem velikosti křesťanského hrdiny. Ostatně v poněkud ‘zjednodušené’ formě tuto funkci zla najdeme i v melodramatech se zloduchy a nevinnými bytostmi, třeba ty jsou skutečně pasivní a odevzdané. A tato funkční komplementárnost by se vlastně dala vztáhnout i na další téma, které Hořínkova tolik zajímá – *bláznovství pro Krista*. Takže zlo a blázni sloužící dobru a bohu?

Hořínkovy otázky po duchovní dimenzi jsou hodně složité a on to ví. V závěru knihy, kde analyzuje hry A. Goldflama a užití archetypu Abrahamovy oběti, se odvolává na myšlenky S. Kierkegaardova o rozpornosti Abrahamovy situace: z eticky lidského hlediska chtěl Izáka zavraždit, z náboženského hlediska to byla oběť bohu. Znovu paradox víry, který se dá řešit jen absolutní povinností k bohu, čili vztažností absolutního k absolutnímu, což si od člověka žádá pokoru, aby se tím, že se bohu podrobí, zároveň nestavěl nad něj, třeba s ironií. A tady asi někde je neurgický bod nebo hranice možností dramatu a divadla předvádět a vést diváka k duchovní dimenzi, včetně zobrazování 'obnaženého člověka'. Připomeňme si v této souvislosti Grotowského, který tento problém tematizoval v *Apocalypsis cum figuris*, kde už lidé archetyp Kristovy oběti nepřijmou, protože jim chybí ona pokora pro vztah absolutního k absolutnímu. Rozhodl se proto – jako Abraham? – být absolutním, nechat divadlo divadlem a začít v izolaci s hrstkou věrných hledat svého 'syna člověka'. V situaci, kdy byly kolem něj,

zvláště v Polsku, miliony věřících, kteří pravidelně vykonávají tuto potřebu během náboženských obřadů. Proč ta nedůvěra čili nevíra? Protože se pak chovají nebo nechovají podle lidsky etických příkázání, zatímco Grotowského gesto oběti, alespoň pokud jde o řešení 'paradoxu divadla', chtělo být důsledným? Hořínek jako správný patriot divadla takové gesto neuznává: *Toto řešení mělo jistě pádné subjektivní důvody, ale objektivní platnost rozhodně nemá. Cíl herectví není mimo herectví. Cílem herectví je hrát dobře. Na místě nezáleží* (s. 43). Jistě, z lidsky etického hlediska, ale problém je v tom, že Grotowskému šlo o skok do ne-herectví, vztáhnout svou absolutnost k absolutnímu a provést v dnešním 'hereckém světě' riskantní skok ze skepse k naději. Myslím, že s podobným skokem bude mít asi potíže každý, kdo se bude zabývat duchovní dimenzí dramatu a divadla a trápit se tím, že ta současná jsou jen zrcadlovým odrazem beznaděje. V dobách, kdy zobrazovat ďábla asi je efektnější a divadelnější.

Jan Hyvnar

Japonská literatura 712–1868

V červnu vydalo nakladatelství Karolinum publikaci Zdenky Švarcové¹ *Japonská literatura 712–1868*. Jde o první ucelený přehled japonské klasické literatury od jejích počátků v 8. století až po měšťanskou literaturu pozdního období Edo

¹ Česká japonoložka Zdenka Švarcová připravila pro časopis *Disk* překlad Kan'amioho hry *Stúpa a paní Komači* spolu s úvodní studií „Vzkříšení básně, básničky a legendy v divadle nó“, viz *Disk* 9 (září 2004). Interpretaci vymezené pasáže Zeamiho hry *Valeriánka* se věnovala Z. Š. ve studii „Kultivovanost, tradice, hodnoty (O působivosti tvaru, provedení a textu hry nó)“, viz *Disk* 11 (březen 2005).

(1600–1868),² který je podaný ve dvou samostatných částech. Výkladová část je strhujícím příběhem kulturního vývoje japonské společnosti od přijetí buddhismu z Číny až po specifika pozdně feudální společnosti ve druhé polovině 19. století;³ v encyklopedické části jsou

² V roce 1868 došlo v Japonsku k restauraci císařské moci a k zániku tokugawského šógunátu; literaturu následujícího období, která je do značné míry ovlivněná Západem, označujeme již jako moderní.

³ Nechybí zde ani odkazy na některé významné překlady klasických děl do češtiny.

pak abecedně seřazena veškerá důležitá hesla týkající se významných autorů, literárních žánrů i jednotlivých děl.

Ve výkladové části se čtenář na pozadí japonské historie seznamuje s nejcharakterističtějšími rysy svěbytné japonské literatury, respektive celé kultury, pro niž je charakteristická harmonie, spojení či doplnění a jíž je naopak cizí jakékoli odmítání, zpochybnění či vyhrocení. Tyto tendence, které prostupují celou tehdejší japonskou společností, se v literatuře projevují mimo jiné ve zcela přirozeném spojení prózy a poezie, v poetických principech tradičního divadla, v propojování příběhů i v řazení básní v antologiích, ale i v souznění s přírodou a jejími zákonitostmi vyjádřenými změnami ročních období.

Literatura, především poezie, která stála v Japonsku výše než ostatní žánry, byla neodmyslitelnou součástí života – věnovali se jí téměř všichni. Poezie měla své pevné místo v klášterech i u dvora, významní básníci byli mezi císaři a později i mezi samuraji, kteří nebyli pouhými bojovníky, ale všestranně vzdělanými a kultivovanými muži.⁴

V souvislosti s japonskou literaturou staršího období se hovoří o dvou vrcholech svěbytné japonské kultury. Jedním z nich je období Heian (794–1185), kdy u císařského dvora vedle poezie vznikají i první prozaická díla psaná čistou japonštinou, jejichž autorkami jsou vesměs ženy. V této době vzniká i první román, *Příběh prince Gendžiho* (*Gendži monogatari*)⁵ dvorní dámy Murasaki Šikibu, který má blízko k tradičnímu žánru *uta monoga-*

tari (příběh k básním) spojujícímu poezii a prózu v jeden celek.

Druhým vrcholem japonské kultury je období Edo, zejména jeho část označovaná jako Genroku (1688–1704), kdy básník Macuo Bašó psal básně *haiku*, prozaik Ihara Saikaku vytvořil měšťanský román zachycující život v zábavních čtvrtích a dramatik Čikamacu Monzaemon, který je někdy označován jako japonský Shakespeare, povýšil divadlo *kabuki* i loutkové divadlo *džóruři* (*bunraku*) do postavení skutečného umění.

Ačkoliv byla společenská situace v obou výše uvedených obdobích zcela odlišná, vašeň pro literaturu zůstala. Vzhledem k tomu, že v období Edo už nebyl kulturní život vyhrazený jen císařskému dvoru, ale pronikl do všech společenských vrstev, začíná se ovšem literatura rozrůžňovat a objevují se v ní výraznější prvky humoru. Vedle oblíbené řazené básně, kterou skládalo vždy několik básníků, se tak objevuje i vypravěčství *rakugo*,⁶ strašidelné a podivné příběhy, zábavné sešity a v neposlední řadě i parodie na klasická díla. Přepsáním jednoho z nejstarších děl japonské literatury, *Ise monogatari* (Příběhy z Ise), vznikají v období Edo *Nise monogatari* (Padělané příběhy) a z důvěrných črt dvorní dámy Sei Šónagon s názvem *Makura no sóši* (Sešity pod polštář)⁷ vzniká dílo nazvané *Inu makura* (Psí důvěrnosti), v němž se objevují stejné názvy kapitol, jejichž obsah je ovšem aktualizovaný. Pod titulkem „Co je nesnesitelné“ tak u paní Šónagon například čteme: „Když někdo s velkým nadšením hraje na nenaladěnou citeru a ještě k tomu špatně,“ v parodii z počátku 17. století neznámý autor

4 Poezie jako součást života se ovšem v japonské literatuře objevuje i v moderním období. Například básník Išikawa Takuboku (1886–1912), který na začátku 20. století oživil tradiční jedenatřicetislabičnou báseň *tanka* z 2. poloviny 8. století, napsal esej *Verše k jídlu* (*Kuu beki ši*), v němž vyjádřil přesvědčení, že poezie znamená v životě člověka totéž co jídlo.

5 Česky vyšly dva díly, které ve vynikajícím překladu Karla Fialy vydalo v letech 2002 a 2005 nakladatelství Paseka.

6 Více viz studie Věny Hrdličkové „Rakugo, umění japonských profesionálních vypravěčů“ v tomto čísle časopisu *Disk*, s. 130-142.

7 Zápisky paní Sei Šónagon vyšly v češtině pod názvem „Důvěrné sešity“ v souboru nazvaném *Zápisky z volných chvil*, který v překladu Miroslava Nováka vydalo nakladatelství Odeon v roce 1984.

týmž titulkem uvádí „pozvání na nudný čajový obřad“. Nově se v období Edo objevují i příběhy ‘ze života’, v nichž se rozehrávají vášně a neovládané emoce. Tento žánr samozřejmě proniká i na divadelní scénu, kde drsné náměty společně s důmyslným líčením a kostýmy dodávají divadlu kabuki nádech senzace.

Kvalitní literatura ovšem v Japonsku vzniká i v době mezi obdobím Heian a Edo, která je plná politických zvratů a bojů. Pro japonský středověk (období vojenských vlád Kamakura a Muromači, 1192–1573) je charakteristickým žánrem válečný epos (*gunki monogatari*) a nelze opomenout ani literaturu vytvořenou v tomto období mnichy (ti píší například příběhy s mravním naučením). Mnohokrát zpracovaným tématem se stává vzestup a pád vojenského rodu Taira – nejznámější z dochovaných verzí *Příběhu rodu Taira* (*Heike monogatari*) pochází ze 14. století.⁸ Jednotlivé epizody tohoto díla se staly námětem i pro aristokratické divadlo nó, které vzniká ve 12. století a je nejstarším z hlavních japonských divadelních žánrů. Za vrcholné období divadla nó se ovšem pokládá období od poloviny 14. do poloviny 15. století, kdy působili Kan’ami (Kanze) Kijocugu a je-

8 *Příběh rodu Taira* vydalo v překladu Karla Fialy nakladatelství Mladá fronta, 1993.

ho syn Zeami Motokijo. Zeami dal tomuto žánru teoretický základ ve svém díle *Tradice stylu a květu* (*Fúšikaden*).⁹

Evropanům začala být japonská literatura zpřístupňována až od konce 19. století, kdy Západ donutil Japonsko k otevření, a v té době se také začínají objevovat překlady některých stěžejních děl – na přelomu 20. a 30. let 20. století se tak do širšího povědomí dostal například Příběh prince Gendžiho (*Gendži monogatari*). V současné době má japonská literatura ve světě své stálé místo a milovníky slovesného a jevištního umění nepřestává udivovat rafinovanost a často i podivuhodná aktuálnost některých tradičních děl.

Mimořádně kvalitně zpracovaný přehled starší japonské literatury Zdenky Švarcové, doplněný překrásnými ilustracemi z fondu Národní galerie v Praze, je výbornou pomůckou nejen pro japanology, ale i pro literární experty a širší veřejnost se zájmem o světovou kulturu. Její první část lze totiž číst jako mnohovrstevný příběh a v případě potřeby si všechny souvislosti dohledat v encyklopedické části, bohaté na odkazy všeho druhu.

Denisa Vostrá

9 První kapitulu traktátu, nazvanou „Cvičení vzhledem k věku“, přeložil Petr Holý za spolupráce Denisy Vostré, viz *Disk 5* (září 2003), kde je otištěný i překlad dalšího Zeamiho traktátu *Devět stupňů* (*Kjúi*).

Divadelní muzeum Cuboučiho Šójóa na Univerzitě Waseda

Divadelní muzeum na Wasedě (*Engeki hakubucukan*, zkráceně *Enpaku*) bylo postaveno z popudu literárního a divadelního vědce a dramatika, profesora Univerzity Waseda v Tokiu a zakladatele fakulty literatury tamtéž, Cubouči-

ho Šójóa (1859–1935) v roce 1928, pět let po ničivém zemětřesení Kantó. Je jediné svého druhu v Japonsku a jako zázrakem přežilo bombardování Tokia během druhé světové války. Cubouči se proslavil překladem kompletního Shakespeara



díla do japonštiny (40 svazků) a v neposlední řadě také literární studii *Podstata románu (Šósecu šinzui)*, často citované v souvislosti s moderním pojetím japonské literatury.

Překladům Shakespeara věnoval Cubouči Šójó více než polovinu svého života. Své muzeum koncipoval podle vzoru divadla Štěstěna (*The Fortune*). Muzejní sbírky obsahují ojedinělý fond 46 tisíc tisků z dřevěných desek *ukijoe* (*obrazů prchavého světa*), představujících herce a výjevy z divadla kabuki, na dvě stě tisíc jevištních fotografií, sto padesát tisíc knih, dále jevištní kostýmy, loutky a rekvizity, jejichž počet přesahuje částku padesáti tisíc položek. Unikátní sbírka, budovaná a neustále rozšiřovaná téměř 80 let, obsahuje předměty ze všech oblastí japonského tradičního divadla: dvorské hudby gagaku, tanců ka-

gura, divadla nó, frašek kjógen, loutkového ningjó džóruri (v Evropě známého pod názvem bunraku), kabuki, moderních divadelních forem šingeki, divadelních domů zábavních čtvrtí, kabaretů, striptýzu, ale také divadelních forem Jihovýchodní Asie, Číny, Indie, Ameriky a v neposlední řadě Evropy. Součástí muzea je studovna s audiovizuální aparaturou a rozsáhlá fono- a videotéka. Většina materiálů je v digitalizované podobě s možností přístupu na internetových stránkách <http://www.waseda.jp/enpaku/index-e.html> (na některé z položek je omezený přístup z důvodu autorského práva).

Muzejní expozice jsou koncipovány do přízemí a dvou pater. Jedna z výstavních prostor v přízemí je věnována osobnosti slavného představitele ženských rolí (*onnagata*) v kabuki, jímž byl herec

Nakamurova Utaemon VI. (1917–2001). V přízemí také nalezneme expozici věnovanou Shakespearovi a jeho uvedení v Japonsku. Za zmínku stojí, že první Shakespearovy hry japonské publikum spatřilo v r. 1886 poté, co v r. 1884 vyšel překlad jednoho obrazu z *Kupce benátského* a v r. 1885 Cuboučiho překlad *Julia Césara*. Jednalo se o adaptaci *Kupce benátského* pro kabuki (v ósackém divadle Ebisuza jej provedl Nakamura Sódžúró se svou hereckou skupinou). Dalším pokusem o Shakespeara v japonském prostředí byl *Othello* a *Hamlet* v podání manželské dvojice Kawakami Otodžiró a Sada Jakko, kteří předtím hostovali v Americe i v Evropě (v únoru 1902 se s mohutnou odezvou představili pražskému a brněnskému publiku). Sada Jakko se tak stala první herečkou Japonska po více než 300 letech, neboť ženy byly z japonských jevišť exkomunikovány.

V prvním patře budovy v alžbětinském stylu je umístěna expozice japonského lidového umění, tanců kagura, furjú nebo divadelních projevů během lidových svátků. Dále je zde pamětní pokoj Cuboučiho Šójoa a sál pro příležitostné výstavy (od 26. 9. do 31. 10. 2005 se uskuteční velký projekt *Pekingská opera ťing-si*, která odborné i laické veřejnosti poprvé v Japonsku představí mj. dílo české teatroložky doc. Dany Kalvodové). Druhé patro uvádí expozici importovaných jevištních forem bugaku (nazývaných též gagaku) a tanců mohutných hlavových masek gigaku, které do Japonska

přišly v 7. století, a artistických produkcí sangaku, 'polních zábav' dengaku, tanců ennen a středověkých forem divadla (divadlo nó a frašky kjógen). Následují divadla kabuki a loutkové ningjó džóruri, 'nová vlna' šinpa, 'nové drama' šingeki a šinkokugeki, divadlo komedie, modernistické divadlo, divadlo mladých žen (Takarazuka, založená r. 1913), muzikál a konečně divadlo a drama současnosti.

Divadelní muzeum Univerzity Waseda se spolupodílí na 2. mezinárodním divadelním sympoziu čínského a japonského divadla, které se uskuteční v první polovině listopadu 2005 v prostorách pražské DAMU. Po úspěšném prvním ročníku, který se konal v říjnu 2004 v Karolinu, bude letošní sympozium zaměřeno na jevištní a hudební složky divadelních forem Číny a Japonska a na možnosti, které nabízejí divadelnímu světu Evropy. Z japonské strany se jej zúčastní přední odborník na divadlo nó a ředitel Divadelního muzea prof. Mikio Takemoto, dále Eiiči Suzuki alias Waeidajú, performer hudebního stylu Tokiwazu z tokijského divadla Kabukiza s hráčem na šamisen, odborní asistenti Divadelního muzea Li Mo (kabuki, pekingská opera – je autorem připravované výstavy pekingské opery) a Mizuki Takusagawa (divadlo ningjó džóruri) a odborný asistent divadelního a filmového oddělení Fakulty literatury Petr Holý (kabuki). Součástí sympozia bude rovněž workshop věnovaný pekingské opeře a kabuki.

Petr Holý

Poznámka k úspěchům Těšínského nebe

Na festivalu v Hradci Králové jsem po premiéře viděl znovu asi 60. reprízu *Těšínského nebe* Jaroslava Nohavici, Renaty Putzlacher a Radovana Lipuse a pod-

le souboru prý mají zaděláno minimálně na dalších 50 představení u nás i v Polsku. Čili úspěch, nad kterým někteří naši kritici poněkud křiví nos a nad kterým je

proto dobré se krátce zamyslet. Shodou okolností jsem v tomto čísle Disku použil ve studii o Burianově herectví starořecký pojem *doxa*, tj. být závislý jako *heres* v našem *theatrum mundi* na verdiktu auditoria a budovat si na tom slávu. Inscenace *Těšínského nebe* by se takto dala hodnotit, ale bylo by to značně povrchní. Nejprve proto, že tu herci byli skvělí a to *doxa* si zaslouží, protože z nich vyždímalo snad i to, co v nich dříve nebylo. Ale i proto, že tu nejde od sebe odlišit *autora*, *herce* i *diváka*. Nikdo tu prostě nechce být 'osamělý', jako tomu bývá v *theatrum mundi*, a všichni chtějí tvořit celek, participovat na fragmentu a udělovat *doxa*. Je dnes kritik už tak 'osamělým', že jej to překvapuje? Já osobně jsem se přidal k divákům, protože si myslím, že tentokrát si to Těšínské divadlo zaslouží. Hraje zapomenuto v pohraničním městě, kterému se říká 'nádraží', a udělalo touto inscenací, na níž se podílí český i polský soubor, daleko více než už dlouholetý a vyprázdňený oficiální festival Divadla na hranici, kde si *doxa* udělují kulturní úředníci z obou stran hranice navzájem, zatímco divák je z té vzájemnosti národů vyloučený, protože ten polský jej chodí udělovat v polském Těšíně známým hercům z Varšavy a ten český v českém Těšíně známým hercům z Prahy nebo Bratislavy. *Těšínské nebe* je na štěstí jiného kalibru a vrací toto *doxa* na obou stranách hranice tam, kam patří.

Vloni jsem označil Divadelním novinám tuto inscenaci jako inscenaci roku za její lidovost a touto poznámkou to nyní mohu krátce vysvětlit. Kdysi se u nás o lidovosti hodně mluvilo v rámci socrealismu a pak jsme ji vylili i s vaničkou. Teď se hlásí opět o slovo jako koncepce budování regionální kultury, která by měla být jakousi pojistkou, aby z nás nebyli jen světoběžníci, ale i rodáci. V Těšíně je to o to těžší, že region dlouho rozdělovaly hranice. Nebo naopak snadnější? Opět si dovolím navázat na studii o Bu-

rianovi a jeho citaci, že nechtěl dělat *pro lid*, ale *z lidu* – tak to i cítím v písničkách Nohavici, z práce na jazycích a překladech Putzlacher i v autorské režii Lipuse. Ostatně si všimněte, jak se 'folklorizují' Nohavicovy písničky i Lipusova televizní „Šumná města“, z jejichž techniky je v této inscenaci poměrně dost.

Nohavicovy písničky jsou v inscenaci ostrůvky, po nichž publikum vstává a zableská jako se dnes tleská pilotům, když šťastně přistanou na zemi. Den předtím hrálo Divadlo Na Fidlovačce *Divotvorný hrnec* v režii J. Deáka a v hledišti se dělo totéž. Prostě nostalgie po pánech V+W. Ta je v Lipusově režii *Těšínského nebe* také, ale šla jinam a je současnější. Osamělé písničky z CD tu získaly nový rozměr přidáním obrazových sekvencí z dějin hloupě rozděleného města, kde bylo kdysi nejen společné nebe s ptáky a rybami, ale i lidé, tramvaj a Franz Josef II. Ty sekvence jsou přitom jako klišé, mohou se snadno zvrtnout ve schémata, ale mohou nás najednou něčím fascinovat, co se jako vzpomínka vynořuje a pak zmizí. *Déjà vu*, říkají Francouzi, a v Lipusově inscenaci tato nálož v různé potenci a energii je a divák na ni reaguje. Přitom je v těchto sekvencích tvrdá dramatická síla, k níž dějiny tohoto města přímo vybízejí, ale Lipus ji neprohlubuje, naopak, má potřebu všechnu tu absurditu nadlehčit jemu vlastní hravostí. Umí naznačit např. groteskní figury zašlých a mrtvých světů Těšína, ale netáhne ho to tam, proto si ihned odskočí k herci s náznamen místního rodáka, který má doma palírnu a na jevišti maketu místní architektury na hlavě. Jako by mu v tom bránily oči dítěte, které se dívají na tragické dějiny města a kladou ono známé – „A proč?“ Když se ale zaposloucháte do Nohavicových písniček, najdete tam podobný pohled. Je to jistě jeden z možných pohledů. Ale není to pohled z mnoha důvodů právě dnes velmi důležitý?

Jan Hyvnar

Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe

Sentimentální tramvajová rallye

Scénář **Renata Putzlacher a Radovan Lipus**

Texty písní **Jaromír Nohavica**

Polské překlady písní **Renata Putzlacher**

POD TĚŠÍNSKÝM NEBEM

Myslenka vytvořit představení o Těšíně na základě písní 'barda', který toto nevelké, avšak starobylé město na řece Olši/Olze v současnosti patrně nejvíce proslavil, je stará několik let. V roce 1994 začala Renata Putzlacher, básnířka a dramaturgyně polské scény Těšínského divadla, překládat pro polskou televizi písně Jaromíra Nohavici. Později oba společně dospěli k nápadu inspirovanému známým wrocławským Festivalem herecké písně – nastudovat hudební divadelní inscenaci, v níž by polští herci nově interpretovali Nohavicovy písně.

V České republice existuje jediná profesionální scéna, která mohla tento zajímavý záměr uskutečnit – Těšínské divadlo, v němž pod jednou střechou už přes padesát let vedle sebe pracují dva činoherní soubory: český a polský. Také proto byla prvotní idea režisérem Radovanem Lipusem rozvinuta do společné dvojjazyčné podoby. K intenzivním rozhovorům na toto téma pak byli přizváni další umělci, kteří mají blízký osobní vztah k Těšínskému Slezsku: hudebník Tomáš Kočko, scénograf Marek Pražák, výtvarnice kostýmů Eva Kotková a choreograf František Blaťák. Tak vznikl česko-polský divadelní projekt *Těšínské niebo – Cieszyńskie nebe*, který si ani v nejmenším nekladl za cíl vytvořit dramatickou historickou fresku ze spleťných dějin Těšínského knížectví, ale naopak chtěl pohlédnout na události současné i minulé s nostalgií, humorem a zavzpomínat na pravdivé i mytické postavy svázané s oním pozoruhodným koutem střední Evropy. A právě písničky Jaromíra Nohavici se staly základem této *sentimentální tramvajové rallye*.

Zmizelá těšínská tramvaj je totiž nejen dominantním výtvarným prvkem celého představení, ale i výmluvným symbolem po staletí jednotného města na dvou březích řeky, suggestivní společné atmosféry a teskně zaniklého světa; něčeho, co tady nepřehlédnutelně bylo a co jakoby zároveň Těšín řadilo mezi významná evropská

centra. Vždyť toto hraniční město, ležící na křižovatce důležitých cest a železničních tratí, bylo po staletí vždy mnohojazyčné a multikulturní. Kromě Čechů a Poláků zde žili Němci, Židé a pak i Slováci, Romové či Vietnamci. Těšín je tiše karnevalové město a věci, které jsou na první pohled patrné, jsou ve skutečnosti jenom jakousi zástěrkou nebo spíše kostýmem toho, co je skryté, neviditelné a tajené. Víme například, že tady na Starém trhu stávala všem na očích zdánlivě nevýrazná mariánská soška, která byla ještě do nedávné doby považována za poměrně bezcennou polychromovanou anonymní plastiku z XIX. století, než se z ní při renovaci pod mohutnými vrstvami barev nečekaně vyklubala převzácná gotická parléřovská madona. Víme také, že tady na Zámeckém návrší dlouho trůnil klasicistní pavilon, který v sobě ve skutečnosti ukrýval kompletní starobylou románskou rotundu svatého Mikuláše a Václava. Víme, že tady je spousta návštěvníků, kteří se sice tváří jako turisté, ale jsou tady vlastně za úplně jiným účelem a přenášejí spousty různých roztodivných předmětů ze strany na stranu. Z jednoho břehu na druhý. Jedním mostem tam a druhým zpět, neboť oba mosty (Přátelství i Svobody) byly po nekonečná desetiletí po druhé světové válce navzdory svým patetickým názvům absurdně leč striktně jednosměrné. Součástí toho *tichého karnevalu* je i Studna tří bratří, o které všichni víme, že se u ní reálně žádní tři bratři nikdy nesešli. Ale ona legenda je tak krásná a studna tak malebná, že to stojí za všechna fakta a za všechnu historii.

Ne náhodou se pod magickým těšínským nebem sešli i realizátoři tohoto projektu – Češi, Moravané, Slezané a Poláci – a dočkali se dva týdny před premiérou *zázraku*. Od 1. května 2004 je Těšín zase jedním městem na dvou březích řeky a oba mosty se znovu staly místem, kde se lidé mohou opět potkávat.

Renata Putzlacher a Radovan Lipus



Jaromír Nohavica, Renata Putzlacher, Radovan Lipus: Těšínské nebo – Cieszyńskie nebe. Těšínské divadlo v Českém Těšíně 2004. Režie Radovan Lipus, dramaturgie Renata Putzlacher, scéna Marek Pražák, kostýmy Eva Kotková, aranžmá a hudební režie Tomáš Kočko, korepetice Vladimír Figar, choreografie František Blaták

Osoby a obsazení při české a polské premiéře
15. května 2004 v Těšínském divadle v Českém Těšíně

Olza, Rotunda, Žena, Židovka Halina Paseková
Spisovatel Sláma, Josef Božek, Muž, Císař, Němec Karel Čepek

Spisovatel Hulka-Laskowski, Král, Singer, Rus, Děda Ryszard Malinowski

Vilém von Rojber, Policajt Zdeněk Hrabal
Radnice, Nevěsta, Češka, Markéta, Úřednice Markéta Tichá

Studna, Markéta, Polka, Dáma, Židovka Małgorzata Pikus

Polka, Věž, Dáma, Slovenka Barbara Szotek-Stonawski

Němka, Smrtka, Češka, Kavárna Avion Barbora Niedobová

Bratr, Ženich, Polák, Výpravčí, Vědec Dariusz Waraksa

Čech, Bratr, Celník, Voják, Výpravčí Michal Stalmach
Rus, Bratr, Voják, Celník, Černoch Klaudiusz Szymiczek

Žid, Tramvaják, Čech Kajetán Písařovic
Hlas Jaromír Nohavica

PRVNÍ ČÁST

Na scénu vchází Muž a zpívá slezskou lidovou píseň.

Muž Lata moje lata
kajście sie podziały?
Nie wiedziały nożki moje
jako chodzić miały

Chodziłyście strojnie
tańczyłyście dumnie
a teraz już nie bydziecie
choć wóm grajóm szumnie

Dzieci moje dzieci
coście mie obsiadły
Nie nasiólech nie nasadził
coście dzieci jadyły?

Dívá se pak nostalgicky na děti, které si hrají. Polka a Čech se točí a zpívají dětskou písničku, později se připojí Němka a Žid.

Polka Mało nas, mało nas
do pieczenia chleba
Tylko nam, tylko nam
ciebie tu potrzeba!

Čech Komm, Greta! (*Greta se připojí*)
Mało nas, mało nas do pieczenia chleba
Tylko nam, tylko nam ciebie tu potrzeba!

Čech Pojd', k nám, Arone!

Žid Nein... Jo móm szabes.

Polka No dobre. Tak sie bedymy bawić na Cieszyn,
ja? (*dělá rukama jako ve hře „Wszystko leci co mo
piyrzi“*)
Cieszą cieszące cieszącą cieszący
cieszyć cieszyła cieszyło cieszyły
pocieszyć pocieszyciel Cieszyn.

Čech Já budu překládat!

Němka Was?

Polka Ja, Greta, nas.

Němka Was? Ich verstehe nicht...

Polka Nie wadzi. Ty tu... sztehe... i fersztehe. Ja?

Němka Gut.

Polka (*k Židovi*) Ty tež zustón. My wiymy, že mosz
szabes, ale stoć możesz, ni?

Žid Tak ja...

Polka No, zaczynej. Mómy napisać cosí o Cieszynie...

Němka Was?

Žid No Hausaufgabe...

Čech ... úkol čeká nás. (*Oslovuje kamarády*) Těší mě...
Nic mě netěší... Těšit se čemu? Dobrému zdra-
ví, důvěře, vážnosti. Těšit čím? Slovy, sliby, nadě-
jí. Těšitel, těšitelka, těšivý. Těšín, těšínský, těšínská
jablíčka – čili plané sliby...

Polka Poczkej, cieszyński jabłuszka? Tak to u nas nie
rośnie. Dej słownik... (*Vytáhne ho z aktovky*) Těšín-
ská jablíčka – to sóm obiecanki cacanki?

Žid (*oříje a směje se*) Obiecanki cacanki, obiecanki
cacanki...

Polka Tak poczkej, Aron, obiecowali wóm Ziyime
Obiecanóm?

Žid Ja...

Polka A mocie co?

Žid Psíńco...

Polka Ni, těšínská jablíčka!

Němka Was?

Polka Was, was – nas už to 'was' nie bawi!

Němka Ich verstehe nicht...

Čech Nám je to ganc egal, Grétko, protože my dva si
rozumíme, že jo, Baško?

Polka Sto razy ci mówiłach, że Baška je kole Frydku,
a jo je Baška. Porzóndek musi być...

Němka Ja, Ordnung muss sein...

Polka a Čech (*nakonec se oba posmívají*) Vater, mu-
ter, buch do futer!

Němka (*otrávená, chce odejít*) Komm, Aron...

Polka Poczkejcie! A Hausaufgabe? Cieszynianka –
mieszkancka Cieszyna. To je jo.

Němka Ich auch!

Polka (*pauza*) No dobre, Greta, tyś tež je piekne
kwiotko...

Němka Wirklich, ich bin schöne Blume... Schöne Blu-
me, schöne Blume...

Polka Móm aji cosí o kwiotku: cieszynianka to je po-
łacinie *hacquetia epipactis*...

Žid (*posmívá se*) Epipactis, epipactis...

Čech Těšíňanka... Tak to kvítko znám! A ještě pušky
těšíňky!

Polka (*čte*) Cieszynit: ciemna magmowa skała żyło-
wa, występująca na śląsku Cieszynskim. To je
dobre! Choroba cieszynska – zaraźliwa, częs-
to śmiertelna choroba świń, spotykana głównie
w okolicach Cieszyna...

Žid Je, świnie w Cieszynie! Hihih!

Němka Schweine, Schweine!

Žid (*ukazuje, že nemůže vepřové*) Keine Schweine...

Němka (*otrávená, chce odejít*) Komm, Aron...

Polka Poczkej, Greta, no tak teraz ty powiydz cosí po
waszymu, bo sie Aron nudzi.

Žid Bitte, Greta...

Němka Die Stadt Teschen, an der Grenze Polens
und der Tschechischen Republik gelegen, kann sich
mit einer alten und verwickelten Historie rühmen.

Polka Teraz sie už nudzym aji jo. Pepo, powiydz to po
naszymu...

Čech Město Těšín, které leží na hranici Polska a Čes-
ké republiky, se může pochlubit velice dlouhou
a spletitou historií...

*Objeví se postavy, které mají na hlavách makety vý-
znamných staveb: Studna tří bratří, Rotunda, Piastov-
ská věž, Radnice, Prochaskova tiskárna, Kostel Nej-
svatějšího Srdce Ježíšova, Teatr Mickiewicza... Tyto
postavy a budovy budou od této chvíle vstupovat do
Nohavicových písní.*

Píseň TĚŠÍNSKÁ¹

Čech Kdybych se narodil před sto lety
v tomhle městě
u Larischů na zahradě trhal bych květy
své nevěstě
Moje nevěsta by byla dcera ševcova
z domu Kamińskich odněkud ze Lvova
kochaľbym ja i pieściľ
chyba lat dwieście

Polák Na Sachsenbergu mieszkalibyśmy
u Żyda Kohna
ja i mój piękny klejnot cieszynski

¹ Překlad do němčiny Miroslav Zelinský, do ivrit Petr Bachrach.

ma narzeczona
Mówiłaby po polsku po czesku
trochę gwarą i ciut po niemiecku
bo raz na sto lat cud się zdarza
zázrak se koná

Němec Wäre ich vor hundert Jahren geboren
Wäre ich ein Buchbinder
Würde bei Prochazka von fünf bis fünf malochen
Und sieben Gulden würde ich bekommen
Ich hätte eine schöne Frau und drei Kinder
Ich wäre Gesund und wäre ungefähr dreissig
Das ganze lange Leben vor mir
Das ganze schöne zwanzigste Jahrhundert

Žid Hajim hajiti nolad lifné mea šanim
Bezmanim acherim
Began šel mišpachat Lariš
Hajiti kotef avurech prachim
Chašmalit hajta nosaal
Meal hanahar lemalala
Hašemeš hajta merima mach som gvuli
Umihachalon jaca reach šel
Arucha chagigit

Všichni Wieczorem śpiewałbym z Mojżeszem
o minionych dawnych wiekach
było by léto tisíc devět set deset
za domem by tekla řeka
Widzę wyraźnie tamtego siebie
z żoną i dziećmi w cieszyńskim niebie
Ještě že člověk nikdy neví co ho čeká

*Najednou Velvyslanec píská na píšťalku – rozdělení
Těšína. Tančící lidé a těšínské stavby se rozutečou na
dvě strany, Piastovská věž si uvědomí, že stojí na čes-
ké straně a tak rychle utíká do Polska. Mezi nimi zů-
stane stát řeka Olza, celá mokrá.*

Čech Ty, co tam děláš? Pojd' k nám, na českou stranu.

Polka Co tam robisz? Chodź do nas, na polską stronę.

Olza Jo je Olza...

Čech Ty jsi Olše? Tak si zůstaň tam kde jsi.

Olza Ja, ja, downij to lepszy bywało, aji trowa lepszy
rosła... Jak Pón Bóg stworzoł świat, tóż sie przy-
tym czynsto uśmiechoł. Z takigo jednego uśmie-
chu powstała Zimnia Cieszyńsko. A jak tak tyn Pón
Bóg tworzył tyn świat, chcioł sie napić wody. Tóż
sie spytoł: „Lza sie tu kany napić dobrej wody?“
I uwidzioł potok, w kierym gruszała czysto a zim-
no woda. Tóż sie napił i prawił: „O, lza sie tu na-
pić takij wody.“ A od tego czasu sie tyn potok na-
zywo Olza.

*Uprostřed vidíme najednou Studnu a tři legendární
bratry.*

Studna Według romantycznej legendy Cieszyn za-
łożyli w 810 roku trzej synowie księcia polskiego
Leszka III, którzy spotkali się przy studni:

Bratr I Lech...

Bratr II Čech...

Bratr III ... no i tože mozet byť Rus.

Bratr II Co to kecáš?! Jaký Rus?!

Studna Który kronikarz znowu namieszał, Kadłubek
czy Kosmas?

Bratr II Určitě ten váš „Kadłubek“... (*Smích*)

Bratr I Na pewno ten wasz... kosmos...

Olza Trzej bracia kochali się i rozumieli bez słów, ra-
zem chodzili po dobrą wodę do studni, dopóki nie
zaczęli budować Wieży Piastowskiej. Miała sięgać
aż do nieba i wtedy Bóg rozgniewał się, pomieszał
im języki i odtąd Cieszyn jest miastem wielonarod-
owościowym.

Bratr I Cieszyn założyli trzej bracia: Bolko, Leszko
i Cieszko...

Bratr II ...to těžko ...ne, Bolek, Lolek a Těšimír, kteří
se po dlouhém putování setkali u studánky neda-
leko Olše...

Bratr I ...niedaleko Olzy, i tak się cieszyli, że zbudow-
wali na pamiątkę miasto Cieszyn...

Bratr I ...Těšín...

Studna ...Teschen...

Bratr III ...nu, mozet byť Těšyn, charašo? (*Vidí vý-
hruzné pohledy, raději odchází*)

Bratři (*řvou za ním*) Nu, pagadi!

Dr. Sláma Moji milí místní patrioti, konal jsem před
sto léty vlastenecké putování po Slezsku a hle-
dal jsem onu Bratrskou studánku, u kteréž prý tři
bratři kdysi se občerstvili zdravou a dobrou vo-
dou. A zjistil jsem, že by se už neobčerstvili, pro-
tože špatná kanalisace pokazila vodu a kdo se
chtěl onehdá napít v Těšíně dobré vody, musel
se dát zavřít do nové trestnice, kdež jedině lze
bylo dobré vody dostat... (*Studna se urazí*) To je
historie...

Olza Co to fuło tyn inteligynt? Jo fórt plynym po doli-
nie, plynym jak przed laty, a ty same na mym brze-
gu kwitnóm wiosnóm kwiaty!

Vilém Víím, že jste významný historik, doktore Slámo,
ale nenašlo by se v té vaší knize cosik optimističtěj-
šího? Bo furt se tu kdosi do nás strefuje...

*Mezitím se chystá těšínská svatba. Oblékají nevěstu
a jeden mladík smutně přihlíží.*

Olza Veselejšího? No to – wesele!

Dr. Sláma Kroj venkovaneek na Těšínsku je jako ta-
bulka, věštící, které obci je popřáno, pyšnit se tak

pěknou občankou. Ovšem v této tabulce umí čísti jen venkovan...

Olza Sóm na świcie jyny dwie wielki starości: panna że sie nie wydo, a pies, że sie kości nie nažro... Bo staro dziywka sie i z kamiyniami na ceście wadzi.

Vilém Moja řeč...

Olza A každo młoduszka mo mieć sześć P.

Dr. Sláma Šest?

Olza No... Piekno, pilno, poczciwo, porzónдно, polysłószno, a...

Žid ...piynižyto.

Sláma poučuje českého kluka.

Dr. Sláma Navštívíš-li, český jinochu, někdy Těšínsko a zalíbí se ti nějaká ladná galánečka, měj naučení, že bez bázně a bez dlouhých okolků můžeš se do ní zamilovat, dbaje ovšem práv jinými mužskými nabytých. Byloť by to nesvědomitě, kdybys odloudil jí některému šlonskému galánovi a způsobil tak dobrému pobratimci v srdci žal...

Hraje hudba – píseň SVATEBNÍ

Čech Barokní varhaník navlík si paruku a pudrem přemázl tvář
Magda a Jan se drží za ruku
a kráčeji před oltář

Houhouhou zvony bijí
a já v sakristii
tajně schován zamilován

Tři krásní velbloudi – dar krále Hasana
frkají před kostelem svatého Matěje
bílý je pro Magdu hnědý je pro Jana
ten třetí černý vzadu pro mě je

Houhouhou už jsou svoji
a já v černém chvojí
tajně schován zamilován

Na staré pramici po řece Opavě
připlouvá kmožr Jura
fidla na housle klobouk má na hlavě
a všichni křičí Hurá!

Houhouhou už jdou spolem
a já za toplem
tajně schován
zamilován

Ech láska bože láska zanechala si ně
a to sa nedělá
srdce ti vyryju na futra předsíně
abys nezapomněla

Houhouhou že byl jsem tady
a umřel hladý
tajně schován zamilován
tvůj zamilován

Všichni Gorzko! Gorzko!

Jedním ze svatebních hostů byl polský spisovatel Hulka-Laskowski. Vilém chystá 'rojberku'.

Hulka No i dalszy Ślżzak oženit się z Czeszką...

Vilém Pane Hulko-Laskowski, já vím, že jste poměrně nezaujatý polský spisovatel, že jste dokonce přeložil našeho Švejka, ale ten tón mi od vás moc nesedí...

Hulka (*pozoruje pěkná děvčata*) Już ksiądz Stanisław Staszic, który zatrzymał się tu przed stu pięćdziesięciu laty, udając się do Włoch, zauważył urodę Ślżaczek. Piękne kobiety, pełne umiaru w gestach i ruchach. W rysach twarzy i spojrzeniu stateczność i samowiedza, (*Spatří starou Olzu*) zaś u starszych dojrzała spokojna mądrość...

Olza O, lza sie w oku krynci...

Hulka (*pozoruje opilé kluky*) Nie odważyłbym się tego powiedzieć o mężczyznach, których tu widzę. W ciągu ostatniego stulecia przywędrowało tu za pracą bardzo dużo obcych i nieokrzesanych mężczyzn... Mogę pana zapytać o nazwisko?

Vilém (*podává mu ruku celou od 'rojberky'*) Tož já jsem nějaký Vilém... Von Rójber... Víte vzdělaný muži, jak se dělá rojberka? Takové rožněné maso na špizu... (*Připravuje si gril*)

Hulka Ślżzak był i jest człowiekiem wybitnie praktycznym, trzeźwym...

Vilém ... ale to snad ne? Trzeźwy Ślżzak? Vždyť vy píšete dějiny! A to je pokud vím – literatura faktu!

Hulka ... i roztrópnym. Między powszednością życia a odświętnością przeprowadził on już dawno ostrą linię demarkacyjną. Ślżzak jest pracowity i zapobiegliwy na wszelki sposób, a jego wielka oszczędność wywiera niekiedy wrażenie skąpstwa...

Olza A jo wóm powiyw, panoczku, że lepszy mieć, niż darmo chcieć... (*Napije se*)

Hulka Oj, płyniesz Olzo...

Historik Sláma vypráví vzletně o Těšíně a mezitím začíná každodenní kolotoč nákupů na těšínských tržnicích a burzách. Objevují se podivní lidé s podivnými nákupy.

Dr. Sláma Přes všechny nepřízně dob zachoval lid na Těšínsku původní slovanskou upřímnost a doborosrdečnost. Měkké je srdce jeho, lešť a úskok neznámy jsou mu, vzdor u něho řídký host. Pracuje, poslouchá a platí.



Halina Paseková jako hraniční řeka Olza

Na scénu vcházejí z různých stran Těšínáci a návštěvníci burzy – v šustákovkách, kšiltovkách na hlavě atd.

Čech Na burzu do Polska tudy?

Vilém Ja, tyndy...

Slovenka Kupte si korbačičky, pravé nefalšované slovenské korbačičky. Za osem korun.

Slovák Ty kokso, počul som našich. Kde tu je hraničný prechod do Poľska?

Polák Panie, weźmiesz mi pan jedną butelkę przez granicę?

Slovák Čo som somár? (*Kroutí hlavou*)

Polák A može pan?

Čech Já vám nerozumím...

Polák Jedną wódkę! Albo dwa piwa...

Čech Ale já nechci pivo, já mám doma piva dost. Jdu si jenom do Polska pro kočárek, máslo, okurky, křupky, žampiony, proutěný koš, kruvky, plastové dveře a vánoční stromek.

Vilém Synek, nie gupni, dyc weź jedným flaszke, jak ci dowo zadarmo.

Čech No tak jo, aby se neřeklo...

Slovenka Kupte si korbačičky, pravé nefalšované slovenské korbačičky. Za osem korun...

Hraje hudba – píseň VILÉM

Vilém Jedenkrat v sobotu už nevím jak
divam se na sebe a tref mě šlak
divam se na chlapa
takovy otrapa
a peněz v šrajtofli ani za mak

Řikam si Vileme stary byku
bude třeba změnit politiku
gatě maš s đurama
svazane šňurama
zajdi na vyzvědy do butiku

Jenom jsem v textilu překročil prah
dvě baby za pultem vykřikly Ach
a už mě strážníci hrnou přes ulici
to nebyl Vileme ten spravnej tah

Strážníci Do Polska přes řeku je na krok blízko
w Cieszynie jest fajne targowisko
za groś a za zloty
fajnowe kalhoty
a jeśtė ušetřiś na pivisko

Vilém Od nadraží vzal jsem to ku hranici
svět neviděl tak strašnu strkanici
bo byla sobota
lidu jak mrakota
a obvykle bordely na celnici

Všichni (refrén z písně „Tři čuníci“)
Uiuiuiuiui...

Vilém Jak jsem měl v kuli tak jsem sebu sek
k zavoře zbyval už drobný kusek
lide nadavali
po břuchu mi šlapali
Co vy tu volali pane Fusek

Všichni Uiuiuiuiui...

Vilém Co bych tu povídam prostě ležím
vickrat však s vami už nepoběžím
jak říká pan doktor Božutsky
mam zdraví na cucky
navic porušeny pitny režim

Z huby mi kapala vydatně krev
srdce mně slablo a rostl muj hněv
nejen že zahynu
ušlapany od lidu
eště aj bez gati no šlak mě tref

Všichni Uiuiuiuiui...

Vilém Tak přišla poslední ma hodina
teď už mě na břuchu tíží hlina
skončily chvíle me
řikam si Vileme
příště si nehej na manekyna
skončily chvíle me
řikam si Vileme

Všichni Zajdi si k Vietnamcum vedle kina

Zní cinkání – objevuje se tramvaj.

Tramvaják Tramvajem przez miasto mknę
na jawie albo we śnie?

Všichni Zaczarowany tramwaj – začarovaná tramvaj
zaczarowany tramwajarz – začarovaný tramvaják
začarovaná noc...

Tramvaják Zastávka Bahnhof! Těšínská tramvaj jezdi-
la od nádraží ke 'Slunci'.

Polák Bo właśnie przed gospodą „Pod Złotym Słoń-
cem“ cieszyński tramwaj kończy swój bieg.

Tramvaják Elektrická dráha v Těšíně byla nejmenším
tramvajovým provozem na našem území a jezdila
pouhých 10 let. Linka jezdila v intervalu 10 minut,
jízdni doba v jednom směru byla 12 minut. Stavba
tratě, vozovny a elektrárny byla zadána firmě AEG
Vídeň a firmou Ringhoffer Praha byly dodány čty-
ři motorové vozy.

Polák Świetnie funkcjonująca linia tramwajowa dzia-
łała tylko 10 lat – do podzięcia miasta.

Tramvaják Tramvaj tu byla a není
Jen prchavost a snění...

Všichni Zaczarowany tramwaj – začarovaná tramvaj
zaczarowany tramwajarz – začarovaný tramvaják
začarovaná noc...

Polka (s *Čechem čtou noviny*) Ty, Pepa, co to czytosz?
Čech „České Slovo“. A ty?

Polka Jo „Przyjaciela Ludu“. Počkej, zkusím ti to pře-
ložit: (*Vidíme koně i jejich oběti*) Jistý občan Gliwic
si koupil k Vánočům kapra, který vážil osm kilo. Va-
ničku s obrovskou rybou pak postavil na balkon.
Kaprovi se to nelíbilo a tak vyskočil z vody a spadl
z balkonu rovnou na ulici. Jeho slizkost zapříčinila
havárii projíždějící drožky.

Čech To je výživa!

Polka (*čte noviny*) Počkej, to je ještě lepší: 22. ledna
funerbrácké koně tak vyděsila pohřební hudba, že
se splášili a stali se příčinou několika dalších po-
hřbů. První obětí se stal kočí, který spadl z kozlí-
ku pohřebního vozu, roztrástil si hlavu a rozloučil
se s tímto světem. Koně, nehledíce na to, co udě-
lali, rozbili výlohu nedalekého obchodu a rozdrtili
nebohého pokladníka. Ještě vyděšenější vyběhli na
ulici a přejeli vejpůl nic netušícího chodce. Na oka-
mžik je zastavil teprve čelní střet s lucernou, ne-
božtík i s rakví se zřítíl na dvě nebohé dětičky, koně
však cválali dál. Splašená zvířata se podařilo chy-
tit teprve za městem.

Čech (s *Polkou odcházejí*) Já viděl divoké koně...

Bratr I Wiesć gminna mówi o trzech braciach, le-
gendarnych założycielach miasta, ale pierwsza pi-
semna wzmianka o Cieszynie pojawiła się dopiero
w bulli papieża Hadriana IV...

*Vchází ještě dobře zachovalá dáma – Rotunda, pozdě-
ji Piastovská věž.*

Vilém (*vidí Rotundu a směje se*) To je jako ta bulla, jo?

Bratr I Tyś je buła!

Vilém A tyś je bulaty!

Bratr II Nejstarší částí města je Zámecký vrch s ro-



Legendární setkání tří bratří u studny. Zleva Michal Stalmach, Klaudiusz Szyciek, Małgorzata Pikus, Dariusz Waraksa

tundou sv. Mikuláše a Václava z jedenáctého století, která patří k nejzachovalším románským stavbám na území Slezska.

Vilém Řekl bych, že zachovalá je, to jo...

Bratr II Ve čtrnáctém století těšínská knížata přestavěla těšínský hrad na zděný gotický zámek, ze kterého zůstala pouze Piastovská věž...

Bratr I ...Wieża Piastowska, jeden z symbolů miasta.

(Dvoří se, líbá jí ruku) Wasza Wysokość...

Věž Moja wysokość? 29 metrów!

Olza A moja długość je 86 kilometrów.

Polák je viditelně zmatený, kouká nahoru na věž, Čech taky.

Češka To je škoda, že na té naší věži nejsou hodiny...

Bratr I Zegar na Wieży Piastowskiej?

Češka Nebo orloj... Takový Josef Božek by nám ho určitě postavil.

Věž Bože...

Vilém Božek? Vždyť ten stavěl ty své parní stroje...

Ale takový rojber...

Češka Nejdříve studoval v Těšíně, ale až v Praze pochopili, že je významný hodinář. A jeho syn Romuald rekonstruoval pražský orloj.

Vejde Božek.

Božek Tak já bych navrhol těšínský orloj, v němž by se sešly všechny zdejší významné osobnosti.

Polák Wybitne cieszyńskie osobistości... Proponuję Szersznika, Stalmacha...

Češka To byli polští hodináři?

Polka Ty bu! Budzicie!

Češka No tak dělali budíky, no a co?

Olza Bij sie ślepy z myślami, wybijesz se dziure w głowie...

Polka Żył tu jesczce Jan Kubisz...

Čech Vždyť ten byl z Koňské a zemřel v Hnojníku.

Ženy *(zaczou si nos)* Fuuuj!

Polák Ja, ale za to slozył nasz hymn „Płyniesz Olzo“.

Vilém No dobre, dobre... Jsem sice poměrně základně vzdělaný, ale musím uznat, že vy Poláci jste fakt dost divný národ. Na co vám byla hymna na Těšín-

sku? Navíc o nějaké bezvýznamné řece, která má dvě jména...

Olza Dej se pozór, mamlasie... Jo móm prastowiański miano!

Vilém (*cituje*) Plyneš Olše po údolí, plyneš jak před léty... No a co?

Polák Psińco...

Polka A těšínská jablíčka!

Dr. Sláma Přece můžeme mít orloj! (*Orloj se točí, jednotlivé postavy se uklánějí*)

Česka Tak v Těšíně se například narodil 'nás' filmový režisér František Vlácil...

Polák W Cieszynie urodził się 'nasz' reżyser i dramaturg Helmut Kajzar...

Žid Helmut Kajzar? Jste si opravdu jisti, že byl 'vás'??

Česka A my se můžeme pochlubit Jiřím Třanovským. Byl to významný kazatel, pedagog, básník a skladatel...

Polák Taki był wasz jako nasz!

Žid Tak to jsem zvědav, jak se domluvíte, když se mu říká 'slovanský Luther'.

Polák Ja, twardy jak luter spod Cieszyna!

Žid 'Náš' byl zcela určitě významný skladatel a hudebník Victor Ullmann, pak světoznámý houslista Max Rostal, kterému říkali 'těšínský Paganini', pak spisovatel Ludvík Aškenazy...

Čech Tak moment, ten přece pocházel z česko-židovské rodiny...

Polka A urodził sie w rychliku, kiery jechoł przez Cieszyn... Jechoł, jechoł i odjechoł. Kóniec, szlus, autobus. A wóm už downo pszczoły uleciały a ujechoł cugu...

Božek Milí rodáci, když už je řeč o tom 'cugu' – jako odborník na slovo vzatý vám můžu říct, že z Těšína vyjíždí vlaky co čtvrt hodinu a jedou až na kraj světa! A tam nahore krouží pár planetek, které nosí jména našich významných slezských osobností...

Koukají se přes dalekohled.

Polák Dziwej, planetka Božek!

Dr. Sláma Planetka Božek. Objevitel: A. Mrkos. Datum objevu: 2. 2. 1989. Místo objevu: Kletč.

Čech A tam letí asteroid Nohavica!

Dr. Sláma Planetka Nohavica. Objevitel: Z. Vávrová. Datum objevu: 19. 8. 1982. Místo objevu: Kletč.

Polka Ale dyć Nohavica je z Ostravy! A w Cieszynie jyny miyszko!

Čech Ale je hvězda! Na nebi! A hned vedle je planetka Těšínsko!

Dr. Sláma Planetka Těšínsko. Objevitel: L. Šarounová. Datum objevu: 9. 8. 2000. Místo objevu: Ondřejov.

Žid A Silesia!

Olza Silesia? Tak tej baby nie znám...

Dr. Sláma Planetka Silesia. Objevitel: J. Palisa. Datum objevu: 5. 4. 1886. Místo objevu: Vídeň.

Žid (*se strachem v hlase*) Kometa!

Všichni Jéé! Kometa! Kometa!

Žid Ještě že člověk nikdy neví, co ho čeká... (*Odchází*)

Hraje hudba – píseň O KOMETĚ

Čech Spatřil jsem kometu oblohou letěla
chtěl jsem jí zazpívat ona mi zmizela
zmizela jako laň u lesa v remízku
v očích mi zbylo jen pár žlutých penízků
Penízky ukryl jsem do hlíny pod dubem
až příště přiletí my už tu nebudem
my už tu nebudem ach pýcho marnivá
spatřil jsem kometu chtěl jsem jí zazpívat

Všichni O wodzie o trawie o lesie
o śmierci z którą tak trudno pogodzić się
o zdradzie miłości o świece
a o všech lidech co kdy žili na téhle planetě

Česka Na hvězdném nádraží cinkají vagóny
pan Kepler rozepsal nebeské zákony
hledal až nalezl v hvězdářských triedrech
tajemství která teď neseme na bedrech
Velká a odvěká tajemství přírody
že jenom z člověka člověk se narodí
že kořen s větvemi ve strom se spojuje
krev našich nadějí vesmírem putuje

Čech Spatřil jsem kometu byla jak reliéf
zpod rukou umělce který už nežije
šplhal jsem do nebe chtěl jsem ji osahat
marnost mě vysvlékla celého donaha
Jak socha Davida z bílého mramoru
stál jsem a hleděl jsem hleděl jsem nahoru
až příště přiletí ach pýcho marnivá
já už tu nebudu ale jiný jí zazpívá

Všichni O vodě o wodzie
o trávě o trawie
o lese o lesie
o smrti se kterou smířit nejde se
o lásce o zradě o světě
o zdradzie miłości o świece
bude to písnička o nás a kometě
będzie to piosenka o nas i komecie

Hulka Właściwie nie powinniśmy istnieć... Użyjmy wyobraźni, żeby zobaczyć na chwilę okoliczności i warunki życia naszych rodziców, następnie dziadków, następnie pradziadków, i tak coraz dalej wstecz.

Němka Naši předkové umírali jako mouchy, decimovaly je nemoci, mor, hlad, oheň a války a děti se rodily stále a stále, jenže z dvanácti často přežilo pouze jedno nebo dvě.

Mezitím Vilém nakládá maso na 'rajberku', jako by mluvili o něm.

Polák Wygląda, jakbysmy mieli tylko rodziców, ale nasi przodkowie, ci pra pra przecież są, a razem z nimi ich kalectwa, dziedziczne choroby umysłowe, syfilisy i gruźlice – skąd wiesz, że one nie zostały w tobie?

Češka Jaká byla pravděpodobnost, že ze všech dětí tvého prapradědečka přežije právě to, které zplodí tvého dědu?

Hulka To, že každý náš gatunek ludzki dotychczas trma, i nawet rozmnożyć się nad miarę, powinno zdumiewać.

Obě se dívají na 'primitivního' Viléma, ten naslouchá.

Němka Protože náš lidský rod měl mnoho protivníků: v lesích žila divoká a mnohem silnější zvířata, viry a bakterie, kolik bylo zemětřesení, výbuchů sopek, povodní a kolik toho má na svědomí sám člověk: atomové bomby a zničenou přírodu.

Polka Juž dawno ten gatunek powinien by zniknąć, a ciągle trwa, niebyswale odporny.

Vilém Odporný? No dovolte...

Polka Tobie i mnie wypadło w nim uczestniczyć, a to zasługuje na poważne rozmyšľanie...

Vilém Já vám také něco řeknu: woda wre, babuć kwiczy, a masorza ni ma.

Vchází Radnice, je divná a tak začíná nedorozumění.

Němka se dívá na ni.

Němka Was ist das?

Žid Rathaus czyli ratusz.

Věž W XV stuleciu założono w Cieszynie nowy Rynek Główny, przy którym urządzono ratusz...

Radnice ... čili radnici.

Rotunda Moment, moment. Coś mi tu nie pasuje.

Polska rotunda to po czesku...

Radnice Rotunda.

Studna Studnia to po czesku...

Radnice Studna.

Věž Wieża Piastowska to po czesku...

Radnice Piastovská věž.

Rotunda A 'ten' ratusz to 'ta' radnice? Ktoś tu pomylił rodzaje.

Studna A mówiłaś, że czeski 'sklep' to 'piwnica'. Kto tu oszukuje?

Radnice Ošukuje? To je úroveň! Co si to dovolujete!

Rotunda Szukam dobrego czeskiego odpowiednika... 'Oszukać' znaczy po czesku... 'ošidit', 'podvést'.

Radnice Ještě mi řekněte, že polsky 'szukać' znamená 'hledat'!

Polák (*vpadne udýchany*) Tu jest ta 'radnice'!

Szukam ją przez cały dzień!

Radnice Sprostáku! Ty... mně... a celý den? Neurvalče!

Rotunda Ale on panią tylko próbował... odszu... odnaleźć!

Radnice Já dobře vím, co chtěl! Hrómski Poločysko!

Polák chce udobřit rozhádané ženské. Vytahuje flašku.

Polák Tóž, baby, nie wadźcie sie, a dejmy se po półce...

Všichni družně zpívají slezské písně a pijí vodku.

Všichni Na Karpynťnej zdechnył kón

zdechnył kón zdechnył kón

Na Karpynťnej zdechnył kón

dejmy se po półce

Vchází Morowa Dziewica – smrtka a odzvoní každému zemřelému. Biji zvoný, lidé pobíhají kolem svých miniaturních domů.

Čech V šestnáctém století vypukl v Těšíně strašlivý mor, jehož oběti se stalo více než 3 tisíce obyvatel.

Olza Dzwony z kościołów były na alarm, juž wity się na bruku pierwsze ofiary czarnego moru, ludzie biegali przerażeni, zatrząskiwali okiennice, zapalali gromnice, skrapiali mieszkania octem i okadzali dymem. Potem wyszły procesje ze wszystkich cieszyńskich kościołów z krzyżami i chorągwiemi. Ludzie śpiewali ponure psalmy żałobne, modlili się, krzyczeli, wznosili ramiona do zaciemnionego nieba, a dzwony były i były...

Hraje hudba – píseň LITANIE U KONCE STOLETÍ

Všichni Těch mrtvých mužů v mrtvé trávě

zastěpy sierot wdów

té krve k jeho většší slávě

i słów

Ileż posągów bożków bogów

těch smolnic na ulicích měst

iluz proroków demagogów

těch gest

Pane můj na výsostech pane nejvyšší

pane můj copak nevidíš a neslyšíš

Panie můj ślepy Bože můj

Ileż transportów czołgów wraków

těch morových sloupů a morových ran

ileż na ziemi niebie znaków

těch vran

Ileż pasiaków gwiazd Dawida

těch provazů a gilotin

tysiące ran choć blizn nie widać

těch win

Pane můj na výsostech pane nejvyšší
pane můj copak nevidíš a neslyšíš
Panie můj gluchy Bože můj

Těch studní zasypaných v písku
karawan co změnil kurs
těch pomníků a obelisků
i głupstw

Złociste fajno krów złoconých
těch mrtvých vedle jínů jam
bezradny człowiek przerażony
sám

Pane můj na výsostech pane nejvyšší
pane můj copak nevidíš a neslyšíš
Panie můj martwy Bože můj

Věž Za vlády poslední těšínské kněžny Alžběty Lukrecie začala třicetiletá válka a Těšín pustošila rakouská vojska...

Vchází voják a jen mění čepice.

Voják Grüss Gott...

Čech Danové...

Voják Být či nebýt...

Polka Wojska neapolitańskie...

Voják Buon giorno, seğnora...

Čech ...a nakonec švedská vojska.

Voják (*popotahuje si dlouhou punčochu*) Pippi Langstrumpf...

Rotunda W czasie wojny trzydziestoletniej żołnierze opanowali zamek cieszyński i doprowadzili ten ogromny, ufortyfikowany obiekt do ruiny... Jeszcze długo owa haniebna 'pamíqtka' po najeźdcach biła w oczy...

Švéd dává Rotundě těšíňanku a realisticky ji 'obléhá'.

Voják Hacquetia epipactis...

Rotunda W czasie oblężenia miasta przez Szwedów zrodziła się legenda o romantycznej miłości i o pewnej rzadkiej roślinie...

Voják ...schweden kräuter...

Rotunda Ale ni o szwedzkich ziołach, o cieszyńiance...

Čech Je to hvězdinatec čemeřicový, známý jako těšínské kvítko.

Voják Ty jsi také pěkné kvítko... I pěkně pachniesz...

Čech To jsou způsobý... Říkálo se, že těšíňanka pochází ze Švédska...

Rotunda (*brání se*) ...ale tam ów kwiatek nie wstępuje.

Vcházejí Rakušané, zase jeden dává Věži těšíňanku.

Voják Jéé, hacquetia epipactis... (*Pak ji celkem naturalisticky 'obléhá'*)

Rotunda Nasiona cieszyńianki przynieśli bowiem do Cieszyna austriaccý żołnierze, którzy pod dowództwem generała Devagi oblegali zamek zajęty już przez Szwedów.

Voják Grüss Gott, meine Liebe...

Věž (*brání se*) Ta semena si ponechte, vy násilníku!

Olza Ten haniebny epizod przesłonił jednak pamiętný dzień, kiedy król Jan Kazimierz uchodził z Cieszyna na sankach przed Szwedami.

Král Jan Kazimierz jede na saních a zpívá si lidový popek.

Král Mielišmy Bałtyk
mielišmy morze
teraz kąpiemy
żabę w laworze...

Rotunda Król zjadł śniadanie w rezydencyjnych domach księżęcych i ruszył sankami przez Jabłonków na Węgry...

Vilém A nóm, gorolóm, król darował czerwóné sukno za to, że my mu pumógli uciycy. A tak nóm baby uszyły z tego płótna czerwóné brucleki...

Rotunda ...a wyglóndocie w nich jak krasnoludki. (*Směje se, pak zpívá lidovou*)

Góry moje góry
lasy moje lasy
kajście sie podziały
kajście sie podziały
moje downe czasy

Dr. Sláma Beskydy jsou magické...

Olza Jo to wiyw, bo móm poczóntki w lstebnej, pod Gańczorkóm. Víte, hora Čantoryje to je Blaník Těšínska – tu špióncy rycerze czekają na hasło do boju. Na prastarej Goduli żyje Złotogłowiec, a na górze Ropicy miyszko Czarnoksiężnik. Na Girowej je diabli młyn, Kozubowo stoi na złotych słupach, a na Kamienitym i Wielkim Połómie sóm zakopane skarby Proćpaka, Targolika i Ondraszka.

Pole za Těšínem. Objevují se muži s kosami a dívky v bílém prádle, obracejí seno a zpívají lidovou píseň CZEMU KALINO.²

Všichni Czemu kalino w polu stojisz
czy sie ty letniej suszy bojisz

Ej gdybym ja sie nie bojała
to bym tu w polu nie stojała

Stała bym stała na tej górze
równała bym sie ku jaworze

² Slezskou lidovou píseň z repertoáru Jaromíra Nohavici pro inscenaci upravil Tomáš Kočko.



Píseň Kometa

Dívka I Kajś Ondraszku miły, pany cię zabiły
Zabiły cię zdradki, płaczą dzieci, matki.

Dívka II Ej, Ondráš, Ondráš
dobře sobě rozvaž,
kerú cestu ít máš...

Dívky Chodzili po polu zbójnicy
stracili dukaty w pszynicy
Zbójnicy zbójnicy zbójujóm
už jim szubiynice szykujóm

Hudba hraje – píseň **GDY JUTRO SKORO ŚWIT**

Polák Gdy jutro skoro świt
pod mur pójdę sam
wypiję wódki łyk
by zadać śmierci kłam
Z oczu zerwę czarny szal
by spojrzeć jeszcze raz
w niebo w siną dal
znów ujrzę twójq twarz

Gdy jutro skoro świt
ksiądz odwiedzi mnie
już mi nie będzie wstyd
że na ziemi zostać chcę

Tu żyłem z całych sił
i za to życie dam
i chętnie będę pił
co nawarzyłem sam

Češka Až zítra ráno v pět
poručík řekne Pa!
škoda bude těch let
kdy jsi mě nelíbal
A když slunci zamáváš
potom líto přijde mi
že mě láska necháváš
samotnou tady na zemi

Polák Gdy jutro wstanie dzień
będziesz chusty prac
gdy zgarniesz siano hen

pod murem bědě staĉ
Do ognia dorzuc drev
i smutek w sercu skryj
nie nie zapomnij mnie
nie zapominaj Źyj
Nanananana nanananana
nie nie zapomnij mnie
i Źyj

Hulka Ziemia bywa jak twarz ludzka... Ale takiej ziemi, coby ušmiech dziewczyny mlodej przypominała, ušmiech jasny i zamyšlony, to mała. Tam jedno powstała, gdzie Pan Bóg w chwili jej tworzenia Swemi modremi oczyma dobrotliwie się zapatrzyl i czegoš ušmiechnął. Taka jest nasza ziemia cieszyńska...

Olza Z rynku cieszyńskiego, od jego šredniowiecznych podcieni, rozbiegaję się drogi na caluteńki Šlęsk. A najpiękniejsza z tych dróg, to juŹ chyba ta 'cesarsko cesta', co do Bielska prowadzi.

Hulka Kto zaš jednu z nich Cieszyn opušcił i znów doń po latach powraca, jak urzeczony wraca na jedno zawsze miejsce. Ku mostowi go cięgnie na Olzie, ku rzece, która przez lat tysięc łączy te oba brzegi ...

Na břehu Āech házě Źabky.

Polák Ahoj, Pepo, kaczkę rzucasz?

Āech Kačky to jsou ti ptáci, tam dole. Plavou a dělají kva kva. Já házu Źabky. Jarzysz, Jacek?

Hraje hudba – píseň JACEK

Āech Na druhém břehu řeky Olše Źije Jacek mám k němu stejně blízko jak on ke mně máváme na sebe z řiční navigace dva spojenci a dvě spřátelené země

Polák Z břegów puszczamy kaczkę dla zabawy gdy jeden wygra drugi robi grandę kręcę głowami czesko-polskie baby bo uprawiamy własną propagandę

Āech Na mostě Přátelství se tvoří dlouhé fronty všelikých věcí za všelikou cenu já mám však na to velmi úzké horizonty a Jacek velmi nenároĉnou Źenu

Polák Co tydzień obaj na przeciwnych brzegach krzepimy siebie: chłopce głowa w górę jaka to wielka piękna rzecz olewać wszelkie przepisy celne i cenzurę

Āech Z piastovské věže na nás mává kniže Měšek a směje se až třěpe se mu brada

ve zprávách večer běží horký dnešek
aspoň se máme s Jackem o co hádat

Polák On twierdzi swoje i ja twierdę swoje a wszelka zgoda to biblijna marność toczymy dalej pograniczne boje w praktyce demonstrujęc solidarność

Āech Na druhém břehu řeky Olzy Źije Jacek mám k němu stejně blízko jak on ke mně máváme na sebe z řiční navigace dva spojenci a dvě spřátelené země

Polák I wszystko plynie woda długie wieki wcięŹ w jedną stronę cieknie sobie z górki a my rzucamy kaczkę na sam šrodek rzeki chleb który ma dwie jednakowe skórki

Āech A voda plyne plyne plyne dlouhé věky řeka se kroutí jako modrá šňůrka a my dva házem kachnám vprostřed řeky krajíčky chleba o dvou stejných kůrkách

Āech Dobře házěš ty Źabky, Jacku.

Polák Ja rzucam kaczkę. Źabka to jest to brzydkie i zielone, co siedzi nad Olzą... Chápeš Pepo?

Olza (*dívá se dolů*) Brzydkie i zielone... Celnik??

Polka (*řve*) Krysta Boga! Utopie!! Wodnik!!

Vchází Ahasver – Źidovský obchodník Singer.

Dr. Sláma V sedmnáctém století vybíral mýto na konci mostu Źid Jakub Singer, jehoŹ rod přišel do Těšína z Ivančic u Brna. Byl to pravděpodobně první Źidovský rod, který se zde usídlil a toto místo bylo nazýváno U tří mýt.

Polka Ty, Singer, jak uvidíš wieczór nad Olzóm tak dziwne zwyrze albo małego chłopka z fajkóm – tak mosz szczynsí, boš potkoł...

Źid Dybuka??

Polka Czyś spod z buka? Utopca!

Āech Jo, wodnika! Někteří lidé říkají, Źe vodníci jsou duchové, kteří odjakživa vládlí vodní krajíně; jiní, Źe jsou to lidé, kteří nalezli ve vodě smrt.

Źid No tak, dybuk to dusza zmarłego grzesznika, która zamieszkała w ciele osoby Źyjącej.

Polka Jo swoje, a Źyd swoje. To nie wiysz, Źe kupcy, kierzi jeŹdzóm do Skoczowa na torg, jak jadóm przez most na Wiśle, pamiętajóm o zapłacie 1 krajcara myta tamtejszemu utopcowi?

Źid Meczyje!

Polka A w Cieszynie kupcy płacóm tobie.

Źid Ja, geszeft ist geszeft...

Děti si hrají na vojáky a zpívají těšínskou lidovou píseň.



Píseň Maškarní ples. V popředí Karel Čepek

Děti Trómbióm, trómbióm, bymbny bijóm
trómbióm, trómbióm, bymbny bijóm
wojoczkwie maszyrujóm
wojoczkwie maszyrujóm

Děti tvoří novou mapu Slezska.

Polák W XVII wieku Księstwo Cieszyńskie opanowały
wojska pruskie i cesarzowa Maria Teresa musiała
oddać Prusom prawie cały Śląsk...

Čech ... kromě Krnova, Opavy a Těšína.

Děti (*hádají se kvůli mapě*) Dej mi to Slezsko! Silesia
ist meine! Moja!

Polák Mówiono potem, że Fryderyk II zabrał ogród,
czyli większą część Śląska, zostawiając cesarzowej
tylko płot.

Vchází rakouský císař Josef II.

Čech A pak konečně navštívil město císař Josef II. –
byla to první návštěva panovníka v Těšíně v celé je-
ho historii.

Děti (*hádají se o mapu*) Moje Slezsko! To je můj
Ślónsk!

Josef II. Ruhe! Ze slezské zahrady nám zbyl jenom

plot, tak tady zanecháme po sobě alespoň císař-
skou cestu...

Lidé Vivat Kaiser! Kaiser! Kaiser!

Polák A potem podpisano w Cieszynie pokój cieszyń-
ski, kończący wojnę między Prusami i Austrią.

Čech A na závěr se konal velký ples!

Hudba začíná hrát píseň Maškarní ples.

Polák Bal w cieszyńskich magazynach soli! A potem
uroczyście obchodzono 1000-lecie legendarnego
założenia Cieszyna, otwarto nowy browar miejski
i tam odbył się kolejny bal!

Čech Solní a pivní ples! Chlape, kams to vlezl??

Píseň MAŠKARNÍ PLES

Čech Točí se točí kolo dokola
a až nás Smrtka zavolá
tak vytáhneme rance

Polák Zwiniemy swe cielesne szczątki
zanim zmienimy się w świątki
trochę tu poszalejemy

Čech Tančí se tradičně gavota
na konci života
na konci tohotohle plesu
Promiňte že vám šlapu na nohu
já za to nemohu
já tady vlastně ani nejsu

Nějakej dobrák stáhnul roletu
na tomhle parketu
je vidět jenom na půl metru
tváře se ztrácejí v šerosvitu
každý hledí na Margitu
v pepitovém svetu

Polák Dyrygent rozložyl partyturu
podniósł ręce w górę
i stał tak z marsowym czołem

Čech Tváře se točí v tombole
někdo si sedí za stolem
jiný se na parketu potí

Markéta A Margot urocaz tancerka śmierci
ma chryzantemy w warkoczach
i tyłkiem kręci
Przed nami maskowy bal
tyle sal tysiąc par
masek czar wielki bal

Čech Pokojská v šest přijde do práce
provětrá matrace
pod lůžkem najde zlatou minci

Polák Pierwsza naiwna w recepcji
czyta o antykoncepcji
i o swym królewiczu marzy

Čech Šatnářce v šatně zbyly dvě vesty
no to je neštěstí
a co když ráno přijde kontrola

Polák Już czwarta zero zero na zegarze
znów wirują nasze twarze
w tym odwiecznym kole

Markéta A Margot urocaz tancerka śmierci
ma chryzantemy w warkoczach
i tyłkiem kręci
Przed nami maskowy bal
tyle sal tysiąc par
masek czar wielki bal

Troubení, do města vcházejí důstojníci a připíjejí si.

Rus I Maršál Suvorov...

Rus II Maršál Kutuzov...

Všichni družně zpívají a pijí vodku.

Všichni Na Karpyntnej zdechnyť kón
zdechnyť kón zdechnyť kón
Na Karpyntnej zdechnyť kón
dejmy se po pólce

Rus I Što eto pulka?

Voják mu ji podává plnou.

Rus II Pulka? Eto... stakančik, vaše blagarodje...

Rus I Očeň charošij... Davaj... *(Pije z lahve a pak si ji rozbije o hlavu)*

Hudba hraje – píseň PETERSBURG

Rus Gdy otula zmierzch
dachy Petersburga
mnie ogarnia złość
W dali zniknął pies
na chodniku skórka
chleba której nie chciał tknąć

Książę Igor
poślubił mą kobietę
wódka i wigor
bawię się pistoletem
Kruk złowieszczy
na dachach Petersburga
diabeł nadał go

Ponad miastem
lecą ptaki ślepe
w świetle krwawych zórz
Giniesz duszo
nieskończony stepie
pośród życia burz

Żal przepelnia
me serce niewymowny
wszystko z powodu
Nadziezdy Iwanowny
Przez tę miłość
będę z dziurą w skroni
rankiem leżał już

Hraje rakouská hymna, vchází Císař. Vidí opilé vojáky.

Císař Was ist das?!

Vilém Mein Kaiser... Ich bin...du bist... Vařunka!
Bitte, trinken...

Císař Ja, ja, Teschen. Das ist schnaps Stadt! *(Divá se pohoršeně na vojáky)* Ja, ja...

Polák Po dwóch dniach pobytu wyruszył cesarz do Galicji.

Čech Ovšem jeho památná slova opakují všichni pod těšínským nebem dodnes.

Lidé vstávají, pak se procházejí a opakují v různých intonacích.

Lidé Ja, ja... Ja! Ja?

Vilém (*spatří kamaráda*) Kocór zdechnie! Jo cie už nie widzioł z rok! Tóz jak uroda? Darzi sie?

Polák Ale, zaś mómy pliseń na ogórkach, a śliwek mómy tela, że už to ani świniie nie chcóm žrać...

Vilém Ja, tak to trzeba puścic przez rułki... Trza spiókać proch w karku a otruc chroboka.

Hraje hudba – píseň MUZEUM

Vilém Ve Slezském muzeu v oddělení třetihor je bílý krokodýl a medvěd a liška a kamenní trilobiti chodí se tam jen tak co noha nohu mine abys viděl jak ten život plyne jaké je to všechno pomíjivé živobyti Pak vyjdeš do parku a celou noc se touláš noční Opavou a opájíš se představou jaké to bude v ráji v pět třicet pět jednou z pravidelných linek sedm zastávek do Kateřinek Ukončete nástup – dveře se zavírají

Budeš-li poslouchat a nebudeš-li odmlouvat složíš-li svoje maturity vychováš pár dětí a vyděláš dost peněz můžeš se za odměnu svézt na velkém kolotoči dostaneš krásnou knihu s věnováním zaručeně A ty bys chtěl plout na hřbetě krokodýla po řece Nil a volat Tutanchámon vivat! vivat! po egyptském kraji v pět třicet pět jednou z pravidelných linek sedm zastávek do Kateřinek Ukončete nástup – dveře se zavírají

Pionýrský šátek uvážeš si kolem krku ve Valtické poručíš si čtyři deci rumu a utopence k tomu na politém stole na ubrusu píšeš svou rýmovanou Odysseu nežli přijde někdo abys šel už domů Ale není žádné doma jako není žádné venku není žádné venku to jsou jenom slova která obrátit se dle libosti dají v pět třicet pět jednou z pravidelných linek sedm zastávek do Kateřinek Ukončete nástup – dveře se zavírají

Možná si k tobě někdo přisedne a možná to zrovna bude muž který osobně znal Egyptana Sinuheta dřevěnou nohou bude vyťukávat do podlahy rytmus metronomu který tady klepe od počátku světa Nebyli jsme nebudem a nebyli jsme nebudem a co budem až nebudem jen navezená mrva v boží stáji v pět třicet pět jednou z pravidelných linek sedm zastávek do Kateřinek Ukončete nástup – dveře se zavírají

Polák Žona w domu płacze dzieci mordy drą pies wyje tak żyję wydatki podatki kołowrót idioty

Čech Žena doma pláče a děti doma pláčí pes potřebuje venčit a stát potřebuje daň z přidané hodnoty

Všichni Žona w domu płacze dzieci mordy drą pies wyje tak żyję žena doma pláče a děti doma pláčí pes potřebuje venčit wydatki podatki kołowrót i-dio-ty a stát potřebuje daň z přidané ho-dno-ty

Vilém A ty si koupíš krejčovský metr a pak nůžkama odstřiháváš pondělí úterý středy čtvrtky pátky soboty V neděli zajdeš do Slezského muzea podívat se na vitrínu kterou tam pro tebe už mají v pět třicet pět jednou z pravidelných linek sedm zastávek do Kateřinek Ukončete nástup – dveře se zavírají

DRUHÁ ČÁST

Vejde Sláma s Olzou a zpívá – píseň AMERIKA

Dr. Sláma Mezi dvěma kostelama stojí Frýdek-Místek poslala mě moja milá z Ameriky lístek a v tom lístku stálo enem tolik málo že jí srdce v Americe žalem popukalo

Vzadu vidíme dav emigrantů s kufry.

Vyletěly divé kachny hore pod Radhoštěm posílám ti pozdravení po nebeské poště posílám ti psaní přes veliké moře že by srdce letělo chtělo ale šak nemože

Olza Ja, ja, uciykli jak biyda do Ameryki. Ale kaj je Nydek, a kaj Frydek!

Dr. Sláma Rajske je věru okolí Těšina a srdce volně bije v krásné přírodě. Zachovalat lid od věků tu sídlící božským svým nádechem v původní jeho ry- zosti a nedala, aby pronikla šalba a klam, nevěra a úskočnost věku nového k lidu tomu poctivému, dobrému, upřímnému, který jako horstvo podobu svou nemění, věrně trvá na svém kroji a mravy své a zvyky výše nových cizích cení.

Vcházejí děti a mávají různými novinami.

Polák „Tygodnik Cieszyński“!

Polka Tu sie żyje bez starości! W Gutach kościół z jedli!

Němec „Teschiner Zeitung“!

Čech „Noviny těšínské“!

Polák „Przyjacieł Ludu“!

Němec „Silesia“!

Čech (*dívá se nahoru*) Kaj?

Polka Na niebie ni, to do rozum! „Gwiazdka Cieszyń- ska“ to je nowo gazeta!

Němec Ja?!

Lidé se najednou hádají.

Polka Jaki 'ja'? Mówi sie 'tak', ty zniymczóny szko- pyrtoku! Tak!

Čech Žádné 'tak', babo! Hodiny dělají 'tik tak'! Říká se ano!

Olza Už sie nie wadzcie, dziecka...

Dr. Sláma Řeč slovanská na Slezsku není žádná hatlanina, za kterou ji Němci vykřičují. Je to nářečí čistě slovanské, ku hranicím haličským polské...

Polka (*modlí se*) Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj...

Dr. Sláma ... a ku hranicím moravským české...

Češka (*modlí se*) Chléb náš vezdejší dej nám dnes...

Dr. Sláma V prostředku pak mezi územím obou jazy- ků jest území společné, tak zvané přechodní, kde nářečí lidu oběma bratrským jazykům je společné. Na hranici této tvoří nářečí přechod z češtiny do polštiny a naopak.

Polka Jodleś kiedy cieszyński chlyb?

Čech Mmm, mňam mňam, čerstvý chlebiček...

Polka Jaki czerstw! Tyn chlyb je świży, prosto z pieca!

Polák Czerstw to po czesku świeży. A po polsku – nieświeży i twardy...

W sklepie na rynku do dziś sprzedajq znany cieszyński chleb!

Čech Chleb ve sklepe...?

Polák No, tam, gdzie się sprzedaje... Sklep polsky znamená obchod...

Čech Sklep je obchod, he he! A kdepak prodávaj tě- šínská jablůčka??

Všichni teď mluví najednou, každý ve svém jazyce, vlít- ne mezi ně Němka a zařve:

Němka Ruhe! Ich möchte říci: VERFLUCHTE! Koho

BROT jíš, toho LIED zpívej! Verstehst du?! (*Odchází*)

Němec Ja!

Polka Tak tymu rozumysz jyny ty, bo my ni...

Každý si něco říká po svém.

Dr. Sláma Lid zdejší dobře rozumí česky i polsky. Že psátí neumí správně ani v češtině ani v polštině, tím vinny jsou školy národní...

Všichni Ámen!

Polák Nas nauczyli w szkole wierszyk: Kto ty jesteś?

Poláci Polak mały!

Polák Jaki znak twój?

Poláci Orzeł biały!

Čech Počkejte, já si také něco pamatuji ze školy. (*Pa- teticky recituje*)

Cizozemci se k nám derou,
všecko naše z rukou berou,
berou služby i důchody,
kat ví, odkud jich přichody.

Výbuch, dým, objeví se ušpiněný těšínský doktor Faust.

Češka K jednomu těšínskému domu na české stra- ně se váže lidová pověst o českatěšínském 'dokto- ru Faustovi', podle níž zde kdysi bydlel kupec, vyrábějící své výrobky v zakouřené místnosti s velkým otevřeným ohništěm. Prý se zbláznil z nešťastné lásky...

Děti (*posmívají se*) Fauste! Fauste!

Němec Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan... Poma- lu stárneš, čteš si Fausta a myslíš si, že už tě starý Goethe ničím nepřekvapí. A najednou chceš zpát- ky svoje mládí, a víš, že pro tu malou Gretchen, pro Margot, Małgosiu, Markétu – že bys pro ni i vraždil. (*Hudba začíná hrát začátek písně Bláznivá Markéta*) Mehr licht! Ona je světlo, tančí a zpí- vá, a ty nemůžeš spát a víš, že ona byla to nejkrás- nější, co jsi v životě potkal. Tvá perla – Margarita, tvá nenaplněná a bláznivá láska. A naposledy vo- láš: Verweile doch! Du bist so schön!

Píseň BLÁZNIVÁ MARKÉTA

Němec Bláznivá Markéta

v podchodu těšínského nádraží
zpívá zpívá zpívá a zametá
je to princezna zakletá
s erární metlou jen tak pod paží
když zpívá zpívá zpívá a zametá

Markéta Dwa pety blues
rumowy song
czy ktoś o bilet prosi



Píseň Muzeum

smród piwa z ust
dworcowy gong
to aria dla Małgosi
dla pomyłonej Gosi
Nanananananana

Němec Famózní subreta
na scéně válečného šantánu
byla byla krásná k zbláznění
Líza i Rozeta
lechtivé snění zdejších plebánů
byla byla byla a není

Markéta Dwa pety blues
rumowy song
czy ktoś o bilet prosi
smród piwa z ust
dworcowy gong
to aria dla Małgosi
dla pomyłonej Gosi
Nanananananana

Němec V nádražním podchodu
jak v chrámu katedrály v Remeši
ticho ticho – Markéta housku jí
pak v kanclu u vchodu
své oranžové blůzy rozvěší
a já ji a já ji a já ji miluji

Markéta Dwa pety blues
rumowy song
czy ktoś o bilet prosi
smród piwa z ust
dworcowy gong
to aria dla Małgosi

Němec Vajglové blues
rumový song
jízdenková symfonieta
pach piva z úst
a oči plonk
to zpívá Markéta
Nanananananana

Začínají oslavy.

Polák Za rządów burmistrzów Demłów, Johanna, a następnie Leonarda, Cieszyn otrzymał nowoczesną infrastrukturę miejską, a także stał się ważnym ośrodkiem kultury i oświaty.

Čech A tak po starostovi Janovi pojmenováno těšínské náměstí...

Němka Demelplatz...

Čech ...a druhého, Leonarda, připomíná podchod pod tratí v Českém Těšíně.

Němka Demelloch.

Objeví se německý průvodce a turisté.

Němec Komm, meine liebe Leute! Ja, die gröste Blütezzeit erreichte Teschen an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts,

Čech Největšího rozkvetu dosáhl Těšín na přelomu devatenáctého a dvacátého století,

Němec als sich die Stadt in ein neuzeitliches urbanistisches Zentrum,

Polka kiedy miasto przekształciło się w nowoczesny ośrodek urbanistyczny,

Němec einen Mittelpunkt des Handels, der Industrie und des Verkehrs, verwandelte...

Čech a město se stalo střediskem obchodu, průmyslu a dopravy.

Němec Ja, wunderschön...

Čech Der, die, das, psí ocas...

Syn Der, die, das, kupíš bas... Tato, kto to są ci Niemcy?

Otec To taki naród, który wydał Goethego i Schillera, Bacha i Beethowena. Potem byli jeszcze Wagner i Nietzsche, ale ci im tylko namieszali w głowach...

Syn Nietzsche? Nietzsche?! Niczego nie rozumiem...
A oni, ci Niemcy, są dobrzy czy źli?

Otec O, to bardzo długa historia...

Syn W szkole mówili nam, że historia jest nauczycielką narodów...

Otec No to ten naród chyba nie miał nauczycielki...
Albo był na wakacjach.

Syn A dlaczego oni mówią na Cieszyn „Teschen“? Cieszyn przecież założyli nasi, Bolko, Leszko i Cieszko...

Otec No tak...

Syn To co oni tu robią? Dlaczego nie wracają do domu, do siebie?

Otec Oni tu są u siebie, tak jak my. Cieszyn to taki tygiel narodów. A Niemcy nam go rozbudowali, uprzemysłowali, zaprowadzili wodociągi, kanalizację, oświetlenie elektryczne...

Syn Ja wołałem lampy naftowe...

Otec No tak, my Słowianie, my lubim sielanki...

Manželská hádka.

Žena Krysta Boga! Zaš je namazany jak sztyry dziywki!

Muž Moje slezská maminka mi říkávala: Synku, rano než slunko vyjde, tak hned se namaž.

Žena Ty mi tu nie mów o mamince! Jak ci kopnym do lajera, to ci bedzie tydziyń gro! Že mo prý deprese!

Muž Říká se tomu krize středního věku, ženo...

Žena Tyn to se myšlí, že Cieszyn je jego. A wyglón-do jak suski owies, szłape mo jak Stónawa, zymby jak nuty na bas, a gymbe mo jak piynć kilo kitu. A šwiyci mu sie jak Polsko Ostrawa po deszczu. Z takim bych nie szła ani na roraty, ani po ómoku.

Muž Typická 'drzišla z Dragomyśla'!

Žena A tyš je wól abisyński mamuci rasy. Gdybys był tak wysoki, jakes je gupi, tobyš sie z miesiónczkym poradził całować. Trómba sztrambersko!

Muž Kuš, babo! Nás dobráků je málo a ještě umíráme... Měj se jak chceš a až tě trefí šlak, tak mi napiš!

Polák Małżyństwo je jak obraz: Óna sie maluje, a ón je fórt namazany...

Hraje hudba – píseň MIKYMAUZOLEUM³

Muž Ráno mě probouzí tma sahám si na zápěstí zda mi to ještě tluče zdali mám ještě štěstí nebo je po mně a já mám voskované boty ráno co ráno stejné probuzení do nicoty

Žena Nie ma co nie ma jak dlawczego ani dokąd nie ma z kim nie ma o czym každý jest sam ze sobą wychudły Don Kichot na szkapie mknie ulicą a Bóg to ślepy szofer i kręci kierownicą

Muž Zapínám telefon – záznamník cizích citů špatné zprávy chodí jako policie za úsvitu jsem napůl bdělý a napůl ještě v noční pauze měl bych se smát ale mám úsměv Mikymauze rána bych zrušil

Dobry muž v rádiu pouští Chick Coreu opravdu veselo je asi jako v mauzoleu ve frontě na mumii mám kruhy pod očima různový rozbřesk fakt už mě nedojímá

Žena Rozwijasz wciąż przede mną własny ideał stadła z dnia na dzień bardziej ziębną nasze dołki w prześcieradłach rachunek win i sumień robimy przed wieczorem przeze mnie czy przez ciebie drwal rozdzielił nas toporem

³ Spoluautorem hudby k této písni J. N. je Karel Plíhal.



Píseň Mikymauzoleum. Halina Paseková (Žena) a Karel Čepek (Muž)

Dwa łózka podzielone na dwa suwerenne kraje
kolczasty drut nas dzieli i ościq w gardle staje
nie myślęc o tym zasnąc bo sen to słodka słabość
umarła we mnie miłość wyparowała radość
Skasujmy druty

Muž Povidáš o naději a slova se ti pletou
jak špionážní družice letící nad planetou
svlíknout se z pyžama to by šlo ještě lehce
dvacet let mluvím jsem a teď už se mi mluvit nechce

Z plakátu na záchodě prasátko vypasené
kyne mi zatímco se kolem voda dolů žene
všechno je vyřčeno a odnášeno do septiku
jenom mně tady zbývá prodýchat pár okamžiků

Žena Gdy dłoniq badam tętno za oknem jutro wstaje
za ścianq radio ryczy sygnaly dnia nadaje
pożegnać sen i wciągnąć znów jawy cztery tyki
gdy chcą się śmiać widzę uśmiech Myszki Miki
Miłość to blaga

Vejde polský, pak český výpravčí.

Polák W 1869 roku ukończono budowę linii kolejowej
Bogumin – Cieszyn

Čech (*v uniformě*) Dnes Bohumín – Český Těšín. Je
to jeden z našich nejvýznamnějších dopravních uz-
lů. Zde se křižují komunikační toky v ose sever-jih
a v ose východ-západ...

Muž Tak já vám řeknu, jaký je to dopravní uzel. 13. lis-
topadu 1912 ředitelství košicko-bohumínské dráhy
v zájmu bezpečnosti cestujících zakázalo svým za-
městnancům nosit v práci brýle. Vedení došlo k zá-
věru, že výpravčí musejí občas vycházet ven ze svých
teplých kanceláří, v zimě se jim skla zamlží a zne-
možňují správné rozlišení signálů. Takové orosené
brýle by mohly způsobit přímo nevidané a hrozivé
katastrofy. Krátkozrakým výpravčím bylo nabídnuto,
aby se eventuálně přihlásili do práce znovu na jaře.

Vyženou ho a pokračují.

Žena Pojedzie jeszczce jaki cug do Karwinej?

Muž Na toć, dyć widzicie, że glajzy sóm jeszczce na-
ciągnióne.

Čech Budu-li moci, přijedu.

Češka Přijed, budeš moci...

Hraje hudba – píseň **DOKUD SE ZPÍVÁ, JEŠTĚ SE NEUMŘELO**

Čech Z Těšína vyjždí vlaky co čtvrthodinu
včera jsem nespal a ani dnes nespočinu
svatý Medard – můj patron ťuká si na čelo
ale dokud se zpívá ještě se neumřelo

Polák W bufecie zjem bułkę – dworcowe nie byle co,
w sercu mi miłość gra, a w głowie piosenek sto.
Musisz kimś być, godnie żyć, refren ten dobrze
znam,
ja dopóty żyję, dopóki śpiewam i gram.

Čech Do alba jízdenek lepím si další jednu
vyjel jsem před chvílí konec je v nedohlednu
za oknem míhá se život jak lepoporelo
a dokud se zpívá ještě se neumřelo

Polák Na wozie raz, raz pod wozem, ot, krakowski targ,
trzymalem lejce i sto razy skręcilem kark.
Gdyby zleciały się sępy, swe ciało im dam,
ja dopóty żyję, dopóki śpiewam i gram.

Čech Z Těšína vyjždí vlaky až na kraj světa
zvedl jsem telefon a ptám se Lidi jste tam?
a z veliké dálky do uší mi zaznělo
že dokud se zpívá ještě se neumřelo

Vchází Procháskova tiskárna a možná jiné stavby-ženy.

Polka Pod koniec XIX wieku na Saskiej Kępie –

Němka ...am Sachsenberg –

Češka ...dnes ulice Hlavní –

Polka wybudowano drukarnię Prochaski,

Češka v níž byly tištěny pohádky, básně i romány,
recepty, bible i korány.

Vilém Recepty? Tak by tam měla být i rojberka pěkně
nabajcovano čoskym.

Dr. Sláma A také první vydání mého „Vlasteneckého
putování po Slezsku“.

Děti si hrají.

Polka Koło koło młyński
za ty sztyry ryński

Čech kolo se nám polámalo...
udělalo bác!

Polka Synek, bynbynek!

Čech Dziełucha, pielucha, nasrała se do ucha!

Dr. Sláma Národnostní otázka vyřešena bývá už na
základní škole. O přestávkách všichni, Češi i Poláci,
mluví slezským nářečím.

Polka Czech mo na rzici plech!

Čech Polok mo na dupie bolok!

Polka Czeski wó! Mózgu pó!

Žena (*zlobí se*) Nie baw się z nim, to zwykły nacjona-
lista...

Čech Polská kráva! Mlíko dává!

Polka Co???

Čech (*ukazuje jí jazyk*) Psícnok!

Žena No, pokaż temu prymitywowi, że chodzisz do
polskiej szkoły... Że Mickiewicz, Szopen, że Maria
Curie...Składowska...

Polka Mama mówiła, że jak sie wydóm za Czecha,
tak sie obiesi!

Matka padá do mdlob.

Žena Tyś je ale... krowa...

Děti se perou na zemi, vejde policajt.

Policajt Co se tady válíte jako mlha v aleji? Občan-
ské průkazy! Odkud jste?

Polka Urodziłam się w Karwinie...

Policajt Tady se snad mluví česky, ne... Táta je horník?

Polka Tak... Ano... táta pochází z hor...

Policajt Horník pracuje na dole, bambulo polská...

Polka Horník na dole... A, tak to ne, můj tata pracuje
raczyj na górze...

Policajt Na horách? Škrtám horník, pišu horal...

Polka Ale ni... Jak sie powiý państwowa spółdziel-
nia rolnicza...

Čech Na státním statku...

Policajt Dobře, škrtám horal, pišu statek.

Polka Na statku? Ni, tata ni ma marynarz i tu ni ma
morza...

Čech Statek znamená polsky loď. Říká, že její otec
není námořník...

Hádají se, policajt je zlý.

Policajt Ticho, klid tady bude! Rozejděte se! Co je to
za blbý region? (*Mluví do vysílačky*) Tady orel... Ta-
dy statek... Co to kecám?!

Vejde Muž.

Muž Pane poručíku... Pane majore...

Hraje hudba – píseň **PANE PREZIDENTE**

Muž Pane prezidente – ústavní činiteli
píšu Vám stížnost že
moje děti na mě zapomněly
jde o syna Karla
a mladší dceru Evu
rok už nenapsali
rok už nepřijeli na návštěvu

Vy to pochopíte
vy totiž všechno víte
vy se poradíte vy to vyřešíte

vy mě zachráníte
Pane prezidente
já žádám jen kousek štěstí
pro co jiného jsme přeci zvonili
klíčkama na náměstí

Pane prezidente a ještě stěžuju si
že mi podražili
pivo jogurty párky i trolejbusy
i poštovní známky
i bločky na poznámky
i telecí plecko
Řecko i Německo – prostě všecko

Vy to pochopíte
vy totiž všechno víte
vy se poradíte vy to vyřešíte
vy mě zachráníte
Pane prezidente
já chci jen kousek štěstí
pro co jiného jsme přeci zvonili
klíčkama na náměstí

Pane prezidente České republiky
oni mě propustili
na hodinu z mé fabriky
celých třicet roků
všecko bylo v cajku
teď přišli noví mladí
a ti tu rádí jak na Klondiku

Vy to pochopíte
vy se mnou soucítíte
vy se poradíte vy to vyřešíte
vy mě zachráníte
Pane prezidente
já chci jen kousek štěstí
pro co jiného jsme přeci zvonili
klíčkama na náměstí

Pane prezidente – moje Anežka kdyby žila
ta by mě za ten dopis co tu teď píšu
patrně přizabila řekla by:

Žena Jaromíre chowosz sie jak małe dziecko
wiysz co ón mo starości
z całóm Europóm z kosmosym
a wubec wszecko

Muž Ale vy mě pochopíte
vy totiž všechno víte
vy se poradíte vy to vyřešíte

vy mě zachráníte
Pane prezidente
já chci jen kousek štěstí
pro co jiného jsme přeci zvonili
klíčkama na náměstí
Pane prezidente

Vcházejí dělníci s rudým praporem a Internacionálou na rtech.

Čech V roce 1910 se v Těšíně konalo slavnostní otevření
Dělnického domu – projev internacionální akce
Poláků, Němců a Čechů.

Němec Die Fahne is rot...

Polák Jaki rot? To je nasz czyrwyony sztandar! Rot...
Jo by rod kozy pos...

Čech A zase ty trapné stereotypy...

Polák Stereo...co??

Čech No, hned uslyšíme, že Češi jsou líní a zbabělí...

Polák ...že Polacy piją i się biją...

Vilém ...że wszyscy Ślónzocy sóm gupi a wszyscy
sóm hawiryze...

Žid Ano, a že Židé pijí krev nebohých křesťanských
dětí...

Trapné ticho, všichni na něj dost divně zírají.

Čech Bez urážky – jsi se správný revolucionář... ale
ty nám fakt poslední dobou piješ krev.

Žid (ještě jednou se mu zdá, že nerozumí) Prosím???

Vilém No...tys je taky... jakysik... jinší... Že??

Žid Počkejte soudruzi! To je teda typicky slezská úroveň...
A internacionalismus máme v háji...

Tma, světýlka a záblesky.

Žid Po krajině rozložila se pozvolna tma a najednou objevují se před námi na několika místech
rudé záře, a část oblohy rudě zbarvené odkrývá
nám mraky po nebesích putující. V němém ustrnutí
nad zjevem tímto neobyčejným blížíme se ku
Třinci.

Dr. Sláma Zdá se nám, jako bychom byli se ocitli
před kouzelnými paláci z říše bajek, tonoucími
v moři světél, a ve vysokých komínech, stojících
blíže vysokých těchto budov, jako by tajemně
pracovali kouzelníci. Prýští z komínů žhavý
oheň, v mocných proudech se zvedaje. A z proudů
těch vytryskují zlaté paprsky jako z ohňostro-
jů, hned zas se rozpadávající. Jakoby z jícnu pe-
kelného oheň žhavý tvoří nad komíny kotouče
dýmu, jež plují k ozářené obloze vždy víc a víc
řidnou.

Žid Toť jsou rozsáhlé třínecké železární, v nichž bouř-
livě buší kladiva a uhlí ve velikých spoustách pále-
né naplňuje celý kraj smrdutým zápachem a zaha-
luje jej mohutnými kotouči dýmu.

Hraje hudba – píseň **HYMNA HC OCELÁŘI TŘINEC**
(ostravská Ó du a lájne)⁴

Všichni Jeden komín zléva druhý komín zpráva
mezi komináma hokejová sláva
Ó du a lájne fázele su fájne
ó du a lájne a Třinec je nás
Třinec železárný Třinec Moravíja
syncy Hadamczika třinecká partyja
Ó du a lájne...
Jaworowy Ostry to sóm moje siostry
Olza rzeka bystra jadymy na mistra
Ó du a lájne...
Dyc to ni ma prowda co tyn syndzia pisko
eszcze roz to zrobisz staro cie wylisko
Ó du a lájne...
Ty pudeš do lochu pruhoovaný hóchu
kery cap tě pustil na ledovu plochu
Ó du a lájne...
Kole Jablónkowa je stróm wedle stróma
už je to gotowe dwa body sóm dóma
Ó du a lájne...
Dzieckóm czekulade a griotke mamulce
a my starzi chłopi dejmy se po półce
Ó du a lájne...

Vejde Polák, vidí Viléma u 'rojberky'.

Polák Dobry...

Vilém Mocie bobry?

Polák Najbardziej twardym, zamkniętym i szorst-
kim jest śląski robotnik, górnik i hutnik. Nie
dziwota zresztą. W ustawicznym obcowa-
niu z maszynami nabiera ich manier. Maszyna
jest dla niego żyjącym stworzeniem. Bodaj, że
i myślęcym.

Vilém (*obráti se na Olzu*) Jakysik chytry, ni?

Olza Inteligynt... Urodził sie pod ławóm, wydropoł
sie na nióm, a teraz stawio sie na głowie, a odcis-
ko sie uszami.

Polák Ale ja przecież jestem naukowcem.

Vilém Tož ja jsem taky mistni nezaujatý naukovec,
ale jak mi ešče roz vlezete do jetele, tak vom nogi
z dupky povyryvom!

*V té době Děda už dělá Vilémovi konkurenci, veze svůj
obří gril – rojber. Kolem jde mladý kluk.*

Děda Pozor Czesi z marmeladóm, Polocy ze szpyr-
kóm jadóm!

Kluk Co to bude, dědo, slezské barbecue?

Děda Jo ci dóm diede, giździe jedyn! Toch kiejsi
zmajstrowoł babie we werku.

Kluk Jo, tak vy potřebujete na to barbecue... veverku?!

4 Autory textu na nápěv lidové písně z Ostravska jsou fanoušci
HC Oceláři Třinec.

*Následuje barvitý popis výroby grilu v esperantu Tři-
neckých železáren.*

Děda To trza nafasować (*gesto jako když něco za-
bavuje*) na szrotplacu abfal nerezblotni. Nejlepi
za gisernióm. Nastrzigać na miary na noźnicach
w mechaniku, ale genau podle nuty, połogibać
podle mustru, porobić falce, albo zpewnić flahaj-
zym, chynyc na bank, a kernerym cajchnyc dziu-
ry, wyborować a fer'zynknóć, wybrusić, wyfilcować
na glanc, szwajсныć a wygwintować nogi, wyr'znyć
uchyty na szpice, a kišnia je fertig.

Kluk Wow!, pěkná věčička, dědo, takový slezský hend
šmejdl...

Děda Gdo to chce mieć fajnowe, domóntuje antryb
na plaskóm baterke. Szpice sóm z nerezowego
szwajsdrótu, dryjer na drebanku dorobi rónczki,
a możesz wynoszać z werku. Nejlepi trzecióm nad-
ražnióm, bo tam werkszusi tak nie wachujóm.

Vilém Svatá slova...

Děda Choćby dóma wróblým maścić, parada mu-
si być!

Vilém (*obětavě uvařil čaj, má v ruce dva hrnky*) Dá-
te si dědo tej?

Děda Z tej ni, raczyj z tamtej. Ale jak už warzisz
wode, tak bych sie napił herbaty.

Vilém Pozdě, dědo, já už navařil dva hrnky čaje.

Děda Czaj? A, tak može być aji czaj. Ale z warzón-
kóm.

Olza To gdybyście widzieli jak Zuza od Puczoków robi
czaj z cytrynóm...

Děda No jako?

Olza Zuza dzierzy cytrónie w gorści, a Jura puczy Zuze.

Vilém I tak se tu zyjmy...

Děda Bez starości... Tela že ani djoboł nie wiy, kaj
mo baba brusek...

Vjíždí těšínská tramvaj.

Tramvaják Zastávka hotel Austria!

Tramvaj tu byla a není

Jen prchavost a snění...

Všichni Zaczarowany tramvaj
zaczarowany tramwajarz
zaczarowana noc...

Polák Do grona sześćdziesięciu miast monarchii
austro-węgierskiej, w których wprowadzono ruch
tramwajowy, należał od 1911 roku również Cie-
szyn – główne miasto Księstwa Cieszyńskiego.

Dr. Sláma Tehdy ještě ulice sloužily hlavně lidem,
a nikoli automobilům... (*Zatroubí auto, všichni se
polekají*) Svět byl okouzlen novými objevy, vynálezy
a možnostmi techniky, čas ještě plynul pomalu a lí-
ně jako voda v Olze, zdálo se, že nic nemůže naru-
šit zavedený řád...



Scéna Café Avion. Małgorzata Pikus, Klaudiusz Szymiczek, Barbora Niedobová, Barbara Szotek-Stonawski

Čech Zabili!

Polka Kaj?

Čech V Sarajevu!

Polka Kogo?

Čech No Ferdynanda!

Dva běženci na střeše tramvaje. Píseň SARAJEVO

Polák Po błoniach Galicji hula zimny wiatr
wszystko co mieliśmy nam zabrać podły świat
Jak przelotne ptaki gdy zmieniają ląd
jak bezdomne listy odfruniemy stąd

Jeszcze płonie ogień i szumi drzewo
a przed nami noc i sen
Za najbliższym wzgórzem jest Sarajewo
tam jutro miła pobierzemy się

Ksiądz w kościele stulą zwiąże dwoje rąk
wianek z tamaryszku porwie rzeki prąd
i odpłynie z wodą w morzu znajdzie cel
my na dole a nad nami nieba biel

Jeszcze płonie ogień i szumi drzewo
a przed nami noc i sen
Za najbliższym wzgórzem jest Sarajewo
tam jutro miła pobierzemy się

Wybuduję ci z kamieni biały dom
dach z dębowych belek będzie wieńczył go
aby każdy wiedział że kochałem cię
będzie stał na wieki na dobre i na złe

Jeszcze płonie ogień i szumi drzewo
wolno płynie czas idź spać
Za najbliższym wzgórzem jest Sarajewo
tam jutro miła ślub będziemy brać

*Hraje hudba píseň TĚŠÍNSKÁ. Zase se objeví postavy
s maketami významných staveb. Je rok 1920 – velvy-
slanec píská – rozdělení Těšína jako na začátku.*

Čech Ty, co tam děláš? Pojď k nám, na českou stranu.

Polka Co tam robisz? Chodź do nas, na polską stronę.

Olza Jo je Olza...

Čech Ty jsi Olše? Tak si zůstaň tam kde jsi.
Vjíždí těšínská tramvaj.
Tramvaják Zastávka Olsabrücke!
Dr. Sláma Hranice, která tu nikdy nebyla, hranice uprostřed řeky. Přes řeku most, na mostě koleje a na nich tramvaj. Co teď s ní?
 Tramvaj tu byla a není
 Jen prchavost a snění...

Celník I Doklady prosím... Něco k proclení tu není?
Celník II Kontrola dokumentů... A jak nie ma, to wysiadka!

Tramvaják Když rozdělili Těšín na dvě nerovné poloviny, musela zmizet z toho města i tramvaj. Stalo se tak v roce 1921. Tramvajové vozy pak byly předány do polské Lodže.
 Tramvaj tu byla a není
 Jen prchavost a snění...
 Byla užitečná, malá a milá. Byla krásná...

Všichni Zaczarowany tramwaj
 zaczarowany tramwajarz
 zaczarowana noc...

Vchází ladná kavárna Avion.
Avion V roce 1933 židovská restaurátka Rosalie Wiesnerová otevírá novou funkcionalistickou kavárnu-restauraci Avion. Kariéra tohoto oblíbeného podniku potrvá pouhých sedm let.
Dvě dámy štěbetají u kávy.
Dáma I Ten náš Cieszyn ze swymi spadzistymi uliczkami, zaułkami, młynówkami, zabytkami i podcieniami to taki mały śląski Kraków. Lwów jest piękny, Wilno jest piękniejsze, ale takiego miasta jak Cieszyn – za nic nie uświadczysz na świecie.
Dáma II Można Wiydyń będzie piekniejszy, ale i to bodej. Ale ta kawa je za darmo drogo, nietoboże za pinióndze.
Avion Tak co tady děláte na české nehezké straně, dámy?
Dáma I Nic tu ładnego, ale Avion, to taki Avignon, elegancja i Francja. I kawa lepsza niż w tych naszych 'pokoikach śniadankowych'.
Celník A něco k proclení tu není?
Dáma II Jen vzpomínky a snění...
Avion Koukejte, co pišou v novinách: V létě se před kavárnou Avion objevil černocho.
Čech Černocho! V Těšíně!
Žena Hawiryzu, postraszcie ty dziecka, bo sóm przeciwiwe... (*Poznává, že to není horník, lekne se*)
 Bożyczku, co to je?!
Černocho To je tak – jak cie weznóm na jynzkyi, to szczernisz jak Murzin...
Avion A on tam stál a na všechny se usmíval...
Žena Panoczku, ale lepszy je źle siedzieć niż dobrze stoć...

Černocho Yes, lovely.
Avion A protože to byl první černý muž v Těšíně – s výjimkou haviřů – všichni se na něj chodili dívat.
Dáma II Okazało się, że przybysz objął posadę kawiarnianego portiera i jest tubylcom wielce przyjazny. Nazywa się Joe Smith i pochodzi z Wirginii. Wyruszył w podróż, by zobaczyć świat i po drodze zarabia na swoje utrzymanie.
Čech Joe Smith z Virginie! Ameryčan v Těšíně!
Dáma I (*je u vytržení*) Drobne dzieci mogły go dotykać i głąskać za darmo, ale żeby wysłuchać jego opowiadań, trzeba było zostać kawiarnianym gościem... (*Tančí s ním tango*)
Dáma II Właściciel robi na nim niezły interes...
Avion A proč ta pani tančí celý večer jen s tím černochem?
Dáma I (*žárli*) Isto tymu, bo jeszcze mo fórt smutek po piyrszym chłopie.
Černocho Gdy przywędrowałem do Cieszyna, zapytałem: Czy to jest dobre miasto?
Žena Dobre...
Černocho A czy żyją tu ludzie przychylni przybyszom?
Žena Chyba tak...
Černocho A czy chleb ma tu u was dwie jednakowe skórki?
Žena Ma...
Černocho A czy jest się w tym waszym Cieszynie z czego cieszyć?
Žena Chyba tak...
Černocho A taka ryba złowiona w granicznej rzece jest polska czy czeska?
Žena To... to jest nasza ryba. Żydowska... Ja, jidische fisch... Kiedy urodził nam się Aron, też ciągle zadawał pytania.
Vchází mladý Žid s kufrem.
Žid Mami, je tohle dobrý svět?
Žena Dobry, synku...
Žid A nejsou žádná katastrofy, války ani hladomor?
Žena Nie ma...
Žid A je na světě pokrok? Vědci stále vymýšlejí nové stroje, aby nám usnadnili život?
Žena Tak, synku...
Žid A všichni lidé jsou si rovni?
Žena (*váhá, až se Syn ohlédne*) Tak, synku...
Žid A my jsme dobří lidé? Staráme se o chudé? Pomáháme nemocným? Utěšujeme zarmoucené bližní?
Žena Tak synku...
Žid (*slyší její utrápený hlas, chce jí připomenout něco hezkého*) A ta gwězda, která swítala nad mou kolébkou, a kterou jsi mi pak přišila na památku na kabát... to byla betlémská gwězda?
Žena Nie, synku... Tylko cieszyńska...

*Žena nastoupí s kufrem do vagonu plného Židů a odjede. Hudba hraje – píseň **DANCE MACABRE***

Židovka Šest milionů srdcí vyletělo komínem
svoje malé lži si láska dnes prominem

Žid Będziemy tańczyć z wieśniakami
roześmiani w słońcu
i we mgle
Kocham cię

Židovka Láska je nenávisť a nenávisť je láska
jedeme na veselku kočí bičem práská

Žid W czerwonej aksamitnej bluzce
jesteś Ewą Marią
któż to wie
Dzisiaj zabiją mnie

Židovka Dzieci już zrozumiały tępo się wpatrują w stół
na czole trzecie oko to zwyczajny pusty dół

Žid Pánbů se klidně opil levným balkánským likérem
a teď vyspává
jinak to smysl nedává

Oba nastoupí do prázdného vagonu, ve kterém zbyly jen pláště a kufry, a odjedou. Pak spatříme Němku, která utíká s kufrem.

Hulka (*poslouchá*) Kroki? Ciche, regularne, nieregularne, podobne do skoków, innym razem znowu skradające się, dumne i ciche... To po Ziemi Cieszyńskiej kroczy historia... Zamknij oczy, wsłuchaj się w te kroki, a wszystko znowu zobaczysz...

Průběh Žida na mostě – Člověk bez vlasti.

Žid Když jsem se vrátil po té strašlivé válce do mého města, stanul jsem u hraniční řeky a zeptal jsem se: Je to můj Teschen?

Celník Nie, to Cieszyn. I nie ma tu dla pana miejsca...

Žid A tam, na druhé straně Olzy?

Celnice To je Český Těšín. Sem také nepatříte.

Žid Proseděl jsem v meine Teschen uprostřed hraničního mostu celou noc. Nikde nebylo pro mne místa... Existuje cosi, co má nesmírnou hodnotu a co budeš hledat jako ve snu a pravděpodobně nikdy nenajdeš na celém světě... Určitě ne v tomto podivném městě...

Děti Mało nas, mało nas
do pieczenia chleba
Tylko nam, tylko nam
ciebie tu potrzeba!

Čech Komm, Aron!

Polka Greta...

Zůstávají bez Němky a Žida, kteří opustili město.

Hulka Cudowny jest ten kraj śląski, otoczony wieńcem wysokich gór, żłobiony niezliczonymi strumieniami, potokami i rzekami, sfalowany wzgórzami, powyginany w doliny urocze...

Vilém To kóukáte, co?

Hulka ...ale żyje się tu człowiekowi źle.

Vilém Ale není to tak špatný, robota je sice těžká, ale když si pak udělám dobrý rojber a k tomu si dám vařunku, tak celý svět je krásný...

Hulka Gleba tu ciężka i nieurodzajna, klimat ostry, chłodny i dżdżysty...(Začíná pršet) Znow pada...
Leje!

Vilém Já nevím, že vy Poláci jste taky zamamraný národ. Když zase přijde velká voda, tak si půjdu koupit k Vietnamcům nové gatě. No, a hotovo!

Polák Fórt sie leje z nieba...

Čech Padze...

Vilém Tož chćije a chćije...

Polák Ale kaj też tam, leje! Jak z cebra!

Čech Kdepak... Leje jako z konve...

Polák Co?

Vilém Psinco! Dešč padze!

Čech Jo, prší!

Polák Wy musicie być dycki piyrsi! (*Hádka*)

Dr. Sláma Asi se někdo nahoře už nemohl dívat na ten těšínský bábel a tak přišla stoletá voda.

*Hraje hudba – píseň **WIELKA WODA***

Všichni Nasz dom nawiedziła woda
z dnia na dzień późną nocą wdarta się w sny
Nasz dom nawiedziła woda
zadzwońiła pozdrowiła wpała do drzwi
Mówię jej że to zbyt późna pora
dla poborcy i egzekutora
Dodają grzecznie: Pani władza
proszę nam teraz nie przeszkadzać

Milczkiem snuła się ani be ani me
Ni to wydra ni to pies gapiła się

Zabouch jsem dveře ale marně
jako bys zavřel bufet na plovárně
jako bys prstem zhašel svíce
stála tam nehnutě jak popelnice
po kotníky mokrá havraní vlas
na hodinky dívala se že má jako čas
kolem ní se batolilo pět malých vod
všechny byly černé a bořily mi plot

A ona mlčela stála a hleděla
Ani ryba ani rak prostě jen tak

Skrzypce mego ojca dziadka album ze zdjęciami
kapy z kanapy wykładziny i dywany
lodówkę pralkę mikser i tuzin bluzek
wszystko ładowały na jeden wózek
Jak stare graty zbędne rupiecie
panta rhei – wszystko płynie na świecie
Co zgromadziłeś innym przypadnie
Patrz jak przykładnie woda kradnie

Milczkiem snuła się ani be ani me
Ni to wydra ni to pies gapiła się

Proč jste mi vzali moje jistoty
nápisý Pozor zlý pes přitlučený na ploty
jízdni řády tramvají i zákazy vjezdu
hákový kříž i pěticipou hvězdu
všechno to za co jsme se celý život bili
mírníks dírníks v jediné chvíli
vzali a zmizeli pak u dětského hřiště
naviděnou milý pane zase někdy příště
Zas někdy příště...

Voda odnáší Těšín. Ozve se hlas Jaromíra Nohavici.

Nohavica Stop! Stop! Ne, nebojte se, ve skutečnos-
ti voda neodnesla celé město. Domy zůstaly na
svých místech, řeka s sebou vzala jenom hraniční
závory a vrátila se zpátky do svého koryta...

Polák ...! Olza wróciła z powrotem do swego koryta.
(*Chce ji vrátit na její místo*)

Olza Nie pchej rzeki, synku, sama płynie...

Tramvaják Zmizela hranice, zmizely překážky a zase
můžeme jezdit od nádraží 'ke Slunci'. Vraťte nám
tramvaj!

Všichni Vraťte nám tramvaj! Vraťte nám tramvaj!
*Na scénu náhle vjíždí malá tramvaj a pak se zastaví
mezi miniaturami těšínských domů.*

Olza Čśśś... Ludeczkowie moji, woda bierze, woda do-
wo. Olza to je waszo świnynto rzeka, wasz Nil, Jor-
dan i Ganges. Wszystko złe poszło do morza, a jo
zaś płynym jak przed laty... A w mojej już teraz
czysteý wodzie przeglóndajóm sie niebo i gwiazdy.
Aji gwiazdy Těšínského divadla...

Dívají se do vody a pak nahoru.

Polka Jéé, planetka Těšínsko!

Čech A tamhle letí asteroid Nohavica!
Všichni Jéé! Kometa! Kometa!

Hraje hudba – píseň KAŽDÝ SI NESE SVÉ BŘÍMĚ

Všichni Každý si nese své břímě

letními cestami k zimě
každý si nese to své jak tak životem jde
Každý po něčem touží
každý se pro něco souží
a nikdo neví co mu zítřek zjeví

Juž otvarte są na ościez bramy
miłosierny czas zabliźnił rany
po długiej nocy nadchodzi raneK
W siódmym niebie są męzczyźni i kobiety
bo nad miastem pojawiły się komety
na ziemi dzieje się to co w niebie jest zapisane

To złé spláchné příval splní se o čem jsi sníval
splní se vše co jsi kdy chtěl
Na dveře listonoš klepe říká že bude lépe
odkud to ví to už zapomněl

Juž otvarte są na ościez bramy
miłosierny czas zabliźnił rany
po długiej nocy nadchodzi raneK
Už jsou komety za půlkou letu
už se děti můžou těšit na kometu
na zemi děje se to co bylo na nebi psáno

Každý si nese své břímě

Selanku naruší Polák.

Polák Ludzie!!

Všichni Co??

Polák Katastrofa!!

Všichni Kaj??

Olza W... Sarajewie?

Polák Ni, na Karpyntnej!

Všichni (*najednou*) Co se stalo?? Co sie stało??

Polák Na Karpyntnej... zdechnył...

Všichni Kóní!!

Konec

Ve scénáři bylo citováno z těchto děl a publikací: F. Sláma: *Vlastenecké putování po Slezsku* (1886), G. Morcinek: *Śląsk* (1933), P. Hulka-Laskowski: *Śląsk za Olzą* (1938), L. Aškenazy: *Černá bedýnka* (1960), J. Ondrusz: *Godki śląskie* (1973), Cz. Miłosz: *Piesek przydrożny* (1997), J. Blumenschein, L. Kysela, K. Stenclá: *Tramvaje v Těšíně* (2000), I. Cichá, K. Jaworski, B. Ondraszek, B. a J. Stalmachovi: *Olza od pramene po ujście* (2000), R. Lipus: *Šumný Těšín* (2001), R. Putzlacher: *W kawiarni AVION, której nie ma* (2001–2003), M. Makowski, J. Spyra: *Cieszyn – mały Wiedeń* (2003).



Píseň Bláznivá Markéta. Małgorzata Pikus

Summary

In the first article of this issue Jaroslav Vostrý argues with Erika Fischer-Lichte's idea that theatre and theatricality represent the "essential category of cultural theory". Vostrý puts forward the concept of "scenicity" which is, according to him, much larger than simple theatricality, because it is precisely "scenicity" that helps us grasp the substance of theatre. Using examples from painting, the author shows us where the base of this scenicity is to be sought: in the process during which a spontaneously emerged expression becomes communication. This process is the very moment in which the spatial experience of the body joins the distance, the inspiration joins *techné*; the individual joins the archetypal; the above-mentioned distance helps to give the final shape and invites to live a common experience, to create scenicity.

A study by Július Gajdoš called *The Harmonious Coexistence of Paradoxical Modes of Behavior or Scenicity in Arcadia* deals with a play by Tom Stoppard, whose scenic potential the author reveals in order to show the danger of putting this text in the category of conversation plays. He thinks that this tendency has to do with a pseudo-intellectual attitude which concentrates on the word as such, instead of drawing attention to the image and its comprehension.

In his article called *Quo vadis, homo* a remarkable Czech composer and at the same time professor at the Faculty of Music of the Academy of Arts in Prague, Ivan Kurz, deals with the personality of John Cage, and especially with the evolution of this artist, who once took decidedly iconoclastic positions in order to end up as an idol. The author reflects upon the problem of the limits of music as such (what is still music and what is not music any more) and also upon the problem of the art completely absorbed by itself and thus becoming a means of destruction.

The first article by the professor Jiří Cieslar, an eminent film critic and

theoretician and also the head of the Film Department at the Philosophical Faculty of Charles University in Prague, to be published in this paper is called *Ten Fragments of Acting*. The author chose ten situations from films made between 1964 and 1969 in order to show the relationship between the "new wave" of Czech cinematography and acting, as it was carried out in the Činoherní klub theatre in Prague. He underlines the spirit of the time that had at that era an important impact on artists and their creation, in which they tried to reach the highest possible degree of authenticity and at the same time to deal with burning problems of human existence.

Jan Hyvnar in his article called *Metaphorical Acting in the Theatre of E. F. Burian* goes on with his analysis of acting in the framework of Emil František Burian's theatrical conception. The first part of his study having dealt with the relationship between the director's overall conception and the actor's spontaneity, the second part analyses the "synthetic thinking" of E. F. Burian based upon structural links between all the theatrical elements. Thanks to this thinking, Burian created metaphorical worlds in which actors had to work at the same time on the poetry and on the distance. Burian's tradition of a scenic poem is mentioned also in a study by Jan Čisář who not only pays honors to a recently published book about E. F. Burian by the Czech theatre historian Bořivoj Srba, but who also analyses three spectacles which belong to the above-mentioned tradition.

Zuzana Sílová continues her research dealing with the Czech acting after 1945, and above all with an eminent Czech actress Jaroslava Adamová and her colleagues such as Václav Voska and others. She shows the almost unlimited capacities of this generation of artists, but unfortunately also the limits they kept hinting at. The author

concentrates on the best era of the Municipal theatre, on the 1960s, but also on the so-called "normalisation" in the 1970s and finally on its rather sad destiny after 1989. According to Jaroslava Adamová, this decline is probably due to the general evolution of the Czech theatre which she does not understand any more, but to which she tries to show by her creative work that it could be better.

Jiřina Hůrková's study deals with the Czech Alexandrine verse, and first of all with the history of its reception within the Czech context, from the ancient poetry up to the modern Czech poets such as Karel Hlaváček and Jiří Orten. The capital importance of Karel Hynek Mácha is shown on this occasion, and also that of Jaroslav Vrchlický whose translation of *Cyrano of Bergerac* has remained memorable. Having mentioned the highly creative way in with another Czech poet, Otokar Březina, used the iambic verse, the author concentrates on the contribution of Karel Čapek, thanks to whom the Czech Alexandrine verse gained more elasticity and formal liberty. That is why, during the 1940s, the Alexandrine verse was no more considered as a typical verse of the French poetry and therefore unsuitable for the Czech language. This article represents an excellent summary of the evolution of the Alexandrine verse on stage.

Věna Hrdličková, an expert in Chinese and Japanese culture and a member of various international organizations, studies among others Chinese and Japanese oral literature. Her activity in this field has already been lasting fifty years, containing translation, research and own creation. Her article called *Rakugo, the Art of Japanese Story-tellers* talks about the tradition and of the present form of an artistic genre somewhere between literature and scenic art; the contemporary word "performance" seems to describe this phenomenon appropriately. It has now

been centuries that Japanese story-tellers tell burlesque, lapidary and anecdotic histories that provoke audience's intellect.

Małgorzata Jabłońska reports on the Eastern Line Festival organized by the Grotowski Centre in Wrocław, an especially on the reception of two Czech participants, Pavel Štourač's Theatre Continuo and Viliam

Dočolomanský's The Farm in a Cavern with their play *Sclavi*. She also introduces for the Czech reader the theatrical paper *Didaskalia* which is considered as one of the best artistic papers in Poland.

The present issue also contains Jan Hynvar's review of Zdeněk Hořínek's book called *The Spiritual Dimension of the Theatre or Vertical Overlaps*.

Denisa Vostrá informs about Zdenka Švarcová's book *Japanese Literature 712-1868*, and Petr Holý about the theatre museum at the Wasseda university. At the end of the volume, the script of the play (or rather of the musical) *The Sky of Těšín* is published; the text was written by Renata Putzlacher and Radovan Lipus and is based on Jaromír Nohavica's songs.

Résumé

Dans le premier article de ce numéro, Jaroslav Vostrý polémique sur une constatation de Erika Fischer-Lichte, à savoir que le théâtre et la théâtralité représentent « la catégorie de base de la théorie culture ». Selon lui, le concept de la scénicité est plus large que celui de la théâtralité, la scénicité permettant de mieux saisir la substance du théâtre. En empruntant des exemples à la peinture, il montre où il faut chercher la base de cette scénicité, c'est-à-dire lors de l'examen du processus au cours duquel une expression, surgie de façon spontanée, devient une communication. Ce processus est le moment où une expérience mimique et gestuelle rejoint le surplomb, l'inspiration rejoint le *techné*, et l'individuel rejoint l'archétypal ; le surplomb dont il est question permet de donner une forme définitive et invite à vivre une expérience partagée, à créer la scénicité.

L'étude de Július Gajdoš intitulée *La coexistence harmonique des comportements paradoxaux ou bien Arcadia et mise en scène* est consacrée à la pièce de Tom Stoppard. L'auteur met en relief les capacités scéniques de ce texte et condamne l'approche des metteurs en scène qui l'abordent en tant que pièce de conversation. Il considère que cette tendance est liée à une approche intellectualisante et

spéculative qui se concentre sur le mot, en détournant l'attention de la compréhension de l'image au profit d'une attitude superficielle.

Un compositeur tchèque remarquable et en même temps un pédagogue de la Faculté de musique de l'Académie des Arts de Prague, le professeur Ivan Kurz, consacre son article intitulé *Quo vadis, homo* à John Cage et surtout à son évolution lors de laquelle ce novateur musical a abandonné au fur et à mesure l'iconoclasme afin de devenir lui-même un idole. L'auteur se pose des questions troublantes qui cherchent à saisir les limites de la musique en tant que telle, qui concernent l'art tourné vers lui-même et qui suggèrent que l'art est en voie de devenir un outil de destruction.

Le premier article du professeur Jiří Cieslar, théoricien et critique du film et chef du département des études cinématographiques à la Faculté des Lettres de l'Université Charles, s'intitule *Dix éclats de l'art d'acteur*. L'auteur a choisi dix situations extraites des films tournées entre 1964 et 1969 afin de montrer le rapport entre la « nouvelle vague » du film tchèque et l'art d'acteur cultivé à la même époque au sein du Théâtre Činoherní klub de Prague. Il souligne « l'esprit de l'époque » qui a été fortement ressenti par les ar-

tistes et reflété dans leur création, dont le but était d'atteindre l'authenticité maximale et de toucher aux thèmes brûlants de l'existence humaine.

Jan Hynvar dans son article *Le jeu d'acteur métaphorisé dans le théâtre de E. F. Burian* continue à étudier l'art de l'acteur au sein du théâtre de Emil František Burian. La première partie de son étude ayant été consacrée au rapport entre la conception générale du metteur en scène et la spontanéité de l'acteur, la deuxième partie se penche sur le problème de la « pensée synthétique » de Burian basée sur les rapports structurels entre tous les éléments. Grâce à elle, Burian créait des mondes métaphoriques au sein desquels l'acteur devait faire travailler la poésie et en même temps l'aliénation. La tradition du poème scénique développée par Burian est mentionnée aussi dans une étude de Jan Císař ; en dehors d'un hommage au historien du théâtre tchèque Bořivoj Srba qui vient de publier un nouveau livre sur Burian, Císař se consacre à trois spectacles récents qui prolongent la tradition en question.

Zuzana Sílová continue son travail sur l'art d'acteur après 1945, notamment sur l'actrice Jaroslava Adamová et ses partenaires, par exemple Václav Voska. Elle montre les capacités

presque inépuisables de cette génération d'artistes, mais malheureusement aussi les limites extérieures auxquelles ils se heurtaient. Elle se concentre sur la période phare du Théâtre municipal des années soixante, ensuite sur la période de la « normalisation » au cours des années soixante-dix, et enfin aussi au destin peu heureux de ce théâtre dans les années quatre-vingt-dix, lié peut-être – selon Jaroslava Adamová – à une évolution du théâtre tchèque d'aujourd'hui qu'elle ne comprend plus, mais auquel elle ne cesse de montrer par son propre travail qu'il pourrait être meilleur.

L'article de Jiřina Hůrková est consacré à l'alexandrin tchèque, tout d'abord à l'histoire de la réception de ce vers dans le contexte tchèque, depuis la poésie la plus ancienne jusqu'aux poètes modernes (Karel Hlaváček, Jiří Orten). L'auteur montre l'importance capitale de Karel Hynek Mácha et aussi celle de Jaroslav Vrchlický qui a réalisé une traduction mémorable de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Ensuite, elle souligne la contribution de Karel Čapek qui, après une réinvention inspirée

de l'alexandrin par le poète tchèque Otakar Březina, a investi le vers iamambique, y compris l'alexandrin, d'une souplesse et d'une liberté nouvelles ; c'est ainsi qu'au cours des années quarante du siècle dernier, l'alexandrin n'est plus ressenti comme vers typiquement français, donc étranger à la langue de la poésie tchèque. Cet article représente un excellent résumé de l'état de l'alexandrin scénique.

Věna Hrdličková, spécialiste en sinologie et japonologie et membre de nombreuses organisations érudites internationales, travaille entre autre sur la littérature orale chinoise et japonaise ; son activité dans ce domaine recouvre une cinquantaine d'années, en comprenant la traduction, la recherche et aussi la création originale. Son article intitulé *Rakugo, l'art des conteurs professionnels japonais* parle de la tradition et de la forme actuelle d'un genre à la limite entre la littérature et de l'art scénique et qui rentrerait aujourd'hui dans la catégorie de la performance. Dans le Pays du Soleil Levant, les conteurs racontent depuis des siècles des histoires burlesques, lapidaires et anecdotiques

qui interpellent l'intellect des auditeurs-spectateurs.

L'article de Małgorzata Jabłońska rend compte d'un festival organisé par le Centre Grotowski à Wrocław et intitulé Eastern Line Festival, et entre autre de la réception du Théâtre Continuo de Pavel Štourač, et aussi de la Farme dans la Grotte de Viliam Dočolomanský qui y a présenté son spectacle *Sclavi*. Ensuite, elle introduit au lecteur la revue théâtrale polonaise *Didaskalia* considérée par les spécialistes de théâtre polonais comme le meilleur périodique actuel consacré à l'art scénique.

En dehors des articles mentionnés plus haut, ce numéro contient aussi l'avis de Jan Hyvnar sur le livre de Zdeněk Hořínek intitulé *La dimension spirituelle du théâtre ou Dépassements verticaux*, l'information de Denisa Vostrá concernant le livre de Zdenka Švarcová *La littérature japonaise 712-1868*, l'information de Petr Holý sur le musée théâtral de l'université de Waseda et surtout le texte de la pièce (ou plutôt de la comédie musicale) *Le ciel de Těšín* de Renata Putzlacher et Radovan Lipus, basée sur les chansons de Jaromír Nohavica.

Časopis Disk 1 – 12 o scéničnosti a scénologii

Radovan Lipus, Prostor divadla a divadlo prostoru, Disk 1 (červen 2002)

Dotyky divadla a architektury, a to zejména z hlediska její scéničnosti (s připomínkou architektů Feuersteina a Obrtela)

Jaroslav Vostrý, Od podívaní k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla),

Disk 2 a 3 (prosinec 2002 a březen 2003)

1. část: Slavnost: uctívání a zábava – Podívaná a divadelní hra – Scéna a perspektiva
2. část: Vicenza a návrat ke klasice – Od přednesu k rozehrání do hloubky jeviště – Od intermédiu k opeře, od renesance k baroku, z Itálie do celé Evropy

Július Gajdoš, Divadlo 'tam' a 'tam tam', Disk 4 (červen 2003)

Miroslav Vojtěchovský, Inscenovaná fotografie, Disk 4 (červen 2003)

Jaroslav Vostrý, Scéna a sklep, Disk 5 (září 2003)

Rozdíl mezi vytvářením scénického obrazu a komunikací s publikem na základě (společné?) hry
Volné pokračování: **Scéna a strach**, Disk 6 (prosinec 2003)

Jaroslav Vostrý, Nic nového pod sluncem? (Scéna a kultura), Disk 7 (březen 2004)

Od Hrůzových scénografií z 60. let minulého století ke Kyselově scéně k přelomové Zavřelově inscenaci Dykova Zmoudření dona Quijota z roku 1914 a odtud k oltářnímu triptychu a římskému vítěznému oblouku: netradiční scénická řešení a jejich zakotvenost v evropské kultuře

Radovan Lipus, Scénologie Ostravy, Disk 8, 9, 11, 12

1. část (červen 2004): Jak definovat nedefinovatelné – Zoologie města O. – Theatrum Ostraviensis – Nehybní herci
2. část (září 2004): Od Zlamané kryky k Černému pavoukovi: Ostravské lauby, Stodolní očima scénologie
3. část (také září 2004): Kavárny: z Vídně do Ostravy, z 19. století k dnešku
4. část (březen 2005): Scéna: Halda
5. část (červen 2005): Scénologie a urbanismus

Jaroslav Vostrý, Scénologický rozbor hry (na příkladu Molièrova Tartuffa), Disk 8 (červen 2004)

Od psaného textu k inscenaci, nebo od sledu scén k textu?

Jaroslav Vostrý, Scéničnost a scénovanost (Od Berniniho k [mediálnímu] dnešku), Disk 10 (prosinec 2004)

Jan Císař, Hmota v pohybu a v prostoru, Disk 10 (prosinec 2004)

Scéničnost Jana Švankmajera: loutky a gestické sochařství

Jaroslav Vostrý, Scéničnost a múzičnost, Disk 11 (březen 2005)

O gesamtkunsterkeru a jeho české variantě: od E. F. Buriana k Radokovi a dál až k Dočolomanskému a Heřmanovi

Július Gajdoš, Od strukturalismu ke scénologii, Disk 11 (březen 2005)

Strukturalismus a situace – Od situace ke scénologii

Jan Císař, Instalované jednání, Disk 11 (březen 2005)

Co může mít instalace jako intermediální projev společného s divadelní inscenací?

Jaroslav Vostrý a Miroslav Vojtěchovský, Scéna a fotografie (Capa fotografuje smrt), Disk 12 (červen 2005)