

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

**15** březen 2006

## Obsah

ÚVODEM | 3

SCÉNA A SCÉNIČNOST V DOBĚ VŠEOBECNÉ SCÉNOVANOSTI JAROSLAV VOSTRÝ | 6

OBJEKT OZVLÁŠTNĚNÝ OBJEKTIVEM MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 19

OD TECHNIKY K IMAGINACI JÚLIUS GAJDOŠ | 39

AKTUÁLNÍ TÉMA: PROSTOR! JIŘÍ HEŘMAN | 47

TEXT A SCÉNOVÁNÍ 2 (NA OKRAJ PĚTI INSCENACÍ DIVADLA NA ZÁBRADLÍ) JAN CÍSAŘ | 72

CESTY ZA PANÍ KOMAČI KAN'AMI KIJOCUGU / ZEAMI MOTOKIJO  
(PŘEKLAD A DOSLOV ZDENKA ŠVARCOVÁ) | 95

HEREC V DIVADLE JIŘÍHO FREJKY: OD HRAVOSTI K OSOBNOSTNÍMU HERECTVÍ JAN HYNAR | 110

ZPĚV TĚLA – TANEC DUCHA (POLSKÉ ANTROPOLOGICKÉ DIVADLO) MAŁGORZATA JABŁOŃSKA | 134

PÁR LAICKÝCH OTÁZEK K NOVÉ GRANTOVÉ POLITICE VERONIKA BEDNÁŘOVÁ | 148

SYMPOZIUM O JAPONSKÉM A ČÍNSKÉM TRADIČNÍM DIVADLE DENISA VOSTRÁ | 154

S FARMOU V JESKYNI V JIŽNÍ KOREJI ELIŠKA VAVŘÍKOVÁ | 158

DO KRAKOVA NA BAZ@RT! ŠTĚPÁN PÁCL | 162

MUŽ SEDMI SESTER (KOMEDIE NA NÁMĚT JAROSLAVA HAVLÍČKA)  
OLGA ŠUBRTOVÁ A MARTIN GLASER | 169

SUMMARY | 188 — RÉSUMÉ | 189

Fotografie: Pavel Svoboda (s. 49–51, 53–57, 59–60, 62–67, 70), Jiří Heřman (58), Petra Hajská (68), Bohdan Holomíček (74–76), Martin Špelda (79, 83, 86–87, 91), Archiv ND (114–115, 117, 119), Přemysl Jindra (119), Karel Drbohlav (120–123, 125, 127, 129, 131), Tomasz Żurek (163), Ryszard Kornecki (165), Arno Declair (166–167). Poděkování Divadlu Na zábradlí, Národnímu divadlu v Praze a divadlu Narodowy Stary Teatr v Krakově.

Časopis Disk připravuje Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU Brno. Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Císař, Tamara Čuříková, Július Gajdoš, Jan Hynar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyňe šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová. Adresa redakce Karlova 26, 116 65 Praha 1, e-mail [casopisdisk@damu.cz](mailto:casopisdisk@damu.cz), tel. 221 111 027. Typografie & sazba Martin Radimecký. Vydává Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU. V roce 2006 vycházejí 4 čísla (15.–18.), cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) včetně poštovného. Objednávky na internetové adrese <http://casopisdisk.amu.cz> nebo [www.amu.cz/namu](http://www.amu.cz/namu), písemně na adrese Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU, Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1, e-mail [knihy@amu.cz](mailto:knihy@amu.cz), tel. 257 534 205, l. 318, 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

MK ČR E 16252

© Akademie múzických umění v Praze, 2006

**D**ůležitým (a v mnoha ohledech určujícím) fenoménem dnešní doby je bezesporu to, co se dá nejlépe nazvat všeobecnou scénovaností. Zkoumání tohoto fenoménu tvoří nepochybně důležitý předmět zkoumání v rámci scénologie: původ scénologie je sice spojený se studiem uměleckých děl jistého druhu a zaměření, ale ustavila se právě v souvislosti se studiem takových vlastností podobných děl, které se dají souhrnně vyjádřit pojmem scéničnost a které se takřikajíc nespécificky uplatňují i v 'praktickém životě' a především v kultuře. Jaroslav Vostrý shrnuje ve statí „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“ nejdůležitější teze, ke kterým scénologie v tomto ohledu zatím dospěla, a to zejména ve vztahu jmenovaných vlastností k zásadní proměně postoje člověka v mediální společnosti. Dnes nejrozšířenější (a všemožně propagovaný) postoj se totiž dá nejuvýstižněji nazvat diváckým. Jde přirozeně o postoj zásadně odlišný od postoje, který odedávna vedl k tak rozšířenému srovnávání světa s divadlem a jednajícího člověka s hercem: místo člověka, který především jedná, jde v dnešní době o člověka, který se především baví (resp. který by se chtěl a podle přání mocenských institucí tohoto světa také měl bavit), resp. 'si užívá'. Stať J. Vostrého tak přirozeně vede k důležité otázce. Diskutovat o ní bude už úkolem příštích studií: není to také (či právě) tato proměna, která i ve scénických či (původně?) dramatických uměních a jejich množících se modifikacích (a s nimi spojené teorii) aktualizuje tendence spjaté se zásadním snížením statusu takových fenoménů, jako je (dramatické) jednání, případně (dramatická) osoba či (dramatická) situace?

Scénologické aspekty se uplatňují i v příspěvku Miroslava Vojtěchovského „Objekt ozvláštňený objektivem“. Zabývá se problematikou proměny zobrazování předmětu (nebo skupin předmětů) s důrazem na oblast, kterou označujeme jako zátiší, a to především z hlediska smyslu a funkce této proměny v dějinách malířské a grafické tvorby. Na příkladu rozvoje fotografie a ostatních moderních mechanických médií přitom zkoumá, jak se obecně proměňuje přístup k zobrazování předmětu. Dochází k závěru, že právě s rozvojem moderních médií jde stále více o inscenování předmětu a jeho transformaci do výrazové roviny. V rámci této transformace se zobrazení viditelného stává prostředkem zkoumání toho, co se skrývá za nebo pod vnější podobou zobrazených předmětů. Střetnutí hypotetického mechanicky věrného zobrazení s formou inscenace (postavení, resp. sestavení předmětů, úhlu pohledu, osvětlení, atd.) je impulsem k uvolnění vnímatelovy imaginace. Vnímání se tak stává procesem vytváření divákova vlastního, obrazem inspirovaného příběhu, který se rovná jeho emocionálnímu prožitku.

Július Gajdoš se ve studii „Od techniky k imaginaci“, která je pokračováním jeho příspěvku z minulého čísla nazvaného „Od kalkulačky k magii“, zamýšlí nad počítačem jako novým typem média, schopným

zastoupit ostatní, a nad spory o to, co dokáže počítač primárně poskytovat: jestli informace, nebo prožitky. Zdá se, že řešení se nabízí ve spojování a propojování, které souvisí s podstatou počítače, tj. se situací, kdy jedna věc nebo složka poukazuje k druhé a sama jako taková je spíše prostředníkem než něčím, co funguje 'samo o sobě'. To se týká i propojování reálného a virtuálního prostoru v rámci tzv. imerze (ponořování): právě oscilace mezi 'tady' a 'tam', pohyb mezi skutečností a iluzí, reálným a imaginárním umožňuje odhalování a zpřítomňování, nebo zamlžování a ustupování prvků, věcí, objektů do pozadí, tzn. jak pronikání dovnitř, tak zjednávání odstupů a v té souvislosti i propojování informace a prožitku. U obou rovin je ale třeba hledat jejich hranice, tj. uvědomovat si možnosti i limity jak racionální abstrakce, tak potenciální vázanosti či nevázanosti emocí.

3. prosince 2005 se odehrálo v prostorách Českého muzea hudby v Praze poslední ze čtyř představení duchovní opery Benjamina Brittena *Curlw River (Řeka Sumida)*. Operní projekt realizoval režisér Jiří Heřman v rámci aktivit svého sdružení *in spe*. Tímto projektem jako by se uzavřela jedna etapa jeho pozoruhodných snah o „transmisi hudebně-dramatických děl do prostoru“: právě fenomén prostoru v konfrontaci s hudebnědramatickým dílem je hlavní náplní režisérovy výzkumné činnosti, kterou má příležitost reflektovat také jako účastník doktorského studia oboru 'scénická tvorba a teorie scénické tvorby (scénologie)' na divadelní fakultě. Po zkušenostech s citovaným projektem rekapituluje J. Heřman vlastní zkušenosti s tvůrčím zkoumáním této problematiky ve dvou inscenacích hraných v tradičním (*Samson a Dalila* a *Bludný Holanďan* v Plzni) a dvou inscenacích v netradičním prostoru (*Lamenty* v NoD a citovaná *Řeka Sumida*). V závěru vytyčuje několik naléhavých otázek k dalšímu zkoumání, které jako celá Heřmanova tvorba souvisejí s dramatickým cítěním prostoru a možností jeho uplatňování v současném společenském (a to znamená i mentálním) prostředí.

Ve 2. části studie „Text a scénování“ vychází Jan Císař z pěti inscenací Divadla Na zábradlí, kterými ilustruje své obecnější úvahy o proměnách literatury pro divadlo, jejíž významná část podle něho opouští řád a poetiku dramatu a pokouší se formovat zcela nové prostředky deixe. Jandlův text *Z cizoty*, který inscenoval Jan Nebeský, vytváří například novou komunikační a výpovědní situaci nezvyklým dialogem, jehož možností inscenace nevyužila. Co s takovými texty, jejichž uspořádání se vymyká rámci vytyčovanému teorii dramatu? Podle Císaře poskytuje rozhodující možnost, jak jim porozumět, analýza, ke které ale českému divadlu chybí adekvátní teoretické nástroje. Pokud jde o další čtyři texty inscenované Divadlem Na zábradlí a napsané na jeho objednávku v rámci projektu Československé jaro, zkoumá Císař podle vlastních slov především sílu deixe těchto děl, související s jejich schopností vynutit si sdělení alespoň základního smyslu prostřednictvím scénování. Zatímco tuto schopnost mělo a má drama (dramatický text), tyto texty vycházející z jiných principů zvětšují podle něho příležitost být scénováním dotvářeny a přetvářeny. Takový přístup k textu nazývá Císař autorsko-recipientským. Jsou to pak tvůrci inscenace a především režiséři, kdo v jeho rámci jako vlastní původci významové výstavby uplatňují své autorství.

Studie Jana Hyvnara „Herec v divadle Jiřího Frejky: od hravosti k osobnostnímu herectví“ se věnuje přínosu významného českého režiséra pro formování moderních metod a stylu herectví. První část vychází z Frejkovy knihy *Člověk, který se stal hercem*, kde autor zkoumá organické základy herecké tvorby, kterou pojímá jako střetání intuíce a inhibice, přičemž klade důraz na emocionální myšlení. Frejkovy názory se tu v mnohém stýkají s názory a experimenty Stanislavského, Copeaua a dalších. Druhá část „Od hravosti k osobnostnímu herectví“ sleduje práci Frejky s herci od avantgardních počátků, kdy šlo především o obnovu divadelní hravosti, až k tvorbě v Národním divadle a v Městských divadlech pražských, kde vznikla řada skvělých inscenací pojatých jako „z básněná skutečnost“. V centru pozornosti je zde proto moderní konstruktivní režijně-herecká práce, kterou Frejka pojímal v protikladu k pouhé nápodobě skutečnosti (Nachahmung) jako „náhru na skutečnost“ (Anspielung), při níž měl herec usilovat o objektivizaci vnitřního jádra své osoby ve vnějších gestických tvarech postavy a jejího chování.

Pokud jde o divadelně orientalistické zájmy tohoto časopisu, dokumentuje je nejenom zpráva Denisy Vostré o Japonsko-čínsko-českém sympoziu věnovaném vztahu umění a techniky, které se konalo na Divadelní fakultě AMU v listopadu minulého roku, ale i další překlad hry nó, který pořídila Zdenka Švarcová a který tiskneme i s jejím komentářem. Do cyklu her o paní Komači, ze kterého předložila čtenářům Disku už text s názvem *Stúpa a paní Komači*, jehož autorem byl Kan'ami Kijócu-gu (1333–1384), patří i *Cesty za paní Komači*: na této hře zanechal vedle Kan'amihovo svou autorskou stopu i jeho syn Zeami Motokijo (1364–1444). K informovanosti čtenářů časopisu Disk o asijském (a tentokrát současném) divadle přispívá i poznámka Elišky Vavříkové o tom, co viděla v jihokorejském Soulu při příležitosti, kterou jí poskytl zájezd Farmy v jeskyni. Přibližně stejný počet stránek můžeme ale tentokrát věnovat i polskému divadlu: přispěla k tomu především Małgorzata Jabłońska, která pro nás napsala článek o vývoji a současné situaci polského 'antropologického' divadla, spojovaného u nás stále především s Grotowským, ale i Štěpán Pácl, který tu podává zprávu o krakovském festivalu Baz@art.

V tomto čísle tiskneme také hru Martina Glasera a Olgy Šubrtové na námět Jaroslava Havlíčka *Muž sedmi sester*. Může být i zajímavým příspěvkem k diskusi o dramatickém a tzv. postdramatickém divadle i (dramatických a postdramatických) textech a o zasloužené či nezasloužené pozornosti, kterou budí ony samy i teoretické konstrukce na nich budované. Předkládané dílo může k takové diskusi přispět nejenom svým vlastním (rozhodně nikoli nějakým 'spotřebním') tvarem a zaměřením, ale i tím, že představuje (rozhodně dramatický) text, který napsali režisér a dramaturgyně (nepochybně i jako odpověď na stav dramaturgické nouze 'repertoárového' divadla v době, jejíž označení jako by se podle nej-různějších teorií už v žádné oblasti nemohlo obejít bez předpony 'post'). Vznikl tedy v divadle, tj. tak, jak takové texty kdysi vznikaly obecně a jak také jaksí už samy sebou řešily problém textu a scénování – o tom, je-li je jako psané texty třeba pokládat za literární, či divadelní, a kdo se má pod ně nakonec vlastně podepsat, ani nemluvě.

red.

# Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti<sup>1</sup>

Jaroslav Vostrý

## Scéna a svět: aktéři a diváci

Mluvím o scéničnosti a pokládám ji za širší (nejenom teatrologický, příp. sociologický, ale především kulturologický) pojem než divadelnost.

Scéničnost je ovšem neodmyslitelně spjatá s divadlem.<sup>2</sup>

Svět se k divadlu nebo ke scéně přirovnává od nepaměti. Je to přirovnání příznačné pro celou západní kulturu a jako takové pramení v jedné z jejích konstitutivních tradic: konkrétně v antické tradici, která je se vznikem divadla neodmyslitelně spojená a projevuje tímto způsobem některé své nejpříznačnější rysy, odlišující ji od tradice židovsko-křesťanské.

*Totus mundus agit histrionem*: celý svět hraje divadlo, možná přesněji řečeno: komedii. To je výrok převzatý z římského Petronia. V původní větě se výraz divadlo nebo scéna vlastně nevyskytuje, jenom se jaksi rozumí sám sebou. Citovaný výrok se stal předobrazem pojetí, se kterým se setkáváme u Shakespeara:

*V Jak se vám líbí:*

[...] *to širé všeobecné divadlo  
víc bolestných nám skýtá podívání  
než výstup, v kterém hrajem,*

**1** Tento článek, rozvíjející některé teze mých předchozích příspěvků věnovaných scénologii, má zároveň představovat shrnutí její nejobecnější problematiky. Úkol shrnout, co jsem o scénologii zatím napsal, přede mne postavila přednáška na Filozofické fakultě Ostravské univerzity, ke které mě pozvala její děkanka doc. Mrhačová, a proto jí také tuto stat, od citované přednášky ovšem přeče jen odlišnou, věnuji a k jejímu jménu připojuji i jméno dalšího budovatele jmenované fakulty, jímž je emeritní rektor OU prof. Hubáček.

**2** Pro ty, kteří nečetli mé předchozí články, pokládám za nutné zopakovat: Mluvíme-li o scéničnosti, máme často na mysli jisté nezbytné vlastnosti veškeré umělecké činnosti související se vznikem scénických (dramatických) produkcí; z tohoto hlediska jde o vlastní specifčnost těchto produkcí, která se jim upírala, byly-li považovány za výsledek spolupráce různých umění. Postavení i podoba těchto produkcí ale vždycky nějak souvisí se scéničností přítomnou 'v životě'. Abychom obojí rozlišili, můžeme scéničnost spojenou s vytvářením scénických produkcí nazývat 'specifickou' a scéničnost uplatňovanou takřkajíc v životě 'nespecifickou'. V souvislosti s některými rysy fenoménu, který zde označuji výrazem *scéničnost*, se také mluvívá o *divadelnosti*. Odlišuji v rámci scénologie scéničnost od divadelnosti nejenom vzhledem k tomu, že výraz 'divadlo' či 'divadelní' používaný v širších souvislostech může mít hodnotící (a dokonce pejorativní) příděch. Vyhrazuji označení 'divadelní' pro ty projevy, které jsou spojené se scénickými produkcemi určenými obvykle platícím publiku a poskytujícími tomuto publiku specifický audiovizuální zážitek v *okamžiku této produkce přímo a 'živě'*. Tim se tyto produkce liší od těch, které nabývají své konečné podoby až pomocí záznamu, v jehož jisté fázi se původní scénické (nejčastěji herecké) jednání stává pouhým materiálem výsledného produktu, tj. objektem aktivity pořádajícího subjektu, jímž je režisér využívající možnosti techniky.

překládal J. V. Sládek vévodovu repliku. A Jaques na vévodu navazuje:

*Celý svět  
je jeviště a všichni mužové  
i ženy pouze herci; vstupují  
a odcházejí zas a jeden člověk  
hrá ve své době mnohé úlohy [...]*

Místo herci bychom mohli zcela v Shakespearově duchu napsat i *šašci*.

A co říká *Macbeth*:

*Život je bludný stín, ubohý herec,  
jenž chvíli řve a křičí na scéně,  
a pak už po něm není ani slechu.*

Na rozdíl od Římana Petronia mluvil například Platón o tři sta let dříve nikoli o divadle nebo o jevišti, ale o hře a přirovnával člověka k hračce v rukou bohů.

Renesanční využití starého petroniovského přirovnání se nerozvíjí z takového pesimistického pojetí, v jehož rámci má člověk při veškeré aktivitě nakonec jen pasivní úlohu pouhé hračky či loutky, ale naopak z pojetí člověka jako *aktivního individua*.

Právě tomuto aktivnímu individuu se pak v Shakespearových tragédiích ukazují příslušné meze: jeho aktivita se stejně nakonec jeví jako pouhá marnost, zvláště byla-li vedena jen s ohledem na vlastní ambice. I v *Macbethově* případě spojuje ovšem Shakespeare scénu a herectví jako účinkování na scéně s touto aktivitou. Člověk se pohybuje na jevišti světa a divadlo mu poskytuje zrcadlo.

V současné době je přirovnání k zrcadlu dávno zapomenuté a scéna (mluví se přece o politické, umělecké, sportovní scéně atd.) jako by byla definitivně poskytnuta těm 'vyvoleným', ke kterým ti ostatní jen vzhlížejí: ti ostatní, resp. my ostatní – a to je základní změna, ke které se spěje už dlouho a která se stává všeobecnou ve věku tzv. masových médií – můžeme jen pohodlně sedět v hledišti, nejčastěji ovšem před televizorem.

Zatímco vyvolení (a jak se dnes také říká: celebrity) se pohybují na jevišti, úloha naprosté většiny ostatních jako by definitivně spočívala v tom, být pouhými (tzn. pasivními) *diváky*.

Masová média se starají o to, abychom se v této úloze cítili co nejlépe, tj. abychom se co nejvíc bavili ('užívali si to').

Ne že by se scéničnost a scénovanost nevyskytovaly stále i mezi jednotlivými televizními seancemi také v diváckém prostředí, tzn. v tzv. normálním životě: této 'malé' scéničnosti a scénovanosti poskytuje ta 'velká' všeovlivňující vzor.

## Smlouvání a instalace

Změna, o které mluvím a která souvisí s novým (nedeklarovaným) odkázáním většiny lidstva do role pouhých diváků, se dá dobře ilustrovat srovnáním dvojího druhu koupě a prodeje. První se realizuje na základě nepevných cen a označuje

se v češtině krásným výrazem *smlouvání*, poukazujícím neomylně ke vzájemné komunikaci. Druhý způsob koupě a prodeje je založený na označení vystaveného zboží pevnými cenami, event. dokonce (i když často ve srovnání se skutečnou hodnotou vlastně jen jakoby) zlevněnými.

Už jsem v tomto časopise vyslovil přesvědčení,<sup>3</sup> že scény typické pro orientální či prostě archaický trh, založené na dohadování o prodejní ceně, tj. na 'smlouvání', lze pokládat za projev živelně uplatňované scéničnosti: scéničnost tu souvisí s mírou, do jaké činí takové smlouvání z prodeje a koupě událost, která není závislá na pouhém účelu a která má bez ohledu na svou praktickou stránku ještě zvláštní hodnotu jako *výjev*, *výstup* či *scéna*.

Zavedení prodeje bez smlouvání znamená převrat nejenom v ekonomice, ale i v tom, čemu můžeme říkat praktická scénologie a co se dotýká prezentace obecně, nikoli pouze prezentace zboží hromadné spotřeby určeného k prodeji.

Zmiňovaný převrat je spojený se zavedením pevných cen. Richard Sennett v proslulé knize *The Fall of Public Man* z roku 1974 datuje tento obrat do roku 1852, kdy Aristide Boucicaut otvírá v Paříži jednotkový obchod Bon Marché, kde byla idea pevných cen spojena s možností prohlédnout si co největší množství zboží bez povinnosti cokoli opravdu koupit. Instalace velkého množství různého zboží i s příslušnými cenovými údaji zajišťuje kupujícím nejen svobodnou možnost výběru a nákupu bez smlouvání, ale i zásadní změnu role: aktivní účastník koupě a prodeje, kterým byl kupující schopný a ochotný smlouvat, se za nových podmínek mění z *aktivního účastníka komunikace v diváka*.<sup>4</sup>

Ano, smlouvání příznačné pro předkapitalistický trh jako by opravdu často souviselo spíše s uplatňováním nadbytečné energie než s vlastním účelem, jímž je zvýšení či snížení ceny nabízeného zboží: takové smlouvání představovalo veřejný *výjev*, *výstup* či *scénu*, která vybízela ke sledování i nezúčastněné.

Vezmeme-li takovou scénu jako vzor – pod který lze zahrnout i rodinný, manželský či milenecký výstup – musíme konstatovat, že nejenom na veřejnosti, ale i v soukromí činí ten, kdo ji vyvolá, svým divákem především svého partnera. Obvykle tak ovšem vyvolá i odezvu, při které se stane při partnerově replice pro změnu divákem zase on sám.

Díky nikoli (nebo aspoň nikoli jen) účelovému smlouvání nabývala komunikace prodávajícího s kupujícím jistou estetickou úroveň, která se rovnala úrovni její scéničnosti. Právě rezignace na teď už nežádoucí smlouvání vedla zejména v souvislosti se vznikem velkých obchodních domů k náhradě této původní *scéničnosti* pouhou *scénovaností* nabídky. Absenci autonomně estetického elementu realizovaného smlouváním v moderní době bohatě vyvážila stoupající estetická kvalita masově vyráběného zboží, vnucujícího se potenciálním zájemcům. Ti si vynalézavě vystavené (instalované) zboží zhusta jenom tak prohlížejí: jsou diváky, než se případně stanou kupujícími; jinak řečeno, jsou i jako kupující především *objekty* místo (aktivními) *subjekty*.<sup>5</sup>

3 V článku „Scéničnost a scénovanost“ (viz *Disk* 10: 8–10).

4 V pasáži své knihy (vlastně výboru statí) *Vom Readymaded zum Cyberspace* z roku 2003, kterou věnuje stejné problematice, upozorňuje Dieter Daniels (na str. 27) na první *departmentstore*, který otevřel roku 1877 v bývalém nádražním prostoru ve Filadelfii John Wanemaker.

5 Vzhledem k rozsahu článku nerozvádím paralely i přímé vztahy mezi diváctvím a konzumentstvím (za jehož součást se také dá diváctví pokládat), které tvoří základ pasivního postoje ke světu.



Návštěvníci obchodních domů (dnes super- a hypermarketů) jsou pak podle svých finančních možností (a příp. i za cenu půjčky u některého bankovního domu) ochotní/né koupit, co se jim nabízí. A to i bez ohledu na svou skutečnou potřebu, jen tak pro své potěšení; často dokonce jen na základě estetického vzhledu vystaveného zboží a s ohledem na způsob jeho instalace: tedy vlastně na základě úrovně jeho scénovanosti.

Není jisté třeba ztrácet příliš slov, abychom si uvědomili, že právě na této scénovanosti je postaveno tak zásadně významné a vlivné odvětví dnešního hospodářství a vůbec života, jakým je všudypřítomná a všeho využívající *reklama*, vzhledem k trvalé převaze nabídky nad poptávkou nezbytná a využívající nej-různější neomalené i rafinované způsoby psychické manipulace.<sup>6</sup>

## Scénický výstup a scénický prostor

Je určitě už jasné, co v těchto souvislostech chápou pod scéničností. Přesto snad neškodí říct to úplně jasně, i když to pro čtenáře mých předchozích scénologických studií (viz připojený seznam literatury) bude pouhé opakování.

Scéničností rozumím vlastnost nebo spíš soubor vlastností, díky nimž se chování v jistém prostoru stává *scénickým*, tzn. že vybízí ke sledování, jinak řečeno, je zaměřené na nějaké *diváky*.

Už když řekneme „udělal/a mu scénu“, myslíme tím takové jednání, které z toho druhého či druhé nebo druhých dělá diváky. To v této souvislosti znamená, že dotyčná/ý svého partnera či partnerku přinejmenším zase jednou donutí, aby si vůbec uvědomil/a jeho *přítomnost*; dá mu/jí totiž tuto přítomnost opravdu *najevo*.

Tak dotyčný svého partnera či svou partnerku svým výstupem přiměje, aby jeho přítomnost skutečně pocítil; přítomnost, zpřítomnění, prezence, prezentace: to jsou výrazy pro fenomény, které v souvislosti se scéničností označují cosi podstatného.

Také se říká ‘udělal/a mu výstup’. Výstupu tu můžeme rozumět i jako vystoupení z obvyklých mezí, tzn. z místa, které mi bylo eventuálně i s mým vlastním souhlasem přiděleno, a doslovný *výstup* na jinou (vyšší) rovinu. Konotace spojené s tímto slovem jsou důležité, protože upozorňují, že i v případě, odehrávali se takový výjev na rovné podlaze, stává se z ní pódium svého druhu.<sup>7</sup>

Místo ‘pódium’ můžeme také rovnou napsat *scéna*. V češtině má totiž scéna vlastně dva významy, které spolu ovšem velice úzce souvisí: scéna znamená

<sup>6</sup> Stejně jako hromady vystaveného zboží v super- a hypermarketech představuje i reklama jakousi trvalou *vyhlídku* na něco, co by mohlo být, kdybych koupil nebo až koupím to či ono z bohaté nabídky. Tato vždy nová vyhlídka představuje cosi, co by se na rozdíl od proslulého „do Moskvy“ z Čechovových *Tří sester* mělo či aspoň mohlo uskutečnit už za chvíli, rozhodně v případě, kdybych si na to vypůjčil: tak se přítomnost (životní *prezence*) díky stále nové nabídce stále odsunuje kamsi do budoucnosti, která nakonec vzhledem k nemožnosti dostat, co se nabízí, přináší jenom frustraci a ještě víc odkazuje velké skupiny lidí k diváctví jako jedinému způsobu, který pomocí ztotožnění se zvolenými idoly může náhradkově realizovat své (narcistní) sny. (Z jistého hlediska byly prosincové události z pařížských předměstí protestem proti takové – nezměnitelné? – životní roli, která je u jistých skupin velkoměstského obyvatelstva jakoby nasnadě, zatímco ostatním jí zakrývá množství dostupných předmětů a nabízející se zábavy.)

<sup>7</sup> O vystupování v tomto smyslu („Umění vystupovat“) pojednávám mimo jiné také na příkladu Stendhalova popisu chování vévodkyně Sanseverinové z jeho *Kartouzy parmské* v první kapitole své knihy *O hercích a herectví* z roku 1998: 7–27.

jednak výjev či výstup, tedy to, *co* se odehrává, a jednak prostor či místo, *kde* k tomuto výjevu či výstupu dochází.

Příklad rodinného výstupu ukazuje, že plnohodnotnou scénu může vytvořit samo scénické chování, tj. chování zaměřené na diváckou odezvu; na druhou stranu může ovšem i nějakému v zásadě a dokonce i ve svém záměru nenápadnému chování propůjčit scéničnost specifická kvalita *prostoru*.

Tento prostor může ovšem také vytvořit svým *záběrem* příslušná technika: víme, jakou zábavu může připravit televizním divákům skrytá kamera zachycující chování, které pro scénu rozhodně určeno nebylo.

Není nejenom nebezpečí, které vyplývá z vsudypřítomnosti televizních kamer, ale i masově rozšířené fotografování a filmování jasným dokladem stále se stupňující scénovanosti života, v jehož rámci je 1. čím dál těžší vyvarovat se i v nejtímnějších okamžicích nemilé vystavenosti nějakým divákům a 2. čím dál snadnější realizovat své případné nutkání se takovým způsobem vystavit?<sup>8</sup>

Těch, kteří tuto možnost vystavit se (a *vystoupit* ve shora naznačeném smyslu) přímo vyhledávají, jako by bylo přitom čím dál víc; jinak to ostatně při zmnožujících se příležitostech ('pódiích'), které poskytují příslušné instituce ve snaze na tom vydělat, ani nemůže být. Otázka je, nakolik je takové puzení k vystupování, spojené samozřejmě s touhou se prosadit (či/a získat tímto způsobem velké peníze), spojené s přebytkem energie, který tkví v základu každého scénického projevu, a nakolik představuje pouhé sebescénování.

A nejde nakonec zejména v tomto druhém případě zase hlavně o projev zvýšené dávky narcismu (ostatně v dnešním světě jakoby všemi prostředky podporovaného), který vede jen k tomu, že i takové vystupování nepředstavuje projev aktivity, ale opět jen pouhé diváctví? Copak se sám vystupující nestává nakonec svým vlastním divákem, když (i s ohledem na vlastní fotografie v novinách a záběry na filmovém záznamu provázející takové uplatnění na scéně) mu divácký zájem ostatních poskytuje především jakési kouzelné zrcadlo?

## Intimita na veřejnosti a všeobecná bulvarizace

Byla řeč o přitažlivosti výjevů zachycených skrytou kamerou. Jejich uplatňování na veřejnosti můžeme dát do souvislosti s všeobecným posunem od veřejného života (a vystupování na veřejnosti) jako projevu občanské pospolitosti – i (speciálně) společného projednávání veřejných záležitostí – k všeobecné privatizaci, v jejímž rámci se ale soukromí stává stále víc předmětem zájmu veřejnosti a institucí, které prostředkují jeho zveřejňování. Zajímavější než veřejné věci jsou privátní záležitosti a stejně důležité jako veřejné vystupování politických činitelů se stává to, co by zůstalo skryté, kdyby nebylo bulvárního tisku, totiž jejich intimní život: podle něj, tj. nikoli podle toho, s *čím* (s jakým politickým programem) předstupují před veřejnost, ale podle toho, co (za tímto programem) skrývají,

<sup>8</sup> Jakousi 'třetí' variantou bourání hranic mezi intimním a veřejným představuje takové chování, uplatňované třeba při používání mobilních telefonů ve veřejných dopravních prostředcích, které nebere přítomnost ostatních – coby potenciálních posluchačů či diváků, a to dokonce většinou nedobrovolných – na vědomí. Do 'třetí' kategorie řadím takové projevy proto, že je opravdu nesnadné rozlišit, zda při nich jde o záměrné či bezděčné puzení vystavovat se, nebo prostou bezohlednost (za obojím lze ostatně předpokládat totéž, totiž zvýšený stupeň narcismu).

resp. *jak* se sami dokážou prezentovat před obecnstvem jako soukromé osoby, jako by bylo nejsnadnější hodnotit ty, ze kterých si mám vybírat ve volbách.

V souvislosti s 'privatizačními' tendencemi, o kterých mluví v citované knize (v pasáži z 9. kapitoly věnované divákovi) Sennet, je i růst pozornosti věnované soukromí herců a zejména hereček. Zřetelný předěl vidí Sennett v rozdílu mezi způsobem, jakým divadelní publikum přijímalo slavnou francouzskou herečku Rachel (1821–1858) a jakým přijímala veřejnost ještě slavnější Sarah Bernhardtovou, jejíž pařížská kariéra začala 4 roky po smrti první jmenované. Míra slávy tu přímo souvisela ani ne tak s herectvím (pokládáným u Rachel ještě vlastně za *virtus* svého druhu), ale se zacházením se soukromím druhě z nich jako s předmětem veřejného zájmu: právě zájem o toto soukromí a jeho zveřejňování dělalo z Bernhardtové na rozdíl od 'romantické virtuosky' Rachel skutečnou 'hvězdu' – v dnešním měřítku superstar nebo megastar – svého druhu.<sup>9</sup>

Je prospěšné rozlišovat v těchto souvislostech 'intimizaci' a 'privatizaci'. K všeobecné intimizaci dochází v souvislosti se vznikem a rozvojem měšťanského dramatu: ta podoba využívání intimní problematiky, typické ostatně pro celou křesťanskou tradici, jaká se projevuje na příklad u Scriba, prochází u Ibsena, Strindberga a Čechova vývojem vedoucím od intimního námětu k tématu, které pouze privátní konsekvence intimních problémů jednajících osob zásadně překračuje. Redukce intimní problematiky na problematiku čistě privátní se postupně stává příznačnou pro vývoj tzv. bulvárního dramatu a divadla, a to právě ve spojitosti s proměňováním tohoto divadla na divadlo 'hvězd', k jehož dovršení mohlo ovšem dojít až ve filmu. Příznačná pro tento proces je účast tzv. bulvárního tisku, pro který jsou nejdůležitější privátní aféry a který je důležitým činitelem ve vývoji od aktivního individua v pouhého diváka tím, jak rozvíjí vždy existující sklony na jedné straně k voyeurství a na druhé straně k exhibicionismu (v tomto druhém případě vzpomeňme na shora zmíněné kouzelné zrcadlo).

Zajímavý fenomén představuje z tohoto hlediska tzv. 'cool' a příbuzná dramatika, u níž se vnučuje otázka, nemá-li její ještě ostřejší intimizace takřkajíc mimo všechna tabu cosi kompenzovat. Mám samozřejmě na mysli absenci dráždivého privátního momentu, se kterým je jaksi bez ohledu na intimitu námětu spjaté divadlo 'hvězd', nemluvě o filmu a dalších odvětvích, kde je privátní moment neodmyslitelný od provozování současných způsobů idolatrie, nahrazující realizaci náboženského cítění. To, co se v případě filmových či televizních

9 Už u romantických virtuosů, za jejichž přímo symbolického představitele lze pokládat Paganiniho, se projevuje důraz na (event. 'démonickou' či 'geniální') osobnost umělce provokující ovšem především fantazii diváků, na rozdíl od neosobního 'umění' jejich předchůdců. Můžeme v té souvislosti vzpomenout na Diderotovo rozlišování „velké Agripiny“ a „malé Claironové“, která ji představovala (viz Diderot 1950: 235): v případě 'hvězdy' jako by postava naopak představovala herce či herečku, stejně jako byla nejenom skladba, ale sama hudba, kterou Paganini hrál, prostředkem prezentace jeho 'daimonu' či 'génia' (tedy přece ne ještě zcela prostředkem jeho sebeprezentace). Kdybychom hledali na této rovině k Paganinimu jakýsi druhý pól, našli bychom ho u Timma Ulrichse, který se roku 1965 na berlínské výstavě (na rozdíl od některých svých následovníků ještě oblečený) vystavil ve vitríně; šlo, jak upozornil Dieter Daniels (2003: 32) vlastně o reklamní Ulrichs sám mluvil o „reklamní centrále pro totální umění“ („Werbezentrale für Totalkunst“). Místo prezentace třeba vlastního 'daimonu' či 'génia' – tedy toho, co pouhé umělcovo 'já' přesahuje – pomocí vlastního umění, díky němuž se umělec stává médiem svého druhu, máme v takovém případě co dělat s totální privatizací umělece, za kterého se nepřestává pokládat (a je pokládáný), ačkoli se činí předmětem pozornosti nikoli svým uměním, ne-li dokonce dílem, ale pouhým scénováním vlastní osoby. Nabízí se otázka, nakolik je podobná tendence projevem sveřepého ikonoklastu spojeného s těmi tendencemi moderní či postmoderní společnosti, které chtějí umění zcela nahradit vystavitelným zbožím určeným k prodeji.

a hudebních (ale i politických a sportovních) hvězd odbývá zveřejňováním jejich privátních afér v bulvárním tisku (a to pak jako svérázná reklama přispívá k zájmu o příslušnou produkci či aktivitu),<sup>10</sup> jako by se v případě cool-dramatiky mělo odbývat přímo na jevišti. Jak ostatně může dramatik konkurovat hereckým hvězdám jinak, než že to, čím ony poutají pozornost bulvárního tisku a co v jeho případě zůstává namnoze v oblasti fantazie, zveřejní prostřednictvím vlastního textu domáhajícího se aspoň scénické realizace? Že podobné případy jakéhosi sebezhnuseného narcistního exhibicionismu bývají u autorů nejvážněji miněných pokusů, jak se vyrovnat s frustrací jejím bezohledným zveřejněním, spojeny s jejich tragickým mimojevištním vyústěním sebevraždou, stojí rozhodně za zamyšlení. Právě tak ovšem stojí za pozornost souvislost vykalkulovaných pokusů v tomto oboru s tou všeobecnou tendencí k přeměně kultury v coolturu, realizovanou zejména v rámci 'šoubyznysu' zaměřeného na pubertální mládež, jejíž všechny snahy o vzpouru nakonec stejně většinou skončí v hranicích vsepohlcující scénovanosti.

## Korzo a dopravní komunikace; scéna a scénický smysl

Byla řeč o tom, jak scéničnost koupě a prodeje spojenou se smlouváním vystřídal scénovanost nabídky zboží v obchodních domech a jak tato změna souvisela s nahrazením přímé komunikace diváckým postojem.

Podobně zásadní vliv na redukci scénických kvalit těch městských prostorů, kde se uskutečňovala či někde ještě uskutečňuje přímá i nepřímá komunikace jejich obyvatel, má zatlačování komunikace založené na shromažďování lidí pouhou dopravní komunikací.

Jinak řečeno, jde o proměnu komunikace, které se někdy říkalo *korzo*, v místo co nejrychlejší přepravy na určené místo. Při dosahování tohoto místa mi pak všichni, kteří mi přicházejí do cesty, vlastně vadí, místo abychom se vzájemně stávali účastníky komunikace, která je aspoň nepřímým, ale často i přímým prostředkem realizace lidské *pospolitosti*.

Scénou se vždycky stávala a dodnes stávají nebo tak jsou od počátku i zamýšlena velká historická náměstí a ulice, jako je např. náměstí sv. Petra v Římě, ale i pařížská Champs Elysées, a to nejenom při slavnostních přehlídkách. Taková místa se totiž stávají scénou i tehdy, kdy nejde o prezentaci něčeho mimořádného, čeho máme být (pouhými) diváky. Na takových místech se víceméně běžně prezentujeme takřikajíc jedni druhým a všichni dohromady: scéničnost se tu spojuje nikoli s jednotlivými *výstupy*, ale s *vystupováním* (tj. s chováním na veřejnosti), zahrnujícím přirozeně i oblečení.

Podobnými scénami se za jistých předpokladů stávají i všechna tzv. společenská zařízení: tzn. nejenom třeba taneční a divadla, ale zejména kavárny, které na místech podobných pařížským Champs Elysées představují důležitou protiváhu nákupním prostorům. Pokud jde o výsledky konfrontace dopravních

<sup>10</sup> Je známé, že různé aféry bývají i výsledkem scénování vlastního soukromí, které může zájem o vyhasínající hvězdu oživit nebo poskytnout tisku potravu, jakou by jinak hledal v oblasti, která má zůstat utajena. Zvláštní jsou ovšem případy, kdy ke zvýšení (a v takových chvílích třeba i subjektivně nežádoucí) popularity přispívá skutečné soukromé neštěstí.

a bezprostředních mezilidských komunikačních možností, typický případ představuje vyloučení dopravy z tzv. pěších zón. Ty se na základě tohoto opatření obvykle nestávají místem podobným bývalému korzu, ale prostorem k realizaci ještě intenzivnějšího výlučně diváckého přístupu s jeho soustředěním na nabídku různých druhů zboží nabízeného ve výkladních skříních i přilehlých pasážích.

Už dříve<sup>11</sup> jsem psal o tom, že v našich poměrech poskytují vhodný příklad k nahlédnutí probírané problematiky pražské Staroměstské a Václavské náměstí. Dnes se také Staroměstské náměstí (které se stalo i místem k holdování vítězným aktérům ze sportovní scény) zaplňuje v příslušných časech stánky s nabídkou zboží, která se na Václavském náměstí definitivně stala překážkou normální mezilidské komunikace v duchu někdejšího korza (jímž toto náměstí také bylo) zejména vzhledem k vysloveně pochybnému charakteru některých nabízených artiklů. Na začátku bylo tolik řečeno o smlouvání, že je asi sotva možné argumentovat ve prospěch takového vývoje poukazem k původnímu určení podobných náměstí, zřejmému už z jejich názvů, v nichž podstatné jméno zní trh.

Smutnější osud Václavského náměstí souvisí, jak se dnes zdá už i některým představitelům města jasné, s vyřazením dopravy ve směru, kterým se toto náměstí zvedá k soše sv. Václava a k Národnímu muzeu. Právě význam Národního muzea jako druhé symbolické dominanty, poznamenané navíc šrámy ze srpna 1968, se jaksi negativně potvrdil, když je minulý režim od náměstí pomocí magistrály v souhlasu se svými ideologickými nároky i obavami rázně oddělil. Nový režim pak pokračoval tím, že definitivně znehybnil to, co by mělo podle přirozených dispozic tohoto prostoru proudit, a tak ukázal, nakolik se jeho představitelům nedostává elementární estetické kultivovanosti, totožné v daném případě se scénickým smyslem.

Tento scénický smysl spočívá totiž kromě jiného v cítění prostoru jako *silového pole* a jako se bez něj neobejde ani architekt, ani scénograf a režisér, tak by ho právě v dnešní době neměl postrádat ani politik.

## Scénický smysl a herectví

Scénický smysl je samozřejmě spjatý nejenom s cítěním prostoru, v němž se nacházíme, ale také prostoru ve mně samém, tj. souvisí nejužším způsobem s vnímáním sebe sama jako prostorově cítící plastické bytosti.

Otakar Zich (1986: 106) mluví o tzv. vnitřně hmatovém vnímání, Howard Gardner (1999: 248) o tělesně-pohybové inteligenci a John Martin, kterého Gardner cituje, o tzv. kinestézii,<sup>12</sup> prvně jmenovaný autor pochopitelně především v souvislosti s herectvím.<sup>13</sup> Herectví je podle autora knihy *Estetika dramatického*

<sup>11</sup> Také v 10. čísle *Disku* na str. 15–16.

<sup>12</sup> Podrobněji viz také *Disk* 10: 16–18. O jiných aspektech scénického citu a jeho uplatňování se čtenář doví ve studiích „Scéna a fotografie“ (jejímž spoluautorem je M. Vojtěchovský) v *Disku* 12: zejm. str. 22–23, „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“ v *Disku* 13: zejm. str. 28–30, a „Emoce a scénický cit“ (spoluautor J. Šípek) v *Disku* 14.

<sup>13</sup> Ve stejné souvislosti mluví Alexandr Tairov v přednášce, která pochází přibližně ze stejné doby jako Zichova kniha, o kinetickém citu (viz Tairov 2005: 109–110).

umění složka, která není od divadla (dramatického umění) odmyslitelná: herectví je jeho jedinou stálou složkou („*dramatickou v pravém slova toho smyslu*“, „*nutnou podmínkou dramatického díla*“, viz 1986: 33 a 47).<sup>14</sup>

Protože každý tělesný pohyb souvisí s prostorem, je jasné, nakolik je to, co je předmětem jak Zichova, tak Gardnerova zájmu, neoddělitelně spojené s *prostorovým* citem či inteligencí *vůbec*: specifické uplatnění takového pohybově-prostorového citu za účelem působení na nějaké diváky je bezesporu základem scéničnosti související i s mimouměleckým vystupováním (příp. s tzv. ostenzí, o které mluví Ivo Osolobě 1974: 206 ad.).

Úvahy o nezbytné přítomnosti aspoň latentního hereckého talentu či aspoň hereckého citění ve všech povoláních, která jsou spojená se sdělováním pomocí předvádění (prezentace), a to dokonce včetně nepřímého (tj. literárního a hudebního), mají své oprávnění zejména právě s ohledem na zmíněnou okolnost: co se v těchto případech přisuzuje herectví, je totiž právě scénický smysl.

Tento scénický smysl je samozřejmě vždycky spojený nejen se smyslovým vnímáním, ale s citěním, na kterém se podílí celý člověk (tedy člověk se všemi svými předpoklady) a které se projevuje na různých (různě komplikovaných) úrovních myšlení.

Pokud jde speciálně o herectví, je v něm uplatnění tohoto (dramatického či scénického) citění při jednání v prostoru spojené s takovým tvarováním sebe sama ve vztahu k ostatním a k okolí, které souvisí nikoli se skutečností, ale s pouhou představou: má tedy kvalitu příslušným způsobem vnímatelného *uměleckého výrazu*.<sup>15</sup>

V souvislosti se scénickým chováním, tzn. vystupováním (rozumí se na veřejnosti) se někdy mluví o herectví v životě. To, co má scénické vystupování v životě společného s herectvím, je vystupování za nějakých okolností, které jsou totožné s jistými požadavky, jimž je třeba vyhovět, tzn. jde o vystupování v nějaké *roli* (viz i použití tohoto termínu v sociologii a sociální psychologii).

Rozdíl mezi vystupováním v životě a herectvím spočívá jednak v tom, že ‘v životě’ jsou tyto okolnosti skutečné a ne smyšlené, zatímco herectví je vystupování ve smyšlených okolnostech či chování na základě pouhé představy, kterou scénicky zpřítomňuje. Vystupování ‘v životě’ má také nějaký praktický účel (být se odvozoval jen z přání upoutat něčí pozornost). Tento účel nahrazuje v rámci herectví potřeba něco *vytvořit*: vlastně vytvořit cosi *umělého*, přičemž toto pouze ‘umělé’ se díky tomu, co za skutečné city, představy a myšlenky vzbuzuje v obecnstvu, stává *uměním*.

Vzpomínáte na královici Hamleta, když mluví (v překladu Martina Hilského) o svém dojmu z vystoupení Prvního herce, který deklamoval pasáž o zavraždění krále Priama a žalu královny Hekuby?

14 O české tradici ‘scénologického’ uvažování, která začíná u Otakara Hostinského a ve které má Otakar Zich tak důležité místo, jakož i o důvodech, proč volí Zich výraz ‘dramatický’ často právě tam, kde by se v duchu této stati měl či aspoň mohl užívat výraz ‘scénický’, viz Vostrý: „Ke kořenům české scénologie“, *Disk 9*, příp. (týž) „Scéničnost a dramatická scéničnost v Zichově *Estetice dramatického umění*“, in: *Miscellanea theatralia (sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám)*, Praha (DÚ) 2005.

15 O vztahu hereckého výrazu a hercova fyzického prožitku viz kapitolu nazvanou Abstraktní schéma a fyzický prožitek z „Ejzenštejnových lekcí divadelní režie“, jejichž přepracované znění jsem zařadil do knihy *Režie je umění* (viz Vostrý 2001: 181–188).

*To volá do nebes! Ten herec tady  
představu pouhou, vymyšlený žal  
sehraje tak, že obětuje duši  
a celý zbledne cizím utrpením,  
v očích má slzy, v obličeji děs,  
hlas zlomený a celou svoji bytost  
dá do služeb té smyšlence. A pro nic!  
Pro Hekubu!*

*Co je mu do Hekuby, nebo jí  
do něj, že pro ni pláče? Co by dělal,  
mít motiv jako já a důvod k žalu?*

Můžeme říct, že v herectví, ale také ve scénografii a režii je scénický smysl spjatý s *dramatickým citem*: jde o takové cítění napětí imanentního danému symbolickému prostoru a vztahům jednajících osob v tomto prostoru (a tomu odpovídajícímu zápasu různých emocionálních tendencí v těchto jednajících osobách samých),<sup>16</sup> jako by šlo o prostor skutečný, a to se všemi konsekvencemi, které z toho vyplývají a které ve 'skutečném' životě zůstávají skryté, nebo je prostě nebereme v úvahu.

Podmínkou realizace těchto symbolických konsekvencí je ovšem u herce konkrétní vědomí daného místa přiděleného mu v roli, v jejímž rámci se snaží ho uhájit, nebo zlepšit, a to tak, aby jeho jednání související s rozhodováním mezi nějakými možnostmi vzbuzovalo příslušnou odezvu diváků. Tito diváci jsou na základě scénického dění a toho, co v nich vzbuzuje, schopní vnímat jednání jevištních postav nejen zrakem a sluchem, ale i pomocí „vnitřně hmatového vnímání“ obsahujícího impulsy k pohybu (související s příslušnou emocí). Tyto impulsy se ovšem nemohou realizovat a tím spíš jsou proto spolu s dalšími podněty apelujícími na divákovu imaginaci schopné se stát spouštěčem vlastního divákova myšlenkového procesu, a tak jsou diváci při takovém vnímání, provokujícími „další představy, myšlenky a vysvětlení“,<sup>17</sup> emocionálně i intelektuálně *aktivní*.

V rámci tohoto myšlenkového (intelektuálně-emocionálního) procesu se diváci také rozhodují, primárně mezi přijetím a nepřijetím toho, co vidí, a to jak v rovině 'obsahu', tak v rovině 'formy'. Nemusí tedy jít o rozhodování totožné s rozhodováním postavy v jevištní situaci: jde v nejpoutavějších případech o rozhodování v rámci, který není (stejně jako v případě Hamleta, donuceného k takovému přemýšlení projevem Prvního herce o Priamovi a Hekubě) totožný s rámcem dané situace, ba ani s rámcem celého představení: viz poslední citovanou otázku, kterou si klade Hamlet pod dojmem vystoupení Prvního herce, když po odchodu herců a Polonia i Guildensterna a Rosenkrantze zůstane sám.

16 Ne náhodou mluví Tairov v podobné souvislosti o „křížení emocí“ (viz Tairov 2005: 103). S touto problematikou má co dělat i tzv. princip „odvratného pohybu“, který znovu vzkřísil k životu Mejerchold a který ve svých přednáškách o režii rozvíjel Eizenštejn (viz Vostrý 2001: 189–194).

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

## Odteatralizováním k sebe prezentaci?

I v teatrologické literatuře se mluví o innsbrucké performanci (či [sebe]instalaci) nazvané *Rty sv. Tomáše*, která se konala v době rozkvětu těchto produkcí, konkrétně roku 1975, a při které se její autorka Marina Abramović svlečená donaha sama zraňovala tak, že jí publikum v jistý okamžik zabránilo pokračovat. Přes nejrůznější symboly (mezi které patřila láhev červeného vína, kterou performerka vypila, a sklenice medu, kterou snědla), nehledě k pěticipé hvězdě na stěně, zamýšlené potenciálně symbolické konotace byly jednoznačnou sebe prezentací suspendovány. Šlo o suspenzi jakékoli mimeze či 'obrazu', která se vždy opírá o proslulé 'jako by' a ambivalentní vztah mezi 'je' a 'není' a 'já' (herec) a 'on' (posta-va, role) vyznačující herecké představování. Zde šlo o holou 'autenticitu', v jejímž rámci byla potenciální symboličnost potlačena reálným (autentickým) projevem performerky, ve kterém byla specifická scéničnost nahrazena reálným jednáním.

V citovaném příkladu máme co dělat s jistou tendencí, která se uplatňuje zhruba od 60. let ve výtvarném umění a kterou bychom mohli označit jako vývoj 'od mimeze k instalaci'. V souvislosti s touto tendencí a dalšími projevy scéničnosti a scénovanosti či teatrality (*theatricality, Theatralität*) v současném umění, je k jejich plnému pochopení nutné poukázat na samotný divadelní vývoj.

V rámci moderny šlo o vývoj od malovaných kulis a kašírovaných 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, které mělo za následek úsilí o 'odteatralizování' divadla. To je jistě oprávněné, zvláště když se nezapomíná ani na podněty vyplývající z bouřlivého vývoje techniky.

Je přitom přirozeně nutné mít na paměti i posuny, k nimž dochází v průběhu posledních více než sta let v samotném herectví, a to už u Stanislavského s jeho uvědomělým úsilím o zásadní obrat od vnější charakterizace k prožívání a poslze jednání 'za sebe'.

Jistého vrcholu dosáhly snahy o jakoby definitivní odteatralizování filmu i samotného divadla v rámci upřímného i módního zaklínání autentičností v 60. letech minulého století. Ale zdá se, že toto zaklínání autentičností a koketování se záměnou herectví za perfoerství a výtvarného umění za sebeinstalaci nepozbylo na aktuálnosti ani dnes: neaktualizují ostatně takovou snahu důsledky způsobené vývojem od převtělujícího se herce k 'hvězdě', resp. superstaru a megastaru, jehož vyvrcholení jsme teď svědky a jehož projev je ovšem od (pseudo-autentického) sebescénování sotva odmyslitelný?

Nemá ostatně toto sebescénování cosi zásadně společného se scénováním zboží v super- nebo v hypermarketech? Není-li ve skutečnosti dokonce jeho stupňovanou variantou, podporovanou ostatně i účastí takových hvězd a hvězdiček na scénované nabídce tohoto spotřebního zboží v rámci reklamy, kde se třeba i příslušníci sportovní branže jaksi definitivně stávají ani ne tak scénickými činiteli, jako spíše dobře placenými objekty manipulace.

A nesouvisí to, o čem můžeme mluvit jako o posílení scénických prvků či teatralizaci současného umění také a velmi podstatně s přeměnou samotného (a zejména výtvarného) umění ve velmi atraktivní a lukrativní druh zboží, jehož



úspěšnost může být ovšem zaručena jen pomocí neustálé inovace realizované za cenu likvidace toho, co donedávna jakoby tvořilo samu podstatu tohoto umění?

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 při scénované nabídce zboží hromadné spotřeby?<sup>18</sup>

## Scéničnost a scénovanost

V současné době všeobecné 'spektakulárnosti', o které promluvil už v předvečer pařížských událostí roku 1968 radikálně revoluční Ruy Debord v knize *La Société du Spectacle*, je opravdu třeba rozlišovat mezi 'scéničností' a 'scénovaností'.

To, o čem s takovou spravedlivou nevolí píše například v 5. kapitole své knihy *The Cult of the Avant-Garde Artist* z roku 1993 Donald Kuspit jako o něčem, co můžeme dokonce pokládat za modus vivendi postmoderní společnosti (v titulu této kapitoly věnované především Andy Warholovi figuruje „Sláva jako všelék“ a v podtitulu „Charisma cynismu“), je právě to druhé: tato současná všeobecná scénovanost jako by byla schopná vrhnout špatné světlo i na 'přirozenou' scéničnost, vytvářející jistý aspekt každého lidského jednání, byť třeba jen potenciální a rozhodně nikoli vždycky uvědomělý.

Dnešní hypertrofie scénovanosti a zejména sebescénování jistě souvisí s hypertrofovaným narcismem, o kterém mluví i Kuspit: v daném rámci lze kult i samotné chování starů, superstarů a megastarů oprávněně odvozovat i z potřeby obecnstva uspokojit svůj vlastní narcismus aspoň nepřímo a náhražkově prostřednictvím obdivu ke zvoleným idolům a jejich (ze sociologického hlediska 'návodnému') chování.

Na začátku byla řeč o zásadním posunu od jednoho pojetí světa jako scény k úplně novému. V rámci toho prvního pojetí se na světě jako na scéně třeba někdy směšně a s všelijakými výsledky pohybovali skuteční aktéři. Druhé pojetí předpokládá takovou scénu, na kterou nám dávají podle vlastního výběru a způsobu nahlédnout masová média. Tak jako by nás tato masová média chtěla a mohla definitivně proměnit v pouhé diváky... A co diváky: dokonce voyeurů života těch vyvolených, se kterými ovšem tato média sama manipulují tak, aby nám pohled na ně připadal opravdu zábavný – a obsahoval i momenty jejich ponižení, poukazující k výhodnosti pouze diváckého postoje a zařazení.

K tomu patří i občasné propůjčení 'rozhodovací pravomoci' samotným divákům. Rozhoduje se samozřejmě o tom, co je také podstatně spojené s diváctvím, a 'rozhodování' tak zůstává v jeho rámci: jde o hlasování o tom, na koho se

<sup>18</sup> Je příznačné, že o současné kultuře jako „kultuře inscenace“ a touze všech „prosadit se na scéně“ mluví i německá teoretička divadla Erika Fischer-Lichte, která jinak 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 v této stati rozumím 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 a mou reakci na ni v článku „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“, *Disk* 13 (září 2005).

diváci chtějí dívat raději než na někoho jiného, ale druhově totožného. Hlasování se děje pomocí SMS, a tak obstarává peníze pro firmy, které se na financování této zábavy podílejí tím, že jejím obstaravatelům zadávají reklamu.

Tak se pomocí jakoby vlastního rozhodování jen posiluje postavení diváka jako pouhého objektu. Proto také můžeme mluvit nejenom o diváctvu a diváctví, ale o pasivním diváctví a v případě tzv. 'reality show' dokonce o voyeurství či 'šmírování'.

Tomu, nač se diváci podobných pořadů dívají (a v reality show jaksi z definice), chybí potenciálně symbolický rozměr. Právě tento potenciálně symbolický rozměr představuje vlastnost, díky níž umělecké dílo provokuje aktivní spolupráci svých diváků: jejich divácká aktivita je spojená s myšlenkovým procesem rozvíjejícím se souběžně s vnímaným dílem na základě impulsů poskytovaných jejich imaginací.

Je tak neoprávněná starost, aby se i hlasování při volbách do nejvyšších zastupitelských sborů, jimž se masová média věnují, neproměnilo v rozhodování o tom, koho chceme raději vidět (rozuměj: kdo nás je schopný lépe bavit) na televizní obrazovce a v dalších 'médiích'?

Byla řeč o tom, že tzv. masová média dělají všechno pro to, aby nás (ve vlastním zájmu, který je ovšem zcela shodný s těmi institucemi, které jim zadávají reklamy, ale i s politiky a příslušnými politickými či správními institucemi jistého druhu) proměnila v pouhé diváky. V té souvislosti nemůže tato stať končit ničím jiným než otázkou určenou jejím čtenářům: Myslíte si, že se to těm médiím ve spolupráci s politiky a všemi ostatními sebeinscenátory včetně tzv. umělců opravdu podaří?

### **Citovaná literatura:**

- DANIELS, D. *Vom Readymade zum Cyberspace*, Ostfildern-Ruit 2003  
DEBORD, G. *La Société du Spectacle*, Paris 1992  
FISCHER-LICHTE, E. (Hsgeb.) *Theatralität und die Krisen der Repräsentation (DFG Symposion 1999)*, Stuttgart/Weimar 2001  
FISCHER-LICHTE, E. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004  
GARDNER, H. *Dimenze myšlení (Teorie rozmanitých inteligencí)*, Praha 1999  
KUSPIT, D. *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge, Mass. 1993  
SENNET, R. *Flesh and Stone*, New York/London 1994  
[STANISLAVSKIJ] СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С. *Об искусстве театра (Избранное)*, Москва 1982  
TAIROV, A. „O tvůrčí metodě a historii Komorního divadla (Přednášky“ [z ledna 1931]), in: (týž) *Odpoutané divadlo*, Praha 2005  
[TOLSTOJ] ТОЛСТОЙ, Л. Н. *О литературе*, Москва 1955  
VOSTRÝ, J. / ŠÍPEK, J. „Emoce a scénický cit“, *Disk 14* (prosinec 2005)  
VOSTRÝ, J. / VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Scéna a fotografie (Čapa fotografuje smrt)“, *Disk 12* (červen 2005)  
VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998  
VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001  
VOSTRÝ, J. „Scénologické lekce Jana Vermeera“, *Disk 9* (září 2004)  
VOSTRÝ, J. „Ke kořenům české scénologie“, *Disk 9* (září 2004)  
VOSTRÝ, J. „Scéničnost a scénovanost“, *Disk 10* (prosinec 2004)  
VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“, *Disk 13* (září 2005)  
VOSTRÝ, J. „Scéničnost a dramatická v Zichově *Estetice dramatického umění*“, in: *Miscellanea theatralia (sborník Adolfo Scherlovi k osmdesátinám)*, Praha (DÚ) 2005  
ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, resp. 1986

# Objekt ozvláštněný objektivem

Miroslav Vojtěchovský

**K**dyby to neznělo ještě podivněji, ne-li hloupěji, potom bychom mohli tuto kúvahu nazvat „Objekt osmyslený objektivem“ či „Objekt prefabrikovaný pro objektiv“. Ještě přesnější by ale možná bylo říci jednoduše „Objekt scénovaný pro objektiv“, nebo nakonec prostě „Objekt před objektivem“. To by ovšem byl název přeci jenom trochu moc zjednodušující – a především to byl titul jedné mimořádně zajímavé a inspirující výstavy pařížské nabídky uplynulého léta a následující úvaha není referátem o jedné výstavě, i když se jednalo o expozici rozhodně pozoruhodnou, jak jsme si mohli všimnout už ve 13. čísle *Disku* v článku Jaroslava Vostrého „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“ Výstava byla ovšem natolik provokující, že autor zmíněného článku a šéfredaktor časopisu *Disk* v jedné osobě mně tak dlouho vehementně předhazoval informace o vystavené kolekci ve francouzské Národní knihovně s neskrývaným úmyslem přimět mě k cestě do Francie, že se mu to přeci jenom nakonec podařilo. Do Paříže jsem odjel, výstavu vedle celé řady dalších shlédl a následující řádky se tedy více méně odrážejí od stejného odrazového můstku jako článek *Umění a scéničnost – nebo teatralita?*, ale usilují hovořit o jiných aspektech a jsou směřované – jak doufám – do poněkud jiných, nikoliv však zásadně nesouhlasných cílů.

Zájem o život objektu před objektivem kamery a zobrazovací či – lépe – transformační procesy jsou bezesporu symptomem soudobého teoretického bádání v oblasti moderních mechanických médií. V Paříži samotné to dokazovala další výstava fotografií. Tentokrát se jednalo o snímky slavného propagátora, ne-li přímo vynálezce skryté kamery Roberta Doisneau: „Doisneau u Joliot-Curiových: fotograf v zemi fyziků“ a v Praze ke stejnému tématu výstavy a zejména k uspořádání jednotlivých částí přehlídky *Objekt před objektivem* stále ještě odkazuje expozice Galerie hlavního města Prahy, která pod názvem „Život věcí – idea zátiší ve fotografii (1840–1985)“ představuje fotografie ze známé sbírky Siebert.

## Zátiší jako vizuální zpráva nebo experimentální pole

Zátiší je jistě bezesporu vedle portrétu a krajiny nejrozšířenějším žánrem, který ve fotografii nalézáme od roku 1839, kdy byl objev mechanického kreslení pomocí světelných paprsků slavnostně vyhlášen a technologie nezištně věnována

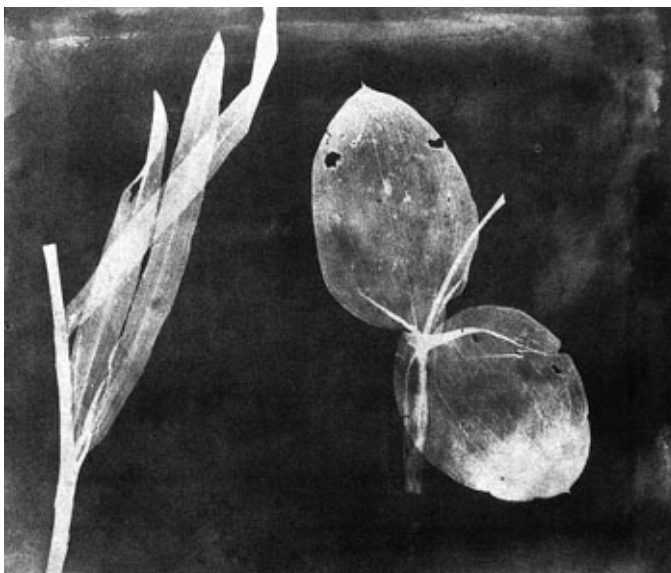


1 Jacques Louis Monde Daguerre: Fosílie a mušle, 1839

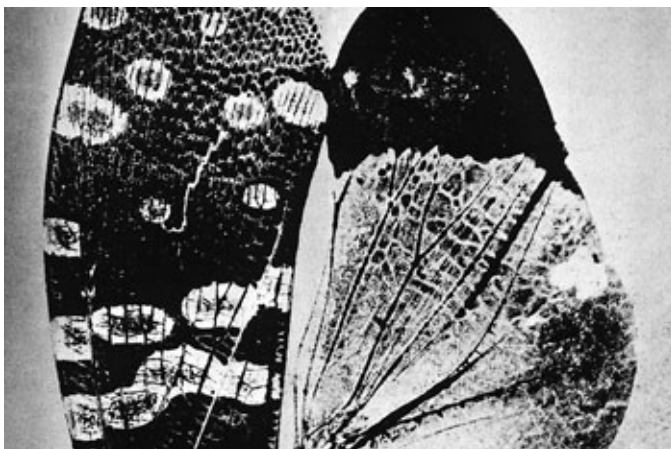
‘ku prospěchu lidstva’. Na tom není nic překvapivého, když si uvědomíme, že prvními uživateli Daguerreova či Talbotova vynálezu byli především malíři školeni v klasických disciplínách, ale stejně tak se jeví zcela logickým a je třeba si uvědomit, že jedny z prvních fotografií, které oba vynálezci pořídili, se zabývaly objekty, jejichž ‘věrné napodobení’ vyžadovalo značnou kreslířskou zručnost a bylo mimořádně náročné na přesnost. Daguerreovy „Fosílie a mušle“ (obr. 1) a Talbotovy listy botanického herbáře (obr. 2) z *Tužky přírody*,<sup>1</sup> jeho mikrofotografie křídel noční můry (obr. 3), či dokonce snímky háčkovaných rukavic od Hippolyte Bayarda (obr. 4), třetího, nejméně úspěšného, protože zneuznaného souběžného vynálezce fotografického zobrazování z roku 1839, to byly jistě nejlepší argumenty pro kvality i přednosti nového zobrazovacího systému. Snaha o maximální podobnost v nepodobnosti, o zachycení přesvědčivě věrohodné podoby trojrozměrného objektu, po staletí propracovávaný postup reprezentace reality v ploše obrazu se zdá být v polovině 19. století završený. Do té doby nebylo možné (a trvalo to ještě téměř půl století, než bylo) ‘mechanicky’ bez zásahu lidské ruky zachytit barvy reálného objektu, ale monochromatická kresba fotografického snímku už zcela zastíňovala všechny předešlé manuální způsoby.

<sup>1</sup> Talbotova kniha *The Pencil of Nature* je zaznamenána jako historicky první fotografická publikace, ale byla de facto albem se čtyřicetými originálními fotografiemi na ‘slaném’ papíru, vlepenými do pevnějších kartonů nesoucích nejenom fotografie, ale především text oslavující možnost „mechanického kreslení světlem“. William Henry Fox Talbot, vynálezce v pořadí druhého systému fotografie po unikátním Daguerreově procesu, vyrobil ve své malé manufaktuře mezi roky 1844 a 1846 celkem 2500 kopií této knihy, uveřejňované postupně v sedmi částech. Talbot tak vlastně mimo jiné demonstroval přednost svého systému, který na rozdíl od daguerreotypie pracoval s papírovým negativem dávajícím možnost zhotovení neomezeného počtu kopií a který se velmi brzy poté ukázal mnohem lépe využitelným v praxi.

► 2 Henry Fox Talbot: Botanický herbář, 1839



► 3 Henry Fox Talbot: Fotomikrografie křídel noční můry, 1839–41



Tím se otevřela jedna dlouhá linie vyplňující dějiny moderních mechanických médií, tj. zobrazení, které určeno pro potřeby vizuálního zpravodajství získává svůj smysl právě tehdy, když je objekt zobrazený s co možná největší technickou přesností a s co největším nábojem iluzivní přesvědčivosti, potažmo věrnosti.

Vrátíme-li se ovšem proti proudu času k prozkoumávání základních otázek existence malířského žánru zátiší, potom můžeme konstatovat, že zátiší se většínou definuje jako seskupení předmětů a věcí, které člověka obklopují, a člověk, který s nimi nějakým způsobem pracoval, na blíže neurčenou dobu tyto předměty opouští, aby se k nim později v tichu, míru a pokoji (odtud zátiší) opět vrátil. Dějiny malířské tvorby potom prolínají dva hlavní důvody pro pořizování zátiší. Na jedné straně je obraz předmětů v různě dovedných sestavách malovaný například na základě objednávky šlechtice, bohatého pána či mecenáše, který chce anoncovat svůj sociální status, nebo předměty, které má rád a kterými se chce pochlu-

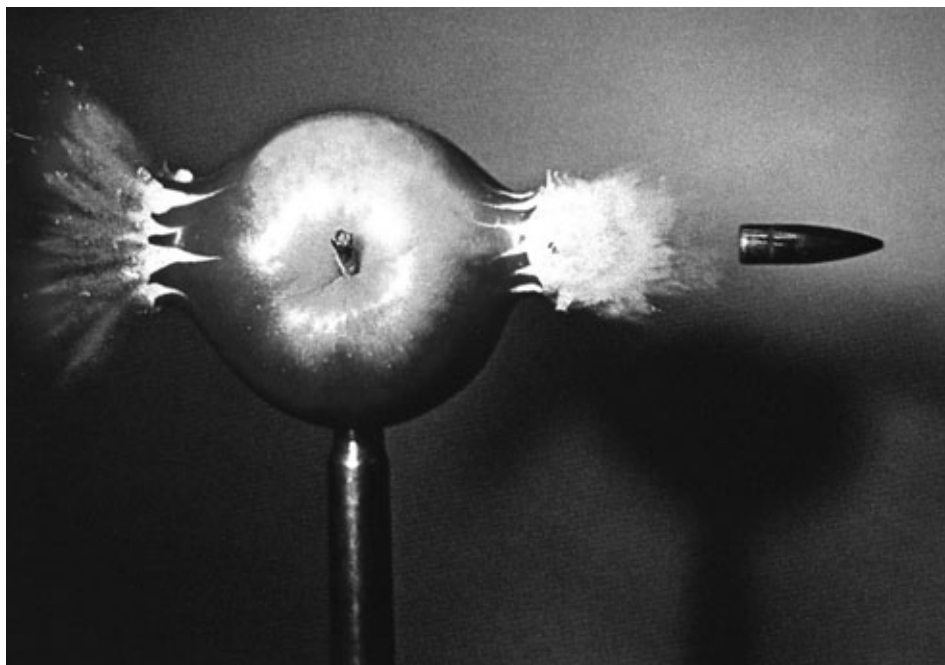


**4 Hippolyte Bayard: Krajková rukavice, 1839–1840**

bit. Zátíší je tedy v tomto případě vizuálním sdělením, poskytujícím adresátovi informaci o fyzické existenci jistých předmětů, například značné uměleckořemeslné hodnoty (kovové nádoby, poháry z benátského skla, filigránsky zpracované zbraně, části zbroje atd.) nebo pozoruhodné lovecké trofeje, a obraz tak obráží blahobyt, prostředí, respektive kulisy života toho, který byl objednatelem obrazu.

Druhý důvod pro vytváření zátíší je naproti tomu čistě výtvarně-technický. Zátíší slouží jako jakési laboratorní prostředí pro vývoj osobitého stylu té které dílny, malířské školy či umělce. Existuje nepochybně nekonečná řada problémů a otázek, které je třeba v procesu malířské tvorby ověřovat: vyjádření hmoty, struktury předmětu, transformace prostoru, vystižení světelné atmosféry, sestava předmětů vůči rámu obrazu, stejně jako vzájemná protipozice předmětů... Obrazy se v tomto smyslu stávají čímsi jako experimentálními políčky poskytujícími dostatek prostoru pro hledání, zkoušení a ověřování možností tvorby.

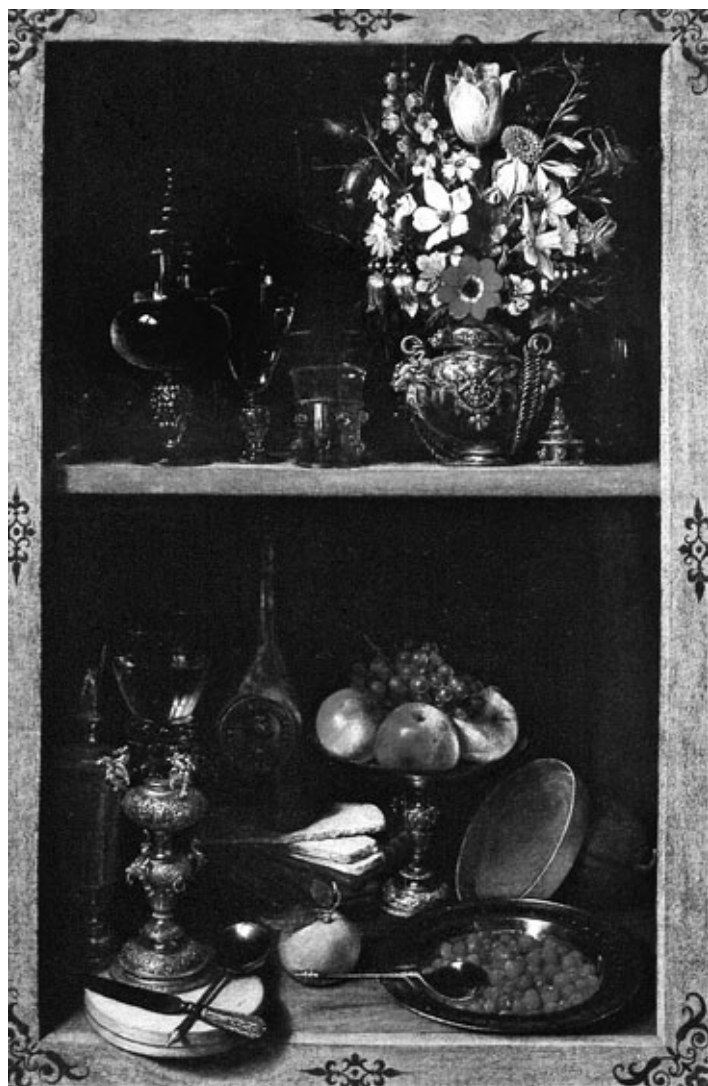
Zejména první z obou popsaných důvodů – vizuální informace – ztrácí v malířství postupně svůj smysl právě v době, kdy se objevuje nový mechanický způsob zachycení reality. Fotografie jistě vytlačila malířství z jeho hájemství v oblasti dokumentace či vizuálně zpravodajské povinnosti: téma zobrazení předmětu za účelem prezentace jeho fyzické existence, kvality a hodnoty v rámci anoncování jistého životního stylu, nálady, resp. atmosféry nemizí, ale přelévá se okamžitě do fotografické podoby. Mám tady na mysli opět dvě linie, ale možná by bylo šikovnější hovořit o jedné hlavní linii a o jedné, řekněme, přechodové k zátíší druhého typu.



5 Harald Edgerton: Průlet střely jablkem, nedatováno

Ta hlavní linie usiluje o maximální přesnost sdělované informace a ve smyslu McLuhanových teorií naznačuje, jak může být médium prodloužením lidských smyslů. Sem jistě patří detailní fotografie popisující tvář měsíční krajiny, stejně jako první mikrofotografie rostlin nebo živočišných tkání, rentgenografie lidského těla, muybridgovské analýzy zvířecího či lidského pohybu nebo obrazy pořízené pod mořskou hladinou, později i Edgertonovy moderní variace na téma Viléma Tella, zachycující extrémně krátkým expozičním časem průlet střely jablkem (obr. 5), a ještě později obrazy interiéru lidského těla od Lenarta Nilsona. Do této kategorie spadala také značná část fotografií pařížské výstavy v Musée des Arts et Métiers, kde dokumentarista a vyznavač živé fotografie Robert Doisneau právě pomocí technicky přesné, popisné a dalo by se říci informativní fotografie objektů a předmětů z výzkumných laboratoří manželů Curieových zachytil neobyčejně dynamicky a impresivně svět vědeckého, potažmo fyzikálního bádání. Do této linie patří i drtivá většina fotografií, v nichž se předmět inscenuje pro obraz za účelem nahrazení kdysi oblíbených a radostně vyžadovaných scének hry na smlouvání, jak o tom hovoří v již zmiňovaném článku v *Disku* 13 prof. Vostrý. Reklamní fotografie předmětů ale neleží pro tentokrát v ohnisku naší studie – až na malé výjimky představované cílenou inscenací předmětu v rámci pokusů iniciovat obrazem v myslí vnímatele cestu k proniknutí za nebo pod vnější podobu zobrazeného předmětu.

Druhá, jak jsme řekli přechodová linie leží na relativně nejasném a proměnlivém pomezí úsilí o vizuální informaci a snahy o sdělení s emotivním nábojem. V zátiší Georga Flegela „Polička s květy“ (obr. 6) z roku 1610 jistě nešlo jenom o věcnou informaci o existenci jisté poličky nebo niky vyplněné poličkou, a stejně tak jen těžko mohlo v té obrovské produkci dokonalých obrazů



6 Georg Flegel: Polička s květy, cca 1610

v sedmnáctém století jít pouze o studijní experimenty na téma přepisu reality do výrazové roviny dvojrozměrného obrazu. A i kdyby šlo tak trochu o opakované sebeujišťování malíře o jeho technické dokonalosti, i kdyby v každém případě z těch stovek bravurních zátiší sedmnáctého století šlo tak trochu o pohrávání si s šálivostí *trompe-l'œil*, nepochybně šlo vždy také o náladu, atmosféru klidu, pokoje, vznešeného rozjímání nad krásou předmětného světa jako symbolu krásy života zde a teď na této zemi, a šlo také zcela jistě o vyjádření úcty k předmětům, které v sobě nesly otisky života předchozích generací, tedy předmětů, jichž se dotýkaly ruce předků, předmětů, které tak v sobě přenášely tichá poselství víry v cosi, co přesahuje materiální ohraničenost každodennosti, jak to asi nejlépe vyjádřil Goethův stařec Vilému Meisterovi: „*Mé okolí budí vaši pozornost. Vidíte tu, jak dlouho může něco vydržet, a takové věci musíme také vidat, aby vyvážily to,*





**7 Roger Fenton:  
Zátiší, 1856**

*co se na světě tak rychle střídá a mění. Tento čajník už sloužil mým rodičům a býval svědkem, když se rodina večer shromáždila; tato měděná zástěna mě stále ještě chrání před ohněm v krbu, jež rozdmýchávají tyhle mohutné staré kleště, a tak to jde napořád. Proto jsem se mohl zajímat o mnoho věcí a přičiňovat se o ně, že jsem se nezabýval měněním těch vnějších potřeb, které tolika lidem ubírají čas a síly. Laskavá pozornost k tomu, co člověk má, ho obohacuje, protože si tím v lhostejných věcech nasbívá poklad vzpomínek...“*

Zátiší tohoto typu se zcela logicky začala objevovat i ve fotografii okamžitě po jejím zrodu. Za všechny snad může být příkladem zátiší Rogera Fentona (obr. 7), pořízené jenom rok poté, kdy se fotograf svými obrazy z Krymské války natrvalo uhnízdil v učebnicích historie fotografie jako první fotograf zachycující válečné běsnění, tedy v roce 1856, ale to je jenom jedna ilustrace rozsáhlého proudu.

S přesunem mimetické role od malířství k fotografii v citované oblasti se ale ještě více prohlubují ony druhé, tj. technické, respektive experimentální důvody pro tvorbu malířských zátiší. Snadněji než v krajině a výrazně lehčeji než v portrétu se právě v zátiší ověřují všechny transformační a individualizační postupy, které může umělec použít. Například Braqueova a Grisova zátiší (obr. 8 a 9) se stanou brzy slavná, ale těžko mohou kdy zastínit masivní dopad Cézannových experimentů. Ty jsou výmluvnou školou stylizace a individualizace – postupů jednak rozrušujících kauzální řetězec, tak typický pro iluzivní malbu, propojující objekt s jeho zobrazením, jednak vyjadřujících osobitost umělcova přístupu k zobrazované realitě. Cézanne se stal učitelem abstrahujících postupů v malířské tvorbě. Nebyl nepochybně prvním, kdo se touto problematikou začal zabývat, ale stal se jistě nejdůležitějším apoštolem stylizace, a tak ukázal cestu dalším, zejména Mondrianovi: byl doslova učitelem učitelů prostřednictvím svých analytických konstrukcí, které ještě dnes slouží lektorům kompozice, nebo lépe



▲ 9 Juan Gris: Zátiší s ovocem a lahví vody, 1914

◀ 8 Georges Braque: Zátiší s herinky, 1909–11

designu jako metodologické pomůcky, jak vyučovat umění skladby a stavby<sup>2</sup> obrazu. Teoretici, historikové, ale především učitelé se snaží analyzovat Cézannovy postupy. Ze zachovaných skic, autorových vlastních poznámek i dostupných dokumentů je možné vysledovat 9 až 10 vrstev studijních skic rekonstruuujících postupné kroky vzniku slavných Cézannových obrazů. Jistě, není možné s jistotou říci, že by slavný malíř dělal vždy všechny skici, ale považuje se za prokázané, že vždy alespoň ty základní nevyhnutelně aspoň v tužce existovaly, ať už na začátku nebo v průběhu zrodu díla. Jako určitý příklad nám může posloužit třeba Cézannovo „Zátiší s lahví pepermintky“ (příloha I) datované přibližně 1894 a nazývané ovšem také „Zátiší s lahví a modrou pokrývkou“<sup>3</sup> v datování kolem 1893–1895.

2 Termíny 'skladba' a 'stavba' chápeme v této práci souhlasně s *Teorií sdělování* prof. Jána Šmoka, o níž budeme hovořit dále, jakožto pojmy výrazně širší a hierarchicky nadřazené pojmu kompozice. Zejména ve fotografické a filmové tvorbě, kde se kompozice chápe spíše jako proces rozmístování obrazových elementů vzhledem k rámu obrazu, a kde každá – byť průměrná – publikace v oddílu nazvaném „Kompozice“ uvádí celou řadu neobvyčejně zjednodušených, ale přitom většinou nekompromisně a striktně uváděných kompozičních pravidel, fungujících jako jakási kuchařka receptů, vedoucích k zaručeně 'mimořádným' snímkům, bylo třeba jak pro účely teoretické analýzy, tak zejména z výukových důvodů oddělit fázi racionální přípravy obrazu od fáze prakticko-realizační, ať už výtvarné, či technické nebo technologické. Termín 'skladba' tedy zahrnuje onu fázi racionální přípravy, znamenající rozhodnutí pro procesy stylizační a individualizační, pro skladebné principy (princip kontrastu, rytmu, harmonie) nebo skladebné postupy (např. lineární, světlo-tonální, či barevná skladba, atd.), zatímco 'stavba' zahrnuje celé řetězce víceméně praktických rozhodnutí. Paralela mezi skladbou, tj. tvorbou dramatického textu, scénáře atd., a stavbou, tj. praktickou transformací textu, inscenováním a tedy 'výstavbou' její performační podoby ve zvoleném médiu, je snad více než zřejmá, ať už se tento termín a toto odlišení skladby a stavby v odborné teatrologické či filmologické literatuře používá, nebo ne.

3 Pod tímto názvem a s touto datací se Cézannovo zátiší nalézá v katalogu Národní galerie ve Washingtonu, DC.



I



II



III

I–VI Paul Cézanne: Zátiší s lahví a modrou pokrývkou, kolem 1893–1895 (obraz a 5 kompozičních diagramů)



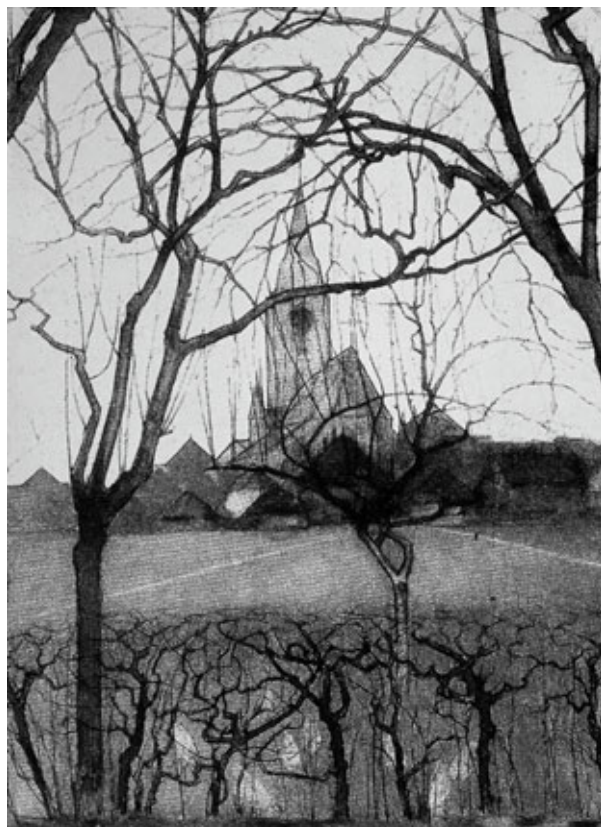
IV



V



VI



► VII Piet Mondrian:  
Jacobskerk, Winterswijk, 1898

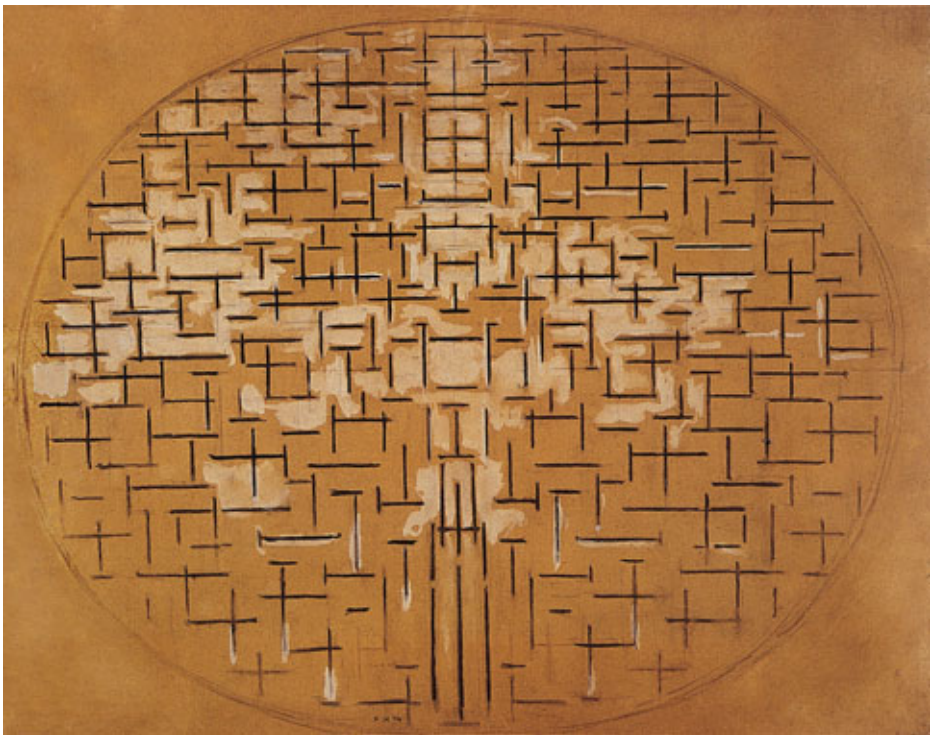
▼ VIII Piet Mondrian:  
Červený strom (Večer), 1908





▲ IX Piet Mondrian: Šedý strom, 1912

▼ X Piet Mondrian: Molo a oceán, 1915



První z uváděných kompozičních schémat (příl. II) vychází z kontury hlavních předmětů a ploch obrazu a postihuje tedy základní plošný a prostorový rozvrh. Přestože Cézanne zřejmě neměl vždy absolutně jasně předem strukturovaný a přesně definovaný každý detail svého obrazu, obvykle měl v tužce a barevné kontuře takovýto hrubý plán u drtivé většiny maleb.

Druhé schéma (příl. III) se snaží postihnout jistý trik Cézannových maleb spočívající v budování gradace. Malíř nanáší temné, chladné plochy stínu většinou bez vymezujících kontury, vždy však prohlubující pocit propadání se do prostoru a současně vyzdvihující teplé svítivé tóny: tak vychází 'naproti' divákovi, když jednak umocňuje tonální dynamiku obrazu a jednak podporuje iluzi prostoru.

Třetí schéma (příl. IV) ukazuje napětí v kontrastu zásadních křivek a přímků v obraze. Dynamický pohyb dlouhých křivek, vedených v dovedně uspořádaném rozložení proti rámu obrazu, se zklidňuje a stabilizuje plochami na stěně za sestavou předmětů a kratičkými liniemi stolu prokukujícími jenom tolik, aby stačily 'podepřít' celou kompozici a dovést divákovo oko k pocitu harmonie. Constance Naubert-Riserová upozorňuje: „Na první pohled nás překvapí zdánlivě nahodilý výběr věcí – není zde znázorněn prostřený stůl ani zbytky hostiny. Při bližším zkoumání však zjistíme, že odebráním kteréhokoliv jediného prvku by se zničila celková obrazová souvislost díla [...] Cézannovým cílem bylo dát neživým předmětům téměř organickou logickou spojitost“ (Naubert-Riser 1996).

Čtvrté schéma (příl. V) navazuje na předchozí v tom smyslu, že ukazuje detailní orchestraci a rytmizaci drobných geometrických tvarů ve vztahu k sestupující diagonále. Jako jásavé tóny proskakují tyto malé kružnice ve vzájemné vyváženosti okolo úhlopříčky, a završují tak hru velkých a výrazných křivek zmiňovaných výše.

Páté, poslední schéma (příl. VI) sleduje, jak se účin lineární skladby umocňuje tonální, resp. barevnou skladbou Cézannova obrazu. Opět se zde jedná o balancování svítivých tónů červené a žluté okolo diagonály, jdoucí od levého horního do pravého dolního rohu obrazu.

To, o co jsme se pokusili v několika předešlých odstavcích, ukazuje jak autorskou konceptuální práci, tak naznačuje cestu analýzy, která utváří jakési milníky procesu pochopení a interpretace každého obrazu. Opravdově koncepčně pracující tvůrce se bez takové analýzy neobejde, a tím méně se bez ní může obejít pedagog a student. Cézannův obraz nám posloužil jako příklad, ale může nám také posloužit jako důkaz o smyslu vzniku a existence podobných obrazů, které jsou především dílčími experimenty procesu hledání výtvarného výrazu, vizuálního jazyka, kde zobrazovaná realita slouží jako odrazový můstek do světa imaginace, do světa přímého oslovení. Obraz neoslovuje denotativní, figurativní vazbou mezi předmětem a jeho zobrazením, ale zobrazený předmět dostává svůj smysl v rámci obrazu právě tím, že se vzdaluje od své originální fyzické podoby. Jablko je stále ještě vzdáleně jablkem, ale z moci malíře se stává mnohem více malým žlutým nebo červeným kruhem, žlutým nebo červeným bodem, rozeznávajícím symfonickou básně obrazu jásavou blýskavou fanfárou trubky či tónovou sytostí tuby a úderností tympánů, jak o těchto barvách hovoří Kandinskij (viz Karin V. Maur 1999).

Hovoříme o zátiších a skutečně nalézáme v dějinách malířské tvorby zátiší impresionistická, pointilistická, futuristická, kubistická atd., ale postupný proces stylizace je v dějinách malířství snad nejlépe ilustrovaný plynulou řadou obrazů stromů, resp. krajin v tvorbě Pieta Mondriana. Na obraze „Jacobskerk,

Winterswijk“ z roku 1898 (příl. VII)<sup>4</sup> sledujeme nádherné jemné proplétající se linie větví stromů jak v popředí, tak v horní části obrazu, kde rámují siluetu kostela. Na obraze „Červený strom“ (příl. VIII),<sup>5</sup> někdy nazývaném „Večer“ a malovaném o 10 let později, vidíme opět proplétající se větve stromu, ale odhlédnuto od jeho jasně červené barvy (název *Večer* je jistě v tomto směru případný) cítíme, že větve si občas rostou tak trochu neorganicky, čímž slouží spíše práci se skladebným principem rytmu, zatímco na „Šedém stromu“ (příl. IX), namalovaném ještě o čtyři roky později, tedy 1912, se větve už transformují do křivek vytvářejících cosi jako rozbouranou hladinu oceánu. Větve se uvolňují od stromu a ‘rostou’ si podle přání malíře tak, aby vytvořily neopakovatelný pocit proudění, pohybu, vlání, ať už je způsobeno víchrem nebo prostě fantazií malíře. Jestliže u všech těchto obrazů jsme stále ještě stačili sledovat vývoj abstrahujících tendencí, jsme najednou se svým racionálním přístupem jakoby bezmocní, nalézáme-li se před Mondrianovým obrazem „Molo a oceán“ z roku 1915 (příl. X). Tři roky, které uplynuly od „Šedého stromu“, se promítají do malířova jazyka takovou změnou, že jenom název nás dovede k přemýšlení nad tím, jak vypadá hladina moře nebo oceánu za bezvětrného dne, kdy slunce stojí v nadhlavníku a jenom projekce našich vlastních řas na sítnici oka dává reflexům slunečního světla na vodní hladině podobu kraťouchkých horizontálních a vertikálních úseček, jejichž kmitání vytváří v naší duši opojný pocit ze hry ‘poskakujícího světla’.

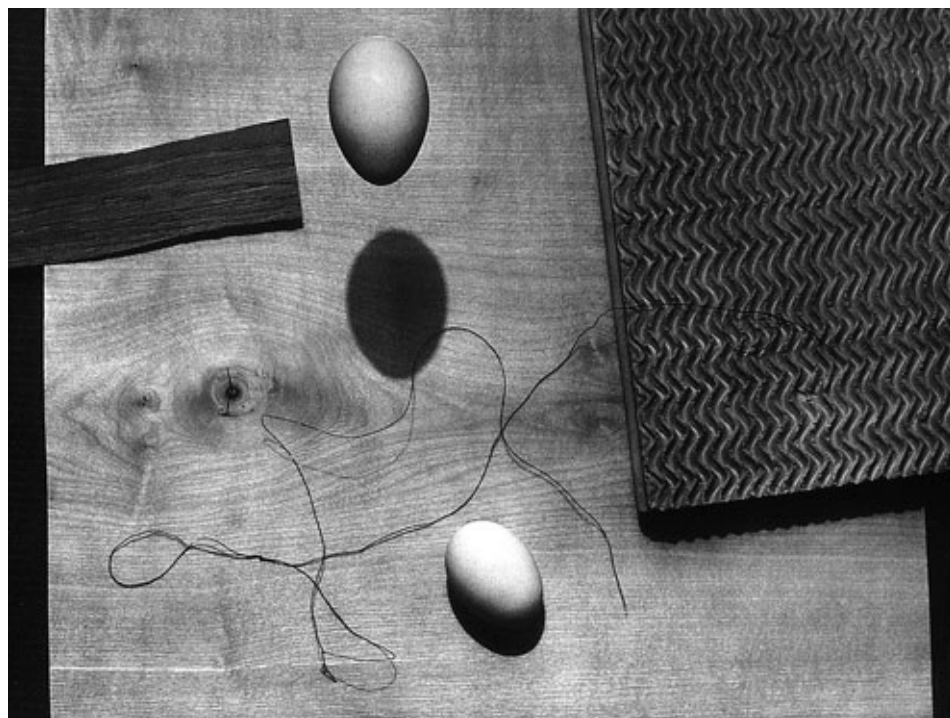
Používá-li se tedy zátiší – abychom se vrátili k našemu tématu – jako studijní předmět, tak od Cézanna, ale zcela masivně až od meziválečné avantgardy, jedná se více o záležitosti skladebné než kompoziční v tom smyslu, že kompozice se zabývá otázkami výtvarně-technické výstavby, zatímco skladba řeší problematiku transformace idejí – pohnutek vedoucích k touze vytvořit výtvarné dílo – z roviny mentálního plánu do roviny vizuálního výrazu. Moje uvažování tedy vychází, na rozdíl od názorů pravověrných estetiků propadajících se kdysi stále více a hlouběji do blat marxisticko-leninského chápání umělecké tvorby, z neochvějného přesvědčení, že obsahem vizuálního uměleckého díla se může stát – a zhusta také stává – uvažování o bytostné podstatě zobrazovaného předmětu, o zobrazování onoho neviditelného, o ohledávání vnitřního mikrokosmu předmětu. Obraz je potom zviditelňováním oněch niterných haptických pochodů formou orchestrace více či méně barevných abstraktních ploch, linií a tónů proti rámu obrazu. Smysl a závažnost takového obrazu neuměňuje, ale naopak podporuje fakt, že takovýto obsah vizuálního díla je mnohdy jen těžko verbálně uchopitelný... Cézannovy neustálé pokusy namalovat horu Sainte-Victoire jsou velmi vzdálené například od slavičkovského ‘přesýpaní nálad’, nebo opakovaných studií okolí Kameniček. To, co začalo u zátiší, je tváří v tvář Cézannově osudové hoře hledáním skeletonu krajiny, nikoliv zachycením prchavé atmosféry. Stále se opakující, avšak stále překvapivě nové obrazy jsou touhou „porozumět této krajině a uvolnit veškerou energii, která se v ní skrývá“, jak podotýká Constance Naubert-Riserová (Naubert-Riser 1996).

Jak se ale téma malířského zátiší jako prostoru pro experiment a pro hledání stylizačních kroků vztahuje k fotografii, která řeší evidentně zcela jiné problémy? Především tím, že na počátku svého vývoje, jakkoliv malířství o celou

4 Viz Golding 2003.

5 Viz Hughes 1991.

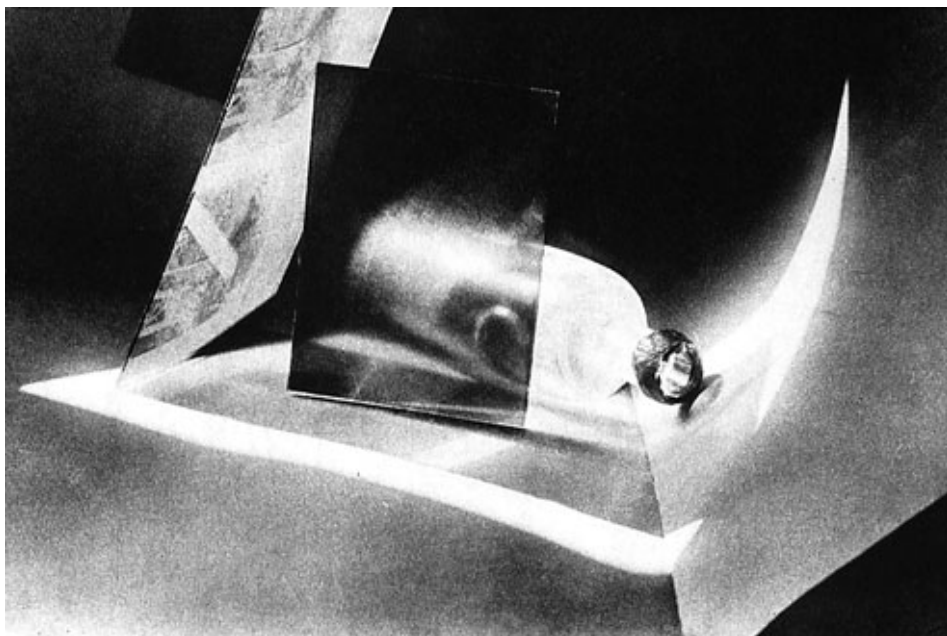




10 Walter Peterhans: Zátíší s létajícím vejcem, cca 1930

řadu století dříve, sledují obě disciplíny stejné cíle: jak napodobit skutečnost, jak ji ochudit o třetí rozměr a přitom vytvořit pocit existence oné chybějící dimenze v dvojrozměrném obrazu. Jde o vyjádření prostorovosti předmětů pomocí souhry struktury povrchu – jako stopy třetí dimenze – s její demonstrací v rámci vytváření iluze prostoru a nakonec rozmístění oněch iluzivně třídimenčních předmětů v ‘hloubce’ prostoru obrazu. Znamená to v každém případě práci se světlem, s úhlem pohledu, potažmo úběžníky. Znamená to studium vzájemných vztahů zobrazovaných předmětů, stejně jako jejich ‘kompozici’ vzhledem k rámu obrazu. Taková zátíší se studovala na Bauhausu, spíše pod vedením Waltera Peterhansa než Lászla Moholy-Nagye, a takovými zátíšími se proslavil i Funkův ateliér pražské Státní grafické školy. Walter Peterhans na svém slavném zátíší s létajícím vejcem (obr. 10) demonstruje, jak je možné odpojit jednoduchým světelným trikem vržený stín od předmětu, zatímco Funke se svými žáky začínal u problematiky světla a sestavení předmětů, ale dospíval nakonec daleko dále než Peterhans se svými studenty, protože hledal spojnice fotografie s abstrakcí a řešil fotografickými výrazovými prostředky v podstatě podobné úkoly, jakými se zabýval Cézanne či Mondrian (obr. 11). Od Funka posléze přejala zátíší jako studijní cvičení bez výjimky všechny české fotografické školy na všech stupních.

Ale zátíší se začíná ve fotografii 2. poloviny 20. století stále více objevovat na určité přechodové linii mezi vizuální informací a snahou o sdělení obsahu konotativního charakteru, nebo přinejmenším snahou o sdělení s emotivním nábojem. V české fotografii představuje tento přístup k oboru zátíší celá plejá-



da tvůrců počínaje některými Sudkovými<sup>6</sup> obrazy, přes Wiškovského (obr. 12) a Rösslera až například k fotografům, kteří se hlásili k surrealistické inspiraci. Tím se ale dostáváme nevyhnutelně ke dvěma dalším kapitolám našeho uvažování. Musíme se jednak pokusit zodpovědět otázky důvodů vedoucích k tvorbě specifického proudu zátiší, která apriorně sledují jiné cíle než jaké sledují ony dva klasické typy malířských zátiší, o nichž jsme hovořili výše; tím se přiblížíme k další neméně důležité kapitole, tj. k uvažování o vztahu klasických uměleckých disciplín k moderním mechanickým médiím, k problémům týkajícím se teoretického uchopení vztahů především mezi fotografií a ostatními uměleckými druhy, nebo možná ještě pregnatněji: k otázce zda vůbec, a jestli ano, potom za jakých podmínek, může být fotografie rovna klasickým uměleckým disciplínám. Těchto palčivých otázek smyslu fotografické tvorby jsme se dotkli z poněkud jiného úhlu pohledu v článku „Vizuální studia“ v jednom z předchozích čísel tohoto časopisu (viz Vojtěchovský 2004). Zde jsme právě na případu reklamního zátiší, propagujícího produkty firmy Panzani, ukazovali s pomocí filozofa Rolanda Barthesa, že fotografie může nést sdělení konotativního charakteru, a přeneseně jsme od toho odvozovali, že pomocí moderních mechanických médií (po fotografii přišel film, video a teď digitální zobrazování), která stojí především na denotaci – ‘reprodukcí’ – reality před objektivem, lze vytvořit sdělení opírající se o dešifrování viditelného tak, aby bylo možné se v procesu vnímání smyslově uchopitelného výrazu sdělení ‘dopracovat’ k vědomí na první pohled neviditelného obsahu, tj. k dalším významovým rovinám, vyrůstajícím z pramenů konotace. Má v tomto směru pravdu profesor Ján Šmok, někdejší pedagog

<sup>6</sup> U Josefa Sudka bychom mohli přeci jenom říci, že celá řada jeho fotografií stojí a padá s denotací, jakkoliv se jedná o denotaci velmi kultivovanou a neobyčejně citlivou.

◀ 11 Jaromír Funke:  
Abstraktní zátíší, 30. léta

▶ 12 Eugen Wiškovský:  
Měsíční krajina, 1930



filmové fakulty AMU a zakladatel její katedry fotografie, když ve své teorii sdělování říká, že se u každého lidského jednání, nejenom tedy u jednání obsahového, projevuje nevyhnutelně diktát principu primární a sekundární regulace, vedoucí od jednání prostého k jednání estetizovanému, tj. k jednání, které se vzdaluje prvotnímu praktickému, informativnímu účelu a dospívá k čemusi jinému? Nebo jsou tu zcela jiné důvody pro vznik obrazů vyprávějících o něčem, co je ze své podstaty nezobrazitelné? Šmokova teorie odpověděla na určitou část naznačených otázek velmi výmluvně a svou systematickostí vyprovokovala celou vlnu odmítavých reakcí, neboť jejím kritikům se zdálo, možná nikoli neoprávněně, že v touze vysvětlit přehledně a jasně proces vzniku a existence toho jevu, který jsme si zvykli nazývat uměleckým dílem, poněkud příliš zjednodušuje. Ať už ale máme názory na teoretické vývody prof. Šmoka jakékoliv, nemůžeme nevidět, že právě jeho teorie sdělování, 'angelmatika',<sup>7</sup> se stala metodologickým základem výuky na filmové fakultě AMU od počátku 60. let, a že tedy vytvářela v jistém

<sup>7</sup> Ján Šmok používal pro svou teorii sdělování termín 'angelmatika', protože podle něho nejlépe vyjadřoval konsekventnost sdělovacího řetězce: Vznik – distribuce – adopce sdělení. Existuje-li totiž distributor (posel), potom nutně musí existovat cosi, co je poslem přenášeno, tj. sdělení, a rovněž tak musí existovat někdo, kdo je potenciálním příjemcem, adresátem sdělení. Posel byl tedy pro Šmoka logicky symbolem oné triády, přičemž nejtýpickejším distributorem sdělení je pro něho posel boží – anděl. Od latinského, respektive řeckého výrazu pro anděla jako posla božského „angelus“ se generuje termín 'angelmatika' – teorie vzniku, distribuce a adopce sdělení...

smyslu základ, ze kterého vyrůstaly úspěchy jak absolventů filmových kateder, tak později i katedry fotografie.

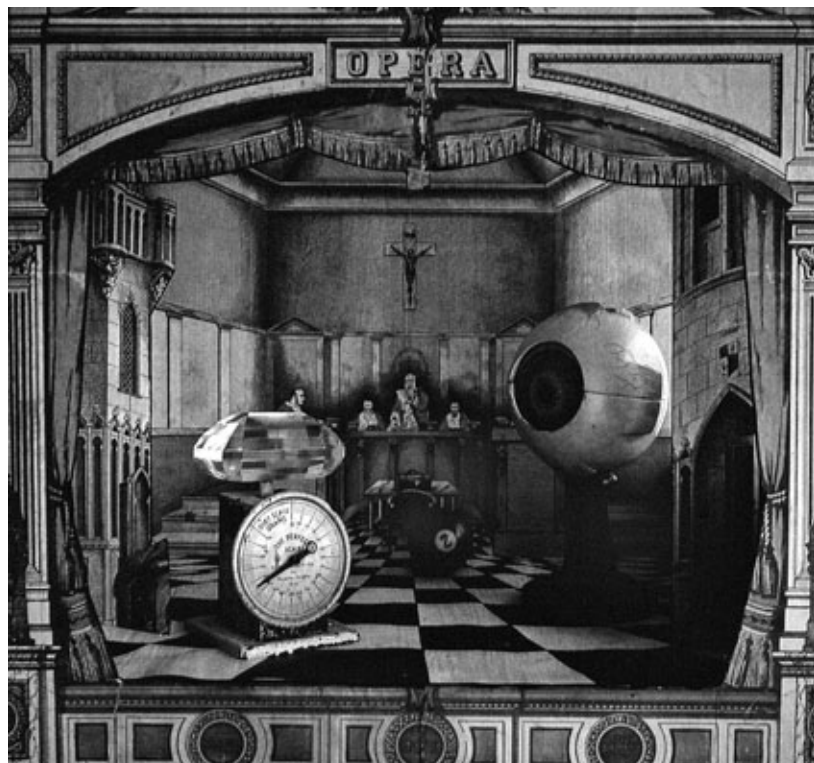
## Potíže s 'angelmatikou'

Právě v roce 2005 oslavila katedra fotografie FAMU své kulaté jubileum 30 let existence, ale učinila to způsobem smutně pozoruhodným, neboť ve snaze ukázat význam současného vedení fakulty i katedry očernila víceméně vše, co se odehrálo do doby, než se současní akademičtí funkcionáři ujali řízení školy, a tak se v návalu práce s problematizováním minulosti jaksi nedostalo na to, co se právě při příležitosti oslavy výročí od každého vysokoškolského pracoviště téměř automaticky očekává: totiž že bude teoretické analýze – a třeba i velmi tvrdé a nesmlouvavé analýze – podrobena dosavadní konstrukce výukových systémů a že bude především prozkoumán teoretický fundament těchto konstrukcí, determinující jak smysl, tak filozofii počínání předmětného pracoviště, což by jistě právě v případě katedry fotografie, na jejímž vzniku mají závěry teoretických zkoumání otce zakladatele lví podíl, bylo mimořádně vhodné...

Teorie sdělování profesora Šmoka se zrodila z potřeby ujasnit vztah mezi nově vznikajícími médii a klasickými uměleckými disciplínami, jejichž teorie, respektive obecná uměnověda, nebyla schopná existujícími teoretickými nástroji nově vznikající systémy kvalifikovat. Šmok vyšel z názoru, že tzv. umělecké dílo je vždy produktem člověka a je tedy produktem jednání jakožto vědomě řízené svalové činnosti, kterou člověk zasahuje do svého okolí. Odvolává se na výzkumy příslušných věd a zejména na psychologii, označil Šmok dva základní a jeden přechodový typ lidského jednání, tj. jednání věcné a obsahové jako základní a předvádění jako onen typ přechodný. Na všechny tři označené typy jednání se vztahuje jak diktát principu stavové odezvy, tak především diktát primární a sekundární regulace. Za všechny příklady jistě poslouží jeden, Šmokem zhusta užívaný, který hovoří o člověku na poušti šířaném neukojitelným pocitem žízně. Takový člověk, říká Šmok, nebude váhat napít se jakékoliv vody, na kterou narazí. Bude pít bez přemýšlení z dlaní, nebo po biblicku z helmy, neboť nebude mít výběr. Bude-li ovšem mít výběr, potom se jednak rozhodne pro vodu evidentně čistší, chladnější, nebude ji pít z dlaní, ale z nějaké třeba primitivní nádoby, kterou si vytvoří z hlíny vypálené na tropickém sálajícím slunci, nádobu před sušením později ozdobí ovnutím provázku a tak dále až do momentu, kdy si člověk vytvoří tak dokonalou, nádherně tvarovanou a draze dekorovanou nádobu, že nebude nejenom voda, ale ani žádný jiný nápoj hodný toho, aby se jím taková nádoba naplnila. Jinými slovy, proces zušlechťování, zkrášlování, přesněji estetizace se pod diktátem sekundární regulace objevuje jak ve věcném jednání (na jedné straně primitivní přístřešek, na druhé straně opera v Sydney), tak v obsahovém (od sbírky zákonů či jízdního řádu k poezii, próze nebo dramatu) i v předvádění (demonstrace pracovního procesu ve výuce proti baletu). Jeví se asi zcela logickým, že produkty lidského jednání neexistují jenom v oněch teoreticky vymezených liniích, ale že se vyskytují jako nejrůznější varianty kombinací v nescísně dlouhé řadě poměrových mutací (abychom nechodili příliš daleko, uveďme třeba kombinaci obsahového jednání a předvádění). Šmok dovo-

zuje, že vlivem sekundární regulace, respektive estetizace se vytváří velká škála výsledků lidského jednání od jednání prostého k estetizovanému, a že právě na straně produktů estetizovaného jednání se nalézá skupina umělých emocionálních zdrojů, které v moderní společnosti nabývají neobyčejného významu, a argumentuje, že je poměrně jednoduché u jakéhokoliv produktu určit míru estetizace, zatímco označit něco za ‘umění’ a něco za ‘neumění’ je velmi vágní, především proto, že samo oddělování uměleckého od neuměleckého je historicky velmi proměnlivé a kategorizace sama o sobě vždy stojí na určité dobové konvenci. Ještě jsem to neřekl, ale v určitých momentech působí Šmokova teorie jako pokus o sestavení čehosi jako Mendělejevovy periodické tabulky pro oblast umění a umělecké tvorby a jsou to právě ty aspekty, které odpůrce jeho teorie nejvíc popuzují. Uvážíme-li ale, že v době mezi McLuhanovou *Mechanickou nevěstou a Gutenbergovou galaxií* (McLuhan 1951 a 1962) předpověděl Ján Šmok vznik nových forem umělých emocionálních zdrojů, musíme s překvapením konstatovat, že asi na jeho závěrech bylo hodně pravdy. Když například dnes po jedné straně tenisového kurtu pobíhá slečna Venus Williamsová a pálí svoje děsivé voleje na druhou stranu dvorce, a prohání tak po něm svou sestru Serenu, to vše před zraky tisíců diváků na centrkurtu jistého nejmenovaného tenisového komplexu a miliónů diváků dřepících doma před televizními obrazovkami, jistě tady nejde o sport v jeho téměř posvátném smyslu řecké kalokagathia, protože kdyby šlo o fyzickou aktivitu pro zdraví a ve jménu přebývání zdravého ducha ve zdravém těle, zůstaly by obě holky pěkně doma i se svým rodinným týmem a léčily by si jedna zcela zničená záda a druhá rozmanžirovaná kolena, a třeba by došlo i na nějakou hodnotnou knihu v zájmu povznesení ducha. To ale není možné, protože jejich předvádění postavené na volné improvizaci podle přesně daných pravidel je naplánované, veřejně anoncované, smlouvy s televizními společnostmi, reklamními a mediálními agenturami jsou dávno podepsané, prostě všechno zašlo příliš daleko na to, aby se celá věc skrečovala. Přitom dámy postrádají svou obvyklou krvelačnost, protože vítězství přeci jenom nakonec zůstane doma, takže jdou a hrají své představení. Hrají ho s plným nasazením, neboť to je sport na vysoké finanční úrovni, takže to není žádná sranda, to se musí brát hrozně vážně a vážně to bere i dav, dělící se na příznivce atletické gazelí slečny proti těm, kdo mají rádi vždycky nějak překvapivě oblečenou lvici na druhé straně sítě... Je tohle opravdu sport? A je opravdu sportem to, když diváci evropského nebo světového šampionátu v čemkoli dostávají jedním dechem do rukou symboly heroizující jejich domovinu i symboly nějakým způsobem zesměšňující zemi protivníka, třeba poukazováním na jeho problematickou historii? Zcela evidentně se tu jedná o umělý emocionální zdroj přímo ve školsky vyabstrahovaném příkladu a stejně evidentně o stejnou, jenom z jiného úhlu pohledu viděnou problematiku sebescénování, o níž mluví ve svých studiích Vostrý.

Ve věci umělých emocionálních zdrojů se Šmok rozhodně nemýlí a nemýlí se ani v celé řadě důležitých momentů analyzujících jak vznik, tak distribuci i adopci sdělení a umožňujících tak vytvoření logického a smysluplně efektivního výukového systému. V jistém smyslu se ale Šmok mýlí tam, kde předpokládá diktát sekundární regulace jako jediný zdroj vzniku ‘uměleckého díla’. J. M. Lotman používá ve svých pracích příklad jeskynních maleb v Altamíře nebo Lascaux, které pro nás mohou sloužit jako důkaz k tvrzení, že jsou zde ještě zcela jiné zdroje tvorby než na primární a sekundární regulaci vázaný proces estetizace. Pravěký člověk



13 Arthur Tress:  
Soud zvažuje  
počínání kouzelníka,  
z cyklu: „The Teapot  
Opera“, 1980

nepochybně nežil v rovnovážné situaci naplnění všech nezbytností vedoucích ke spokojenému životu a k možnosti ničím neovlivňované volby. Žil patrně v neustálém strachu před přírodou, přírodními živly i dravou zvěří, a přesto vytvořil na stěnách a zejména stropěch jeskynních prostorů přímo titánská díla... Lotman tomu říká „Vyslovit cosi, co je nevyslovitelné, ale co přesto musí být vysloveno“ (Lotman 1991). Tak je to i s problematikou vzniku dlouhé řady maleb a možná překvapivě i fotografií zátiší, která jsou konstruována tak, aby zde docházelo ke střetu reality a fikce. Zobrazení hovoří o něčem, co není zobrazeno, protože to není zobrazitelné, ale přesto to lze z obrazu vyčíst. Kdybychom se tedy vrátili zpět ke Šmokovi: nedá se říci, že důvodem vzniku estetizovaného sdělení může být za jistých okolností třeba právě to, že okolnosti lidské existence, respektive životní situace člověka je taková, že nejsou ani zdaleka splněny podmínky primární regulace, a sdělení se vytváří proto, aby vyjádřilo a tedy zprostředkovalo to, co je běžnými užitkovými formami interpersonální komunikace nezprostředkovatelné?

Jaroslav Vostrý se zmiňuje o vnějších okolnostech (rozvoj směny zboží), které vedly od smlouvání o předmětech směny ke scénování předmětů, a takto je jistě možné explikovat vznik a existenci jednak informativních, denotujících zátiší i těch kompozic, které nesou jak denotující, tak konotativní význam, ale je poněkud komplikované, ne-li nemožné (a Vostrý přirozeně ani nechce) touto cestou vysvětlit ta zátiší nebo obrazy, které v prvém plánu a na první pohled sice mají denotativní charakter (jak by to také u fotografie a moderních mechanických médií mohlo být jinak), ale ve skutečnosti jsou vytvořeny především proto,



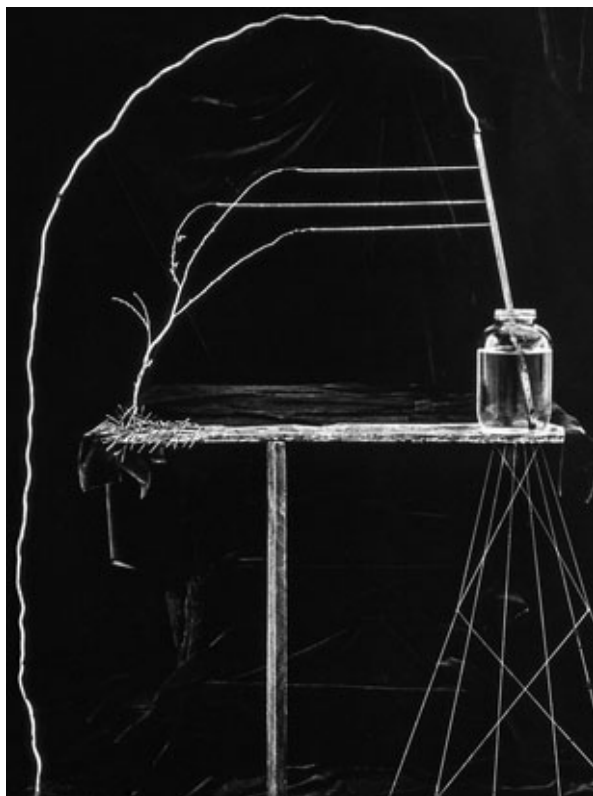
▲ 15 Emila Medková: Vítr, 1948

◀ 14 František Vobecký: Vzpomínky, 1935

aby sehrály roli šifrovaného, arbitrárního, konotativního poselství. V několika připojených ukázkách je snad všechno vysvětleno lépe než v dlouhém rozboru a obrazy samotné snad podají vysvětlení svého významu a tedy i důvodu, proč byly vytvořeny právě fotografickou cestou, tedy zachycením něčeho konkrétního tak, aby bylo vyjádřeno ono vizuálně nezachytitelné.

Arthur Trees se zabývá už delší dobu fotografováním malých scén, vytvořených ve studiu nebo i v plenéru, a obrazy se potom zabývají prolínáním konstruované reality zátiší s realitou pečlivě zvolené přírodní scenerie. V obraze „Soud zvažuje počínání kouzelníka“ z cyklu *Teapot Opera* (obr. 13) je ovšem použita malá scéna domácího loutkového divadla. Scéna však obsahuje i rekvizity netypické pro loutkové divadlo, takže měřítko celého obrazu je velice podivně narušeno. Není účelem této úvahy vnucovat laskavému čtenáři interpretaci obsahu fotografie, ale je možné říci zcela bez rozpaků, že fotografie nevzniká jako informace o konkrétní inscenaci v loutkovém divadle a že nemá ani význam výtvarně-technického studijního charakteru. Obraz má nepochybně ambice iniciovat proces uvolnění imaginace a s ním souběžný proces vytváření divákova vlastního, obrazem inspirovaného příběhu, který se rovná jeho emocionálnímu prožitku.

Nejstarší dvě z našich pěti ukávek, „Vzpomínky“ (obr. 14) Františka Vobeckého (1935) a „Vítr“ Emily Medkové z roku 1948 patří (první) k českému mezi-



16 Zeke Berman: Bez názvu –  
2 zátíží z roku 1979 a 1987







**17 Peter Fischli a David Weiss:  
Dlouhé tiché odpoledne,  
1984–1985**

válečnému surrealismu a (druhá) k poválečné surrealistické aktivitě: jsou tedy vybrány z té oblasti tvorby, která se věnovala inscenovaným snímkům, a to nikoli proto, že by chtěla dokazovat neplatnost Bretonovy teze o přítomnosti nadreality v realitě, ale proto, že souzní s naším dnešním tématem ‘vytváření reality’ pro objektiv kamery. Malíř František Vobecký vytvořil v letech 1935–1937 řadu kompozic ve formě plošných sestav předmětů, kompozic, které představují specifické, pro objektiv vytvořené assembláže, jistě inspirované Walterem Peterhanssem a Jaromírem Funkem, ale především kolážemi Maxe Ernsta, což u těchto sestav, mnohdy pro někoho trochu příliš manýristických, prozrazují názvy typu „Jitřenka“, „Psyché“ nebo „Ofélie“, jak na to upozornil Antonín Dufek (Dufek s. a.). Emila Medková téměř vždy do svých konstruovaných skupin objektů vřazuje rekvizitu skleněného oka nebo očí (obr. 15), a činí tak zcela v souladu se surrealistickým principem omniprezence oka tak, jako to vidíme na obrazech Reného Magritta a např. na fotografiích Manuela Alvareze Brava, Jaromíra Funka, Clarence J. Laughlina, abychom uvedli ty nejznámější, i když u Medkové se

nejedná o obraz jakési vyšší supervize demiurga, ale o symboliku přízemního šmírování komunistického režimu po roce 1948...

Zeke Berman nenavazuje ani na surrealismus, ani na tvorbu předválečné avantgardy, spíše si ve svých metafyzických zátiších bez názvu (1979 a 1987) pohrává s magrittovským magickým realismem (obr. 16), zatímco Peter Fischli s Davidem Weissem nechtějí nic více a nic méně než si pohrávat s absurditou doby, v níž se nalézáme. „Dlouhé tiché odpoledne“ (1984–1985) ukazuje, že hraje ironie mladé generace se nenechá zastavit žádnou překážkou na cestě kritiky vezdejšího světa (obr. 17). Jakoby patologicky nesmyslná konstrukce čehosi, co by mohlo být pomateným výstavním objektem, dostává svůj význam právě v tom okamžiku, kdy se důsledná realita předmětu a její nekompromisně věcné zobrazení objektivem kamery prolíná s hravou pomocí ironické imaginativní schopnosti vznášet se kdesi za a nad realitou utilitární přítomnosti.

### **Literatura:**

- BIRGUS, V. (ed.) *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, Praha s. a.
- DUFEK, A. „Surrealistická fotografie“, in: Birgus, V. (ed.) *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, Praha s. a.
- GOLDING, J. *Cesty k abstraktnímu umění*, Brno 2003
- HUGHES, R. *The Shock of the New (Art and the Century of Change)*, Londýn 1991
- LOTMAN, J. M. Přednášky na FF UK v Praze, 31. 10. a 7. 11. a na ČSAV 5. 11. 1991. Stručné zápisy v čas. *Tvar* č. 49 a 50/1991
- McLUHAN, M. *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, New York 1951
- McLUHAN, M. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto 1962
- NAUBERT-RISER, C. *Cézanne*, Bratislava 1996
- ŠMOK, J. *Úvod do teorie sdělování* (skripta FAMU), Praha 1970
- ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu* (skripta FAMU), Praha 1974
- MAUR, K. V. *The Sound of Painting (Music in Modern Art)*, Mnichov, Londýn, New York 1999
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. „Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor, nebo pavěda?“ *Disk* 8 (červen 2004)
- VOSTRÝ, J. „Umění a scéničnost – nebo teatralita?“ *Disk* 13 (září 2005)

# Od techniky k imaginaci<sup>1</sup>

Július Gajdoš

Ti, co v dětství poslouchali rozhlasové pohádky, si možná vzpomenu na okamžik, kdy se pokusili odklopit zadní kryt přijímače, aby zahlédli malé mluvící postavičky. Jaké to bylo zklamání! Vnitřek přístroje (to důležité, co přenos umožňovalo, nikoliv dřevěná skříňka) byl do té doby neviditelný a když se viditelný stal, zaútočil na iluzi. Samotné zjištění související s prvotním zklamáním však přece jen posluchače natrvalo o iluzi neobralo. Nahlédnutí dovnitř přijímače umožnilo uvědomit si, že to, co máme před sebou, je pouze prostředníkem dění. Rádio se stalo pouhým přístrojem a ustoupilo tak do pozadí ve prospěch samotné iluze. Pozdější sestavení krystalky už představovalo, kromě příležitosti vyzkoušet si vlastní dovednost, také jasné vědomí jeho funkce. První zvuky přístroje – vloženého do sklenice, aby bylo slyšet hlasy a hudbu – představovalo možnost stát se účastníkem přenosu šířícího se éterem a zachycujícího jenom toho, kdo se ‘naladil’. Tento proces ve svém průběhu od prvotní fixace na rádio, které vytvářelo jakousi iluzi domácího loutkového divadla pro ucho (v jehož první fázi založené na proslulé jednotě místa a času, vytvářené domácím prostředím, se něco dělo současně tu i tam), přes zklamání, které přinesl pohled ‘dovnitř’, až po sestavení první krystalky je příkladem vývoje od přístroje k médiu, od fixace k přenosu. Domnívám se, že takovým procesem proměny prochází nejenom počítač, ale každý přístroj, veškerá technika a technologie schopná medializace.

Ti, kteří se pohledem dovnitř rozhlasového přístroje nechali obrátit o iluzi, možná si

pod tlakem frustrace nakonec pořídili skutečné loutkové divadlo. V tomto kontextu dali přednost augustinovskému ukazování prostřednictvím věcí čili ostenzi před zprostředkováním, které jim mohlo připadat poněkud šalebné. Mezi klamem a iluzí je ovšem nutné rozlišovat. Uniknout před medializací neznamena vyhnout se odkazům nebo poukazům k něčemu jinému. Poříditi si loutkové divadlo samozřejmě ještě neznamená vytvářet iluzi, ale pouze vlastnit jistý prostředek, zatímco hrát loutkové divadlo divákům už znamená odkazovat nebo poukazovat k jiným světům, být prostředníkem vyvolání iluze. Bez ohledu na to, máme-li co dělat s věcí či její substitucí, jde o možnost našeho propojení s tím, co reálně nelze zcela pojmout. Ulpívání na prostředku, který se potenciálně může stát poukazem nebo prostředníkem, znamená obírat tento prostředek o možnost podílet se na vytváření iluze, případně mu bránit proměnit se v médium. Sama věc nebo znak ovšem nestačí. Bez úsilí o jejich rozkrytí, tedy bez přítomnosti motivu k porozumění nebo (spolu)prožívání, není možné rozpoznat, jak (a že vůbec) věc nebo znak poukazuje k něčemu dalšímu. Nedochází tak ke zprostředkování, ale k ulpívání (fixaci).

Příkladem takového přístupu mohou být opět Bolter a Gromalová. Jejich opakované zdůrazňování technologie tam, kde v několika bodech vymezují postavení počítače a požadavek viditelnosti, o tomto ulpívání

<sup>1</sup> Tento text je pokračováním studie „Mezi kalkulačkou a magií“, otištěné v minulém čísle tohoto časopisu: viz *Disk* 14 (prosinec 2005), s. 41–48.

ní zřetelně vypovídají (viz Bolter / Gromala 2003: 12):

1. *Z počítače se stává nové médium (nová řada mediálních forem).*
2. *Design a digitální artefakt znamená návrh zážitku.*
3. *Digitální design by se neměl pokoušet být neviditelný.*

Počítač se skutečně stal novým typem média, jakousi novou variantou čerpající z technologie telefonu, rozhlasu, televize, filmu a divadla, ale samozřejmě také z fotografie a knihy, když vedle vlastnosti jakéhosi centrálního plátna, tj. kromě závislosti na centrálním zdroji, umožňuje i propojení. Spojuje účastníky tím, že využívá všechny potenciální možnosti zmiňovaných médií. Je jakýmsi synkretickým médiem, složeným ze starých i nových technologií bez ohledu na jejich chronologický vývoj, jako typický projev re-mediace. Toto propojování samozřejmě není možné bez toho, čemu se v současnosti říká 'high tech' (špičková technologie), a souvisí i s takovými procesy, jaké představují zmenšování počítače do rozměrů vhodných pro běžné domácí užívání a vytvoření elektronické sítě – internetu. Proces zmenšování počítače lze dokonce považovat za určitou metaforu zosobňování a nesouvisí opět ani tak s pocitem vlastnictví, jako s potřebou spojení. Na jedné straně se vychází z osobních potřeb jednotlivce, na druhé straně máme co dělat se součástí věcí veřejných. K tomuto vzájemnému propojení ostatně dochází při většině technologických a technických inovací (auto a dopravní síť, elektřina, voda, kanalizace, telefony a jejich rozvody), i když v tomto případě jde do jisté míry o formu zcela novou.

Bolter a Gromalová zdůrazňují na nové formě počítače a celé mediální technologie nejenom schopnost poskytovat informace, ale také zážitky. I když mají na mysli především počítačovou grafiku a s ní související nové aplikace, které jsou v kybernetickém a virtuálním prostoru buď využívány, nebo

ho přímo dotvářejí, přece jenom nelze zcela obejít tendenci autorů vymezit se vůči tzv. strukturalistům,<sup>2</sup> zvláště vůči pojetí počítače jako informačního zdroje. Jsem přesvědčený, že nelze oddělit jakoukoliv informaci od prožitku: každá vysílaná nebo přijímaná informace je doprovázená jistou úrovní emotivní účasti, která je buď jakýmsi podkladem pro vytváření motivické struktury, nebo se stává její součástí. Dokonce na tomto vztahu bazírují různé koncepce, například 'osobní účast' v marketingu je jednou z podmínek úspěchu, ale jistě sem patří i posedlost vědců určitou problematikou, nebo pouhý osobní zájem o určitou věc jako prvotní impuls k jakémukoli rozhybání. Teoretická koncepce Jaroslava Vostrého, vycházející z motivu jako základního hybatele a směřující k motivické struktuře, která se tvoří právě rozehráním, má tedy přes své zaměření na divadlo obecnější platnost. Stačí za již zmiňované pojmy, jako *osobní, emotivní účast, rozhybání, posedlost, odmítnutí*, dosadit pojem *zážitek* a pomůže nám to uvědomit si, že není v lidské psychice prostor pro čistou informaci, čistý zážitek nebo čistou přítomnost. Znak, věci nebo zážitku se bez propojení s motivem nebo bez návaznosti na motivickou strukturu člověka nedostane dostatečné pozornosti. Výstižně to lze charakterizovat větou Gillesse Deleuze, podle níž „nelze si uvědomit nepřítomnost neznámého člověka“. Bez toho, že se informace napojuje na motivační strukturu člověka, zůstává mimo oblast zájmu a nemůže se podílet na zprostředkování zážitku.

V této souvislosti se v oblasti nových médií často objevují citace ze snad již kultovní knihy Brendy Laurelové *Computer as Theatre* (1991) a Bolter a Gromalová nečiní výjimku. Jedním ze stěžejních požadavků Laurelové je navrhovat počítače nejenom kvůli informacím, ale také kvůli zážitkům. V prostoru digitální technologie tak dále rozvíjí modernistickou tendenci od čisté přítomnosti k čistému prožitku, proklamovanou ve známých heslech *divadla akce*, například

<sup>2</sup> Viz o nich v 1. části této studie uveřejněné v minulém čísle.

v případě Living Theatre ve výzvě *zbořit divadla* a nahradit je akcemi v ulicích, s důrazem na sebe-prožívání. Navzdory všem proklamacím nelze ovšem celý komplex vzájemně působících a ovlivňujících se psychologických procesů, jako jsou vnímání, pozorování, vcítování a další, oddělit od propojování s informační složkou, která napomáhá zážitku, nebo se může stát jeho překážkou. Tyto procesy právě tím, že zprostředkují informaci, vytvářejí také možnost pro vznik zážitku. Už samotné rozhodnutí být aktérem a účastníkem, případně divákem a pozorovatelem, nebo oscilovat mezi těmito pozicemi, vypovídá o vnitřní inklinaci k prožívání nebo hodnocení a představuje různé způsoby propojení zážitku a informace.<sup>3</sup>

Vůbec mi připadá paradoxní, že v oblasti nových či interaktivních médií nadále přetrvává tendence k *izolování* jevů, když jejich největší rozmach způsobila možnost *propojení*. Domnívám se, že zkoumání věci nebo jevu samého o sobě nelze podceňovat, nikoliv však ve smyslu přetrhání všech vazeb, protože tím dochází k jeho umrtvení. Jestliže přijmeme teorii Antona Ehrenzweiga (2000) o *superuložení*, přiznáme věcem a jevům mnoho dalších možností. Talíř obrácený dnem vzhůru je jeho anti-možností, protože se z něho nelze najít. Popírá jeho původní funkci, ovšem jenom v daném ohledu. Může také představovat něco zcela jiného, například čepici, létající talíř, kolo, minu nebo disk, a přitom každá z těchto proměn i obracení naruby nezbavuje talíř jeho původní identity, ale poukazuje k jeho dalším možnostem. To divadlo odjakživa zcela přirozeně využívá. Deleuze, kterého s oblibou cituji, protože jeho postřehy tak často zpochybňují jakékoliv

<sup>3</sup> Brenda Laurelová se ve své knize věnuje performačnímu umění, které využívá digitální technologii a v jistém smyslu navazuje na modernisty 60. let. V tomto kontextu je proměna 'čistě přítomnosti' v digitální prostor přímo parodií toho, o čem usilovali modernisté. Co víc se ve své umělosti vzdaluje přírodě než virtuální nebo kybernetický prostor, amplifikace a digitalizace hlasu a hudby? Je to přímo v rozporu se snahou modernistů o co nejintenzivnější prožitek přítomnosti v její přirozené formě, a přece se tato umělost vzhledem k jejímu rozšíření ukazuje jako výrazně přitažlivější.

ulpívání, napsal, že rozvoj narace ve filmu způsobil pohyb obrazu. Podle něho není film svou povahou narativní, ale stal se takovým díky rozpoehybování obrazů, svými útoky na senzomotoriku (Deleuze 1991: 136). Obraz propojený s pohybem tak zajišťuje rozvíjení příběhu, tj. stává se svéráznou obdobou vyprávění, založenou ovšem nikoli na odstupu zprostředkovaném vypravěčovým slovem, ale na přítomnosti události, jak lze také Deleuzovo tvrzení vysvětlit: příběh je schopný vnímat a posvém rozvíjet (interpretovat) ten, kdo přijímá tento pohyb, reflektuje ho svými smysly a nějakým způsobem na něj svým zážitkem, zahrnujícím vnějšně nerealizované (mentální) zpracování prostředkovaných motorických impulsů, odpovídá. S touto smyslově pohybovou kreací, nerealizovatelnou bez múzického cítění, která vytváří filmový příběh, souvisí celý proces od vjemu až k pojmovému vyjádření. Při tvorbě příběhu tedy nelze přesně odlišit, kdy jde o pouhou informaci a kdy o zážitek, protože oba jevy se bezprostředně prolínají v procesu, ve kterém je celuloidový pásek 'nahrazený' příběhem. Mezi jednotlivými statickými políčky a rozvíjející se fabulací je vzájemná tematicko-ideová spojitost, kterou bychom mohli nazvat rozvinutím obrazů do situace, která se proměňuje. V případě filmu nám konkrétní realizaci této ideje umožnila technologie. Byla by ale chyba zapomínat na to, že i před vynalezením filmu se vyprávění v myslích posluchačů také rozvíjelo od slov, pocitů a prožitků k obrazům. Zkonkrétnila se a do jisté míry sjednotila jenom forma reprezentace.

Podobným procesem prošel a prochází i počítač. K jeho všeobecnému rozšíření jako média došlo začátkem 90. let, kdy Tim Berners Lee vytvořil globální hypertext a Mark Andreessen grafický prohlížeč, a to především proto, že počítač byl do jisté míry schopný nahradit všechna do té doby známá média. Globální síť a virtuální prostor již nelze redukovat na informační procesy. Už jenom vstup na www stránky představuje návštěvu. Také se mluví o domovských stránkách, a tak vztah k domu a domovu a postavení hos-

ta nebo vetřelce nelze pominout.<sup>4</sup> Webové stránky však nelze ztotožňovat s domovem v reálném smyslu. Jsou především jeho obrazem. Kolik rovin může obsahovat pouhá informace o domovských stránkách a jak ji lze redukovat, aby neobsahovala nic jiného než dům v 'reálném' smyslu? Vždy se bude rozvíjet nebo redukovat na základě obrazotvornosti adresáta. Jsem proto přesvědčený, že umělost sporu *html* a *grafiky*, nebo obecněji řečeno opakující se spor obrazu a textu se živí tendencí k sebe-inklinaci jako vlivu koncentrace na věc samu o sobě a v konečném důsledku na sebe – a to nikoli v rámci sebe-objevování. Jde o paralelu k umělecké rovině, na které převažují instalace a performance jako projev pouhého sebescénování.<sup>5</sup>

Zdá se tedy, že řešení se přece jenom nabízí ve spojování a propojování, kdy jedna

4 O vztahu kybernetického nebo virtuálního prostoru k domu a domovu jsem psal v *Disku 4* (červen 2003). Pro lepší porozumění si dovolím tyto věty připomenout (reagoval jsem jimi na citát Meredith Brickenové, která si při popisu virtuální reality pomohla podobnou metaforou, o které teď byla řeč: „*Nespoléháme na metaforu domu poté, co se do něj nastěhuje*“ (Bricken 1991: 339). V této souvislosti mi šlo o rozlišení mezi 'reálnou věcí' a jejími možnostmi: „*Jenomže vstupem do konkrétního reálného domu, do autentické skutečnosti, proces proměny nekončí. Dům se stává také domovem, tj. čímsi skutečným i vytouženým, tím, co je, a zároveň i tím, co není, ale mohl by být, stává se výrazem toho, co může, ale současně i toho co nemůže být. Vždy si bude uchovávat jistou intencionalitu, která se může projevit, když nastanou příznivé okolnosti. Věc se proměňuje v obraz, který je současně výrazem, protože jeho zdrojem je potencialita [...]*“ (Gajdoš 2003: 10).

5 Přímo symptomatická je v tomto ohledu již delší dobu režijní tvorba Vladimíra Morávka, dovolím si říci progresivně se larvující už do syndromů. Zmíním jenom několik symptomatických projevů představujících sebescénování režiséra. Typickým je mikrofon umístěný na scéně, zdánlivě v druhém plánu, ale přece jen naznačující chabou hlasovou vybavenost herců. Zato v případě prohrěšku se objeví burácející hlas režiséra odkudsi z nebes. Popisné čtení následného lineárního jednání nedovoluje hercům hrát, protože se nemohou vymanit z krunyře textu, který jim předem sestrojil režisér. Je jim tak upíráno to nezákladnější – jejich herectví. Herecké role nahrazují komparsové scény a v důležitých okamžicích se objevují děti, slepě vyhovující režisérově zvůli. Pro skutečného herce na scéně není místo. Co zbývá hercům, kteří nemohou hrát za sebe, nemohou se projevit svým hlasem, protože nic z toho jim není dovoleno, když přesto chtějí hrát? Jediné: podřítit se neronovské sebe-oslavě a za doprovodu dětí zpívajících andělské chorály velebit 'ego' velkého manipulátora.

věc nebo složka poukazuje k druhé, kdy ona sama je spíše prostředníkem než jenom něčím 'o sobě'. Pokud počítač představuje médium a jeho úkolem je zprostředkovat, pak jeho zjevnost zcela přirozeně ustupuje do pozadí ve prospěch něčeho jiného. Možná právě tím se lze vyhnout válce mezi obrazem a slovem. A přece se v současnosti u nových/interaktivních médií objevují dva poměrně frekventované pojmy *transparence* a *reflexivita*, které nás jakoby opět vracejí k původnímu sporu. „*Válka mezi strukturalisty jako je Jakob Nielsen a počítačovými grafikami jako David Siegel je válkou mezi transparentí a reflexivitou,*“ napsali Bolter a Gromalová ve své knize (2003: 73). V novém šatu se tak objevují staré argumenty vyvolávající staronové spory. *Transparence* a *reflexivita* nejsou sice nové, ale v současnosti u nových médií velice aktuální inovované pojmy.

Pod *transparentí* rozumíme schopnost uživatele orientovat se v aplikaci, prohlédnout, co aplikace nabízí, a rozpoznat způsoby, jak s ní pracovat. *Reflexe* symbolizuje zrcadlení a je jakýmsi testem pro uživatele, protože odráží jeho schopnosti pracovat s aplikací. Zmiňovaní autoři ji používají také v souvislosti s prožíváním, tj. reflexe je pro ně odrazem vytvářejícím prostor pro zážitky. Slovo *transparence* je frekventovanější u strukturalistů ve spojení 'vytvářet transparentní okno do světa informací' a *reflexivitu* jako by si pro sebe vyhrávali spíš počítačové grafici. Bolter a Gromalová ale zdůrazňují, že v případě uživatele se obě tyto funkce mísí, zvláště pokud jde o novou aplikaci: Naučit se ji používat, aktivovat okna a vybírat z nabídky, to vyžaduje určitý čas. Počítač v těchto okamžicích představuje spíše zrcadlo a v uživatelském vztahu převládá reflexe, tj. ověřování sebe sama.

V anglickém jazyce slovo *experience* znamená zážitek i zkušenost. Zdůrazňují to proto, že obojí v něčem opravdu těsně souvisí. Pozitivní nebo negativní zkušenost se také podílí na určitém druhu zážitku a oba fenomény, *transparence* i *reflexe*, které k sobě nějakým způsobem poukazují, nelze jeden

od druhého oddělit. Pokud se uživateli daří pracovat s novou aplikací, protože je 'transparentní', těžko to lze oddělit od pozitivní zkušenosti, která může být zdrojem a prostorem příjemného zážitku. Latinské slovo *transparere* znamená *ukázat skrz* (*transparente*) nebo také schopnost nasvítit, přenést světlo nebo osvítit obraz, objekt tak, aby byl jasně viditelný, tedy viditelný i skrze nějakou věc; také ale zprůhlednit, zprůzračnit, nebo prostě zviditelnit. Mezi způsoby takového *zprůhlednění* nebo *vidění skrz* řadí Bolter a Gromalová i perspektivu.<sup>6</sup> Slovo perspektiva může mít ovšem víc významů, ale užívají-li ho citovaní autoři ve smyslu *zprůhlednění* nebo *vidění skrz* a směšují-li tedy výrazy perspektiva a transparence, je to sotva vhodné, protože každý z nich ve svém důsledku označuje něco trochu jiného. Jistou spojitost ovšem nelze úplně pominout. Bolter a Gromalová to formulují například tak: „*Tato touha [rozuměj: touha po transparentnosti] vedla k rozvoji techniky lineární perspektivy připisované v 15. století Brunelleschimu, který začal s tradicí perspektivní malby pokračující až do 19. století. Malířství stejně jako digitální aplikace nabízí zážitek a perspektivní malířství nabízí stejný zážitek, jakého se nám dostává prostřednictvím virtuální reality – zážitek být uvnitř*“ (2003: 36). O několik řádek dále však píšou: „*Transparentnost v malířství znamená vytvářet obraz, který nás ošálí – vytváří v nás dojem, že to, na co se díváme, je reálný svět; to, co počítačové grafici v současnosti nazývají foto-realismus. Touha po transparentnosti se přenáší i na jiné druhy umění a formy reprezentace, dokonce i na takové, které se víc zaměřují na text než na obraz*“ (ibid.). Domnívám se, že pojmová ambivalence nebo dokonce nepřesnost při používání slova 'transparente' je u těchto dvou citací zcela evidentní až 'transparentní'. Určitě lze přimnout to, že při objevu perspektivy došlo

<sup>6</sup> Perspektiva (pohledu) od lat. *perspecere* – prohlédnout: *per* (pronikat dopředu, ven) + *specere* (hledět); také zobrazení pohledu do vzdáleného prostoru, při kterém se předměty zdánlivě zmenšují a sbíhají.

k prohlédnutí, které souviselo se vtažením diváka do obrazu. Je to schopnost, jíž disponuje umění vůbec. Nabízí pohled do jiného světa, do světa iluze (z lat. *illusio*, pův. výsměch od *illudere* klamat, slož. z *in* a *ludere* hrát, pohrávat si, klamat). Iluze tu ovšem nepředstavuje žádný klam ve smyslu podvodu, ale obraz toho, co je *jen možné* ve smyslu Aristotelova rozlišení mezi dějepisem a básnictvím, spojovaným u něho právě s tímto *jen možným* a hodnoceným právě proto výš než historiografie. Díky takové iluzi tak může divák nahlédnout nejen to, co zná, ale i to, co nezná, ale co by chtěl znát, co ovšem třeba tuší či o čem sní: má možnost nahlédnout skrze nějaké 'okno' do imaginativního prostoru. Tak je i lineární perspektiva spjatá s představou takového 'okna' a pohledem skrz ně, ale zatímco ji si spojujeme s postihováním (znázorňováním) toho, co lze zaznamenat zrakem, transparence je spjatá s tendencí po zprůhlednění, které sleduje, aby bylo viditelné to, co viditelné být má, i když to nelze postihnout pouhým okem. Například proniknout skrz aplikaci 3D dovnitř hranolu, budovy, scény apod. Tady se ovšem skrývá průsečík obou pojmů, který souvisí s propojením obrazu a výrazu, resp. se vztahem (s Eizenštejnem řečeno) pouhého vyobrazení a obrazu, který je jako výplod imaginace od výrazu neodmyslitelný a představuje z jistého hlediska vztah části a celku. Nepřesnost, které se Bolter a Gromalová dopouštějí, spočívá v tom, že renesanční perspektivu a vůbec perspektivní zobrazení ztotožňují s 'ošálením'. Svět skutečně nevypadá tak, jak se jeví na plátně malovaném v lineární perspektivě. Vzdálení lidé, krajina nebo předměty nejsou ve skutečnosti menší než to, co je nám blíž. Perspektivní pohled na svět souvisí s renesančním soustředěním na člověka, nikoliv na 'realitu', ale na to, jak je ji člověk schopný vidět. Kdyby lidstvo bylo krátkozraké, předměty vzdálené by byly možná zamlžené, nebo v případě dalekozrakosti by zůstávaly možná nejasné blízké předměty. Lze totiž předpokládat, že by se tomu přizpůsobilo i zobrazování světa.

Reálné je impulsem při vytváření iluze. Nejde ale o žádnou šalbu či klam. S perspektivou souviselo určité uvědomění si prostoru, i když to bylo uvědomění iluzivní. Iluze ale není jeden z triků, jejichž životnost končí prohlédnutím. U perspektivního zobrazování jde o iluzi, která souvisí s lidským viděním. Co může být blíž povědomí prostoru i jeho procítění než to, jak sám člověk tento prostor vidí? Místo zdůrazňování šalebného ve vztahu k reálnému světu je v tom třeba vidět počátek proměny vnímání prostoru, jakou si renesanční<sup>7</sup> imerzi člověka do iluzivního (imaginárního) prostoru.<sup>8</sup>

Malířství nabízelo a nabízí tuto imerzi stejně tak jako virtuální realita. Záměrně používám slovo *imerze* místo *být uvnitř*, protože imerze neboli ponoření vyžaduje také vynoření. Jde o potřebu symbolického nádechu, bez kterého není možné dále pobývat v jakémkoliv iluzivním prostoru. Tento nádech symbolizuje určité propojování prostorů, souvisí s možností pronikat a odhalovat, být vně i uvnitř obrazu nebo jakékoliv iluzivní reality, a pohybovat se tak od viditelného ke skrytému. Je to oscilace mezi zviditelněním a zamlžením. Právě tento oscilační pohyb 'tady a tam', pohyb mezi reálným a imaginárním umožňuje pronikání, odhalování a zpřítomňování, nebo ustupování věcí, prvků, objektů do pozadí. Jako by to byl pohyb mezi vědomím a nevědomím. Jak jinak se lze dostat k nevědomému než skrz vědomé? Nejde tedy o jednorázový akt přeskoku přes obrazovku monitoru, ale o opakované přeskakování, o cesty tam a zase zpátky, o pobývání tam, ale i tady. Jenom tak dochází k postupnému nebo přímo plnému *rozvinutí* obou prostorů. Bez uvědomění si

7 Zdůrazňuji adjektivum 'renesanční', protože snahy o 'imerzi' do různých prostorů najdeme v celých lidských dějinách, ať je to třeba podsvětí, peklo nebo ráj. Možnost 'přeskoku' z reálného světa do světa fantazie nebo konkrétních představ vždy existovala. Měnily se však tvary a rozmístění těchto prostorů.

8 'Imaginárního' i ve smyslu imaginativního, tzn. prostoru vytvořeného imaginací, jejímž prostředníkem se stala jistá technika, resp. technologie.

prostoru 'tady' nelze proniknout do prostoru 'tam'. Dívat se na obraz v galerii a oscilovat v představách tady a tam, nebo udělat několik úkonů, které vyžaduje digitální umělec, a ocitnout se 'na obraze', není nic v zásadě odlišného. Vždy je to překračování pomyslné hranice reálného a imaginárního prostoru.

V literatuře nových/interaktivních médií se často objevují odkazy na román Wiliama Gibsona *Newromancer*, v této studii už zmiňovaný. Jednou z jeho často uváděných epizod je situace, kdy Casovi, který žil v kybernetickém prostoru a přivykl tak svému odtělesnění, je najednou zakázán vstup do tohoto prostoru. Středověké mučení lze považovat za pouhé pohlazení proti tomu, co pocituje Case při nutnosti návratu do své tělesné schránky. Bez ohledu na přívlastek 'kyberpunk' je Gibsonův román především utopistický. Rozvíjí středověký spor těla a duše, kde slovo duše lze dnes nahradit slovem duch nebo inteligence. Kybernetický prostor je v románu zobrazený jako ideální svět. Není takový jenom proto, že představuje únik z reálného světa. Především umožňuje hrdinovi zbavit se vlastní tělesné schránky. Po kultu krásy a zdůrazňování estetiky lidského těla, využívaných performery 60. a začátku 70. let (Carolee Schneeman), se tak objevují zcela odlišné tendence. Jedna skupina performerů se prezentuje vzpourou proti tělu: obscénními a agresivními útoky plundruje své tělo přímo na jevišti (Finley, Went, Sprikle). Jiní na sebe upozorňují svými kreacemi v oblasti digitálního umění. Pojem *no-body* Laurie Andersonové, snad nejznámější představitelky tohoto druhu umění, znamená také bez-tělesnost, formu odtělesnění, kterou umožňuje virtuální prostor. Právě od tohoto odtělesnění se odvozuje *performativita* související v záměru s budoucností, do které jsme vtahováni prostřednictvím nových technologií. Na rozdíl od Andersonové, která tuto bez-tělesnost přece jen považuje za hru, se už na počátku 90. let tato tendence spojila s utopistickou možností vystoupit z vlastního těla v souvislosti s fikcí jakési demokracie ducha, v jejímž rám-



ci tělo již přestane být zdrojem předsudků a důvodem k extrémním projevům. Objevil se totiž webový prostor, kde bylo zdánlivě možné se této zatěžující tělesnosti zbavit. Až v roce 1996, kdy vyzval k obraně kybernetického prostoru proti šířící se pornografii, potvrdil sám John Perry Barlow nereálnost své vize existence internetu jako nezávislého prostoru. Nedotčenost tohoto prostoru vnějším světem se rázem zpochybnila a možnosti odtělesnění ukázaly své meze. Vizionáři odtělesnění jakoby najednou byli nuceni si uvědomit, že každý pokus o trvalé 'přemístění' selhává na nutnosti návratu, kterého se fyzické tělo nakonec vždy dožaduje. Představa kybernetického prostoru jako pozemského ráje se zredukovala na hru. Navzdory tomu jako by se pořád nedostačtěně posilovalo vědomí, že lidskou bytost není možné rozpúlit na tělo a ducha, i když *performativita* Andersonové chápaná právě jako hra v kybernetickém prostoru se stala aktuálnější. S potvrzením této hrovnosti se frekventovaným požadavkem stala interaktivita. Současné digitální umění ji vyžaduje přímo ideologicky. Slovo 'interaktivní' jako by někdy substituovalo slovo 'umění'. Nic proti slovu; mění se prostředky i forma, ale často je rozhodně vhodnější mluvit v těchto souvislostech spíše o *demoverzi* než přímo o umění: někdy je to s pasováním na umělecký projev v těchto souvislostech podobné, jako prohlašujeme-li možnost volby tří filmů pomocí stisknutí jednoho ze tří tlačítek v kinoautomatu za projev demokracie. Je proto třeba důrazně trvat na tom, že několik fyzických úkonů nestačí a je třeba jasně rozlišovat, kdy jde o hru, kdy o technologickou dovednost a zručnost umělce či aktérů, případně o pouhou fascinaci technologií, a kdy skutečně o umění nových/interaktivních médií.

Mezi odtělesněním a transparencí lze ovšem najít určité souvislosti. Už na začátku 20. století se ve výtvarném umění vnmá *transparence* jako *dematerializace* objektů, o niž se usiluje v zájmu prohloubení vztahu člověka k sobě i ke světu.<sup>9</sup> V zásadě

jde o určité prosvětlení (proto častá přítomnost světla) a tedy i produčovnění, dějinně spojované s tělesným utrpením, o směřování k průhlednosti a tím i k otevřenosti v lidském jednání a chování. Transparence související s vyzařováním mentální energie vede k múzickému pojetí světa neodmyslitelnému od imaginativního myšlení, pro jehož umělecké projevy je příznačné spojení výrazu s obrazem a jednotlivostí či momentu s takřkajíc okamžitým uchopením celku. Výraz lze jistě chápat i jako určitou informaci, která nám otevírá cestu k celku. Celek, řekněme obraz, zprostředkovávají jednotlivé prvky či momenty. I když izolace výrazu od obrazu, jednotlivosti od celku, jednotlivých impulsů a podnětů od tématu je v současném umění poměrně frekventovaná, v zásadě vždy směřujeme od jednotlivých 'vyobrazení' (jak by řekl Eizenštejn) víceméně přímo k obrazu, resp. vnímáme jednotlivé momenty ve stálé souvislosti s celkem a celek v souvislosti s jednotlivými momenty.<sup>10</sup>

9 Na výstavě pařížského Musée national d'Art moderne v Centre Pompidou, která měla název *Big Bang (Destruction et création dans l'art de 20e siècle)* a trvala od 15. června 2005 do 6. března 2006, je *transparence* kromě jiného charakterizována také jako cesta mezi vnitřním a vnějším, osobním a společenským, duchovním a realitou, tj. tendence příznačná pro moderní utopii hluboké změny vztahu člověka ke světu. Do části nazvané *Transparence* – vedle Lászla Moholy-Nagy, který svou báseň *Světlo - Vize* (1917) výtvarně transformoval pod názvem *Composition A, XX* (1924) – byla zařazena i *Première sculpture hydraulique* (1958–60) od Gyulia Kosice nebo *LPC (Long Chair Plastic, 2001)* autora I. Martena van Severana. Průhledný materiál, z kterého byly jejich objekty vytvořeny, a na základě toho takto zařazeny, jako by vyjadřoval přece jen příliš doslovné pojetí *transparence*.

10 S tendencí postupovat v určité lineární návaznosti se setkáváme nejčastěji při výkladu autorského psaní nebo při interpretaci textu. Vychází se z představy, že existuje nějaký před-text, tj. vlastně již hotový text v jakési virtuální podobě, který autor postupně zpřítomňuje svým psaním. U interpretace je to představa postupu od lingvistické analýzy k sémiotické nebo obsahové a tematické. Lze ale konat lingvistickou analýzu dramatického textu bez vztahu k obsahu a tématu? Postihování či v daném případě spíš registrace jednotlivých prvků a rovin bez souvislosti s celkem (podobně jako celku bez souvislosti s jednotlivými prvky a rovinami) má za následek, že ulpíváme nakonec právě na jednotlivostech a to vede k jejich chápání nikoli v celku díla, ale v rámci apriorních schémat a všeplatných modelů, ať už je (nejčastěji) přebíráme, nebo třeba i sami konstruuje.

Není nutné a vlastně ani možné měřit u jednotlivého výrazu vztah mezi informací a emoční hladinou a na tomto vztahu závislé postihování tohoto výrazu v rámci postihovaného celku, protože je to vztah čistě individuální a ovlivňovaný různými faktory. Už samotné postihování výrazů v jejich vzájemných vztazích, vnímání formy, tvaru a struktury, tj. řádu v jeho zápasu s chaosem, je nemyšlitelné bez emotivní účasti. Předpokládaným výsledkem je vnímání celku i částí, které přináší to, čemu Roland Barthes říká 'rozkoš z textu', ale čemu můžeme zrovna tak říkat rozkoš z obrazu, hudby nebo obecně z uměleckého díla. Nelze ovšem vycházet z představy lineárního postupu od jednotlivosti k celku nebo naopak. Každý pokus o jakékoliv schematické vymezení totiž nakonec selhává. Ehrenzweig mluví o synkretickém přístupu a o schopnosti porozumět. „*Tato schopnost porozumět – jde skutečně o schopnost – vychází pravděpodobně ze synkretického potenciálu spojeného s možností pochopit celkovou strukturu spíše než analyzovat jednotlivé složky. [...] To umožňuje číst technicky zaměřenou knihu s určitým ziskem, i když nejsme dobře obeznámeni s některými technickými termíny*“ (Ehrenzweig 2000: xi).

Mentální energie nebo produševnění je součástí této cesty ve smyslu obohacení, nabíjení, a nelze ji tedy redukovat na výsledek informativní složky vztahující se k nějaké racionální rovině, zatímco prožívání

souvisí s afektivitou a tedy s nižší mentální úrovní. Takové rozdělení je vždycky ochuzující. U obou rovin totiž je třeba vždy hledat prostory a jejich hranice. Když se Jiří Šípek a Jaroslav Vostrý v článku otištěném v *Disku 14* dožadují *ekologie citů*, mají zřejmě na mysli určitou korekci upřednostňování racionality proti emocionálnímu prožívání i nevázaného prožívání jakoby nezávislého na myšlení, tj. vyzdvihují potřebu uvědomovat si možnosti i limity jak racionální abstrakce, tak vázanosti a nevázanosti citů. Za každým zdůrazňováním prožitku stojí klasická otázka zenu, jestli větší prožitek přinese vyplnění deseti tužeb, nebo splnění jedné. A v tom lze vidět nerozpletitelné propojení racionality a afektivity.

#### **Literatura:**

- BOLTER, D. J. / GROMALA, D. *Windows and Mirrors (Interaction, Design, Digital Art, and the Myth of Transparency)*, Cambridge, Mass./London 2003
- BRICKEN, M. „No Interface to Design“, in: *Cyberspace*, Mass. 1991
- DELEUZE, G. „O filozofii“, in: *Za zrdkadlom moderny*, Bratislava 1991
- EHRENZWEIG, A. *The Hidden Order of Arts. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, London 2000
- GAJDOŠ, J. „Divadlo 'tam' a 'tam tam'“, *Disk 4* (červen 2003)
- LAUREL, B. *Computer as Theatre*, Addison-Wesley, Mass. 1991

# Aktuální téma: prostor!

Jiří Heřman

**D**ne 3. prosince 2005 se odehrálo v prostorách Českého muzea hudby v Praze poslední ze čtyř představení duchovní opery Benjamina Brittena *Curlew River* (*Řeka Sumida*). Operní projekt jsem realizoval společně se svými kolegy v rámci občanského sdružení *in spe*, jehož hlavním cílem je realizace hudebně-dramatických děl v netradičních prostorách. Tímto projektem jako by se uzavřela jedna etapa mé dosavadní práce; dovolím si ji s mírným odstupem charakterizovat jako *cestu z prostoru do prostoru*.

Vracím-li se na počátek svého uvažování o prostoru v hudebnědramatickém díle, činím tak proto, že je právě toto uvažování pro mne stále aktuálnější, dalo by se říci, že bylo a je hlavním tématem mé tvůrčí práce. Všechno začalo první návštěvou klasického operního představení v Plzni, kdy jsem jako student operního zpěvu pozoroval scénickou podobu díla, která v mé bujně představivosti vyvolávala velký rozpor. Problematika klasického a moderního inscenování opery zdaleka neřešila problém, který jsem v té době tak silně pociťoval a ještě neuměl pojmenovat. Vnitřní vizualizace hudby mě stále silněji přitahovala, až nakonec předstihla mou touhu stát se operním pěvcem a já jsem byl na druhý pokus přijatý do studia operní režie na pražské HAMU.

To, co mě fascinovalo a zároveň velice trápilo, bylo hledání cesty, která by spojila vnitřní svět mých představ s realitou operního divadla. Ten pocit bych přirovnal ke stavu před explozí, ve kterém není dovoleno explodovat. Byl jsem totiž vedený k tomu, že operní divadlo má svá daná pravidla, která by se neměla porušovat. Problém výuky operní režie a přístupu k ní jako k uměleckému oboru podle mého názoru pramení z možností výkladu hudební řeči, která je slovem často nepostihnutelná, ale i nekonečně otevřená. Jak řekl Peter Brook: „*Hudebník má co dělat s matérií, která je mezní lidskou možností vyjádřit neviditelné.*“ V operní režii se pohybujeme do velké míry v niterné až abstraktní rovině hudby, kterou se snažíme vizualizovat a zároveň drammatizovat. Neviditelné činíme viditelným. Z mé dosavadní zkušenosti jsem dospěl k závěru, že jakákoli stanovená pravidla inscenování opery jsou pouze limitujícím činitelem. Stejně tak rozlišování klasické a moderní režie.

Původ svého rozporného přístupu k inscenování hudebnědramatických děl jsem začal objevovat a pojmenovávat po velice silném zážitku při lekci improvizace v milánském Piccolo Teatro. Byl jsem v té době stipendistou na tamní škole, když při jedné lekci mě vyzvali k aktivní účasti na prostorové a pohybové improvizaci. Dodnes si vzpomínám na onen blok, který jsem cítil, když jsem měl předstoupit před početnou třídu již zkušených herců a měl jsem s nimi začít živě komunikovat prostřednictvím improvizace. Živě si pamatuji na ono rozhodnutí: „*Dokážeš to teď, nebo nikdy.*“ V mém nitru se cosi otřásl a zcela otevřeně bez

jakékoliv předešlé zkušenosti jsem se odevzdal improvizaci. Uvědomil jsem si, že šlo o komunikaci v prostoru a čase, kterou jsem vnímal tak intenzivně, jako nikdy předtím. Komunikace prostřednictvím hlasu a pohybu s plným vědomím prostoru a času byla řešením onoho rozporu, který jsem pociťoval v operních inscenacích: toto umění živé komunikace jsem v nich postrádal. Především pak vztah tvůrců a interpretů k prostoru a času.

Hlavním tématem mého doktorského studia na DAMU (obor scénické tvorby a teorie scénické tvorby neboli scénologie) se proto stal **fenomén prostoru v konfrontaci s hudebnědramatickým dílem**. Implikuje řadu zajímavých otázek a dílčích námětů k uvažování. V úvodu jsem se zmínil o své poslední práci *Curlew River*: ta svým způsobem završila mou cestu z prostoru do prostoru a já mohu zpětně pohlédnout na své poslední čtyři hudební inscenace, prostorově vždy specifické, na nichž mohu jasně doložit a rozvést vytčené téma.

Bez prostoru je naše existence nemyšlitelná, stejně tak hudebnědramatické dílo začíná existovat ve své celistvosti jedině v prostoru, na kterém je zcela závislé společně se všemi svými tvůrci, interprety a diváky. Přenos hudebnědramatického opusu do prostoru považuji za jednu z nejdůležitějších fází celkové realizace. Právě zde dochází k živé konfrontaci vnitřní prostorové vize tvůrce a 'reálného prostoru'. Obecně můžeme mluvit o problematice *transmise hudby do prostoru*. V tomto výkladu se budu věnovat této *transmisi* z hlediska režijně-scénické interpretace.

Nejprve však je nezbytné zaujmout postoj k samotnému prostoru, protože od něj se a priori vyvíjí náš vztah k hudebnímu dílu, které do něj přenášíme. Pokud si toho nejsme vědomi, jsme od počátku vystaveni rozporu, který může nastat mezi naší vnitřní představou prostorového řešení hudebního díla a reálným prostorem.

*Zjednávaný prostor* můžeme rozdělit do dvou kategorií podle možnosti volby prostoru:

- Inscenátor je odkázaný na daný prostor, nemá žádnou volbu.
- Inscenátor má možnost si zvolit specifický prostor pro určité dílo.

V prvním případě si můžeme představit klasický divadelní prostor operního domu. Do této kategorie mohu jako názorný příklad zařadit své inscenace pro plzeňskou operu: *Samson a Dalila*, *Bludný Holanďan*. V obou případech jsem si kladl nejdříve otázku, jak může hudba (a konkrétně hudba Camilla Saint-Saënsa a Richarda Wagnera) rezonovat v tomto prostoru, a cítil jsem silnou potřebu celý prostor odhalit a vidět ho v jeho 'funkční nahotě'. K mému překvapení jsem zjistil, že k původní čistotě prázdného divadelního prostoru dojít téměř nelze, protože divadelník si z něho stačil udělat skladiště, domníváje se, že se přece všechno dá schovat za černou šálu a za ní se přece už nehraje. Tento jeden z mnoha nešvarů současného divadla už sám o sobě poukazuje na nežádoucí posun ve vnímání divadelního prostoru. Můj přístup k danému prostoru, v jehož rámci jsem se snažil probudit k životu hudební dílo, formovalo takové vnímání jeho architektury a jeho funkčního mechanismu, které mi umožnilo pocítit prostor jako takový, tj. v jeho prvotním potenciálním určení.

Obě zmíněné opery tematicky směřovaly k *nekonečnu*, tedy k něčemu, co nás přesahuje a čeho jsme zároveň součástí. Odtud se odvíjelo také mé smýšlení o prostoru. Samotný divadelní prostor je tvořený strukturou časoprostorových kódů, které formují prostor do určitého objemu. Má představa byla spojená s po-

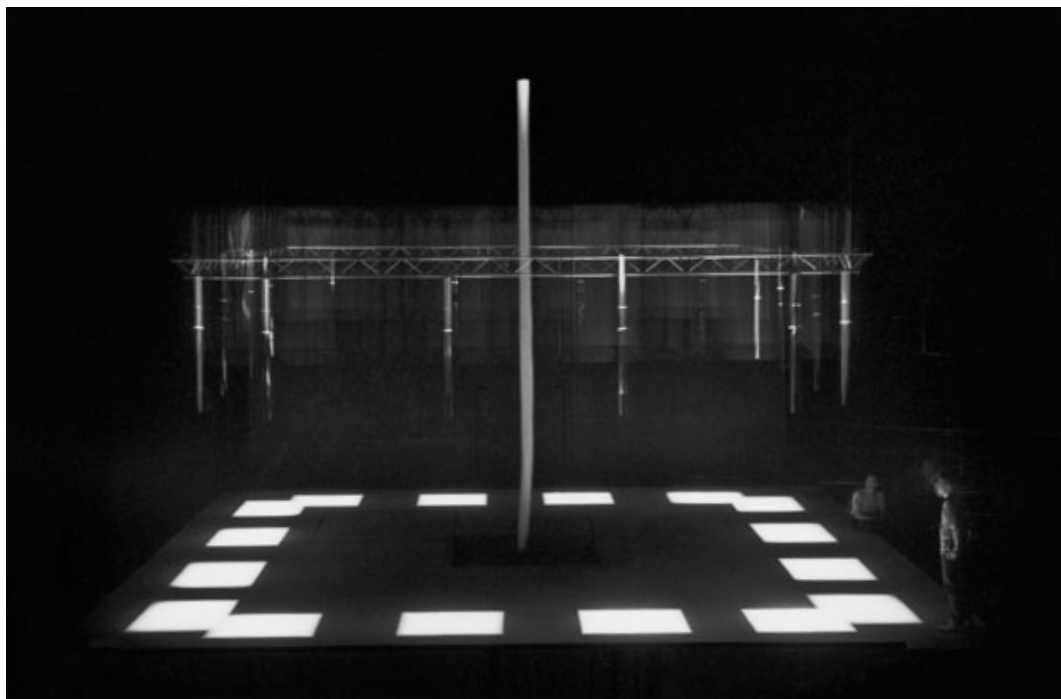


1 Camille Saint-Saëns: *Samson a Dalila*, dekorační zkouška (DJKT Plzeň 2002)

třebou prodloužit linie prostoru do nekonečna. Stěny se tak staly nekonečně vysoké a hluboké, podlaha se proměnila v nekonečnou rovinu a zároveň hlubinu, horizontály a vertikály se prodloužily do nekonečných rozměrů... Takový vhled mi poskytl pocit jistého vysvobození z uzavřeného prostoru: předem definovaný divadelní prostor jsem byl díky tomu schopný vnímat jako součást nekonečného celku – vesmíru. Takový prostor mohu považovat za absolutní. Toto možná trochu ‘mystické’ pojetí se pokusím konkretizovat na výše zmíněných plzeňských operních inscenacích: z něho jsme totiž se scénografem Pavlem Svobodou vycházeli.

Ještě dříve, než jsem se začal podrobně zabývat hudební složkou *Samsona a Dalily*, snažil jsem se maximálně proniknout do prostoru, abych poznal jeho funkčnost a skryté kódy, které mi prostor umožňovaly propojovat s ‘nekonečnem’. Rád bych zde zdůraznil ještě jeden fenomén prostoru, a sice jeho vyzařování energie: to se v nás reflektuje jako dočasné duševní stavy. Je proto dobré se k nim přiblížit a vést dialog s prostorem na úrovni ‘energetické’ – duchovní; tak můžeme prostor vyladit do určité atmosféry. Při představě, kolik ‘energetických’ proměn se v takovém divadelním prostoru odehraje jenom během jednoho dne, stojí zato se nad tímto fenoménem pozastavit.

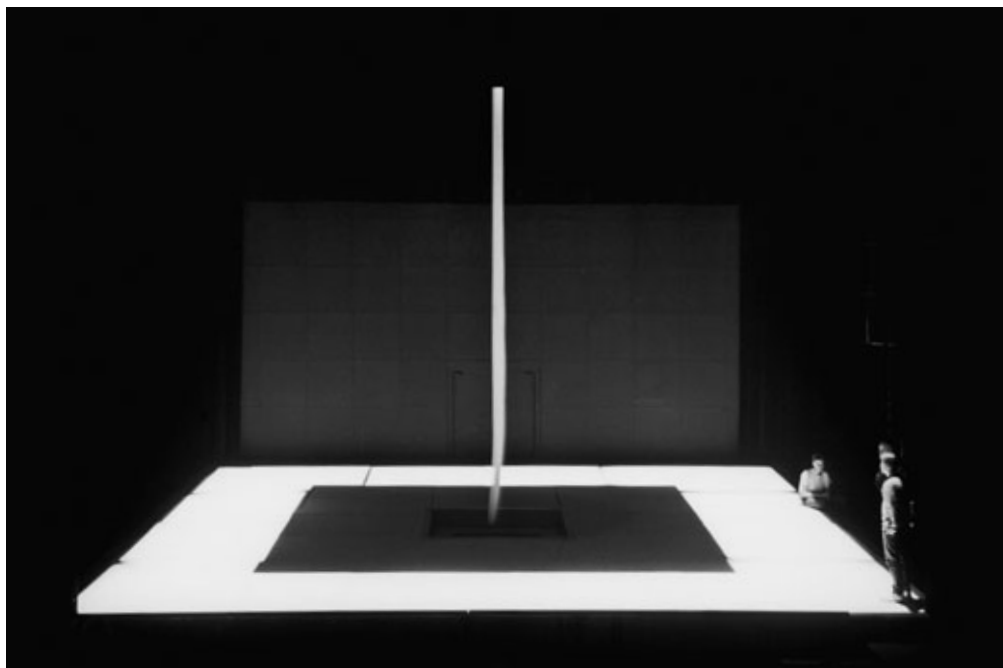
Koncept *Samsona a Dalily* vycházel z mýtu o nebi/muži, které/ý oplodňuje zemi/ženu, pouto mezi mužem a ženou bylo ožívováno a uvedeno do konfliktu jako věčný zápas mužského a ženského principu. Chrám se zde nepojímal jako architektonická stavba, ale jako pomyslný chrám lidské duše, který je lidskou nenávisťí zborcený. Bylo pro nás prvořadě postihnout prostor jako prostor lidské duše,



kde se odehrává závažný vnitřní konflikt. Tento poměrně abstraktní výklad jsem mohl uplatnit díky kódům, které jsem objevil v hudbě. Vědomí hluboce niterné a vlastně abstraktní roviny, na které se pohybujeme v operní režii, mě při mé první velké jevištní práci vedlo k tomu, abych se pokusil o zpřítomnění prostoro-  
vé řeči hudby jako řeči lidského nitra. Samotná předehra *Samsona a Dalily* nás uvádí do pocitu *pádu*, prostřednictvím vysokých dechových nástrojů se na počátku ocitáme jakoby v nebi, vzápětí jsme však smeteni zářezem hlubokých smyčců do propasti, odkud se snažíme zpět navrátit ke světlu do výše. Onu dualitu hloubky a výšky můžeme také vnímat jako dualitu nebe a země, muže a ženy. Hloubka a výška, země a nebe se staly hlavními silovými prvky prostoru.

Jeviště plzeňské opery jsme rozčlenili na dva prostory (obr. 1): Na hlavním jevišti jsme zformovali hydraulické stoly do mírné obdélníkové šikmy, nakloněné ve směru k divákům. Tato 'deska' se pro nás stala symbolem země, ono spojení s nebem jsme pak evokovali bílou pružinou, jež se ztrácela ve výšce a zároveň evokovala jakousi pomyslnou tepnu, k níž je země upevněná. Významným silovým prvkem zde byl posvátný středový prostor, kolem kterého se odehrálo celé drama. Do jeho středu jsme pak nechali z výšky padat *manu* prostřednictvím jemně rozprášené vody. Spojení nebe a země jsme tak docílili velice jednoduchými prostředky. Hloubku země jsme zdůraznili nástupem chóru a sólistů z propadla mezi portály jeviště, na zemskou desku se tak vystupovalo dlouhým schodištěm jako na obřadní stůl.

Zadní jeviště, poměrně nízké a zúžené, jsme využili pro vizi zaslíbené neposkrvněné země, kterou od hlavního jeviště oddělovala na začátku i na konci opery železná opona, jejíž funkční středové dveře navozovaly neustálou možnost



◀ ▲ 2–3 Camille Saint-Saëns: *Samson a Dalila*, dekoracní zkouška (DJKT Plzeň 2002)

a touhu po úniku z prostoru utlačování do prostoru svobodného, neposkvrněného. Dojmu nekonečné vzdálenosti a zároveň nekonečné časovosti jsme docílili rotujícím pohybem šikmy. V dálce jsme tak mohli pozorovat otáčení fragmentu nové země: jako by se vznášela někde daleko ve vesmíru.

Takto v základu zformovaný prázdný prostor, vyrůstající z dané architektury divadelního prostoru, jsme proměňovali a znovu formovali nejsilnějším prostředníkem mezi hudbou a prostorem, jímž je scénické světlo. Pomyslný chrám lidské duše jsme vystavěli a zbourali společně s pomocí hudby a aluminiové konstrukce lemující obvod šikmy hlavního jeviště, upevněné na tazích (obr. 2). Konstrukce, na níž byla zavěšena tvarovací světla, se souběžně s hudbou evokující pád těžce zvedala do výšky, aby v závěru mohla 'spadnout' a evokovat pád do tmy. Zvednutím konstrukce se také postupně vytvaroval a vymezil hrací prostor: světelný chrám (duše) a rituální obvodová, světelná cesta, na níž se míjely a střetávaly znepřátelené tábory stejně tak jako Samson s Dalilou, kteří byli přitahováni k posvátnému středu. Zde došlo také k symbolickému přetržení pouta mezi mužem a ženou, nebem a zemí, bohem a člověkem (obr. 3).

Tajemstvím spojení prostoru a hudby se staly silokřivky, po kterých se sólisté a sbor pohybovali. Došlo tak k intenzivní komunikaci všech zúčastněných prostřednictvím hudby, pohybu, světla a dramaticky zformovaného prázdného prostoru.

Inscenace *Bludného Holanďana* byla pro nás zpočátku tak trochu komickou nabídkou, při představě poměrně malého jeviště plzeňské opery jsem si toto mystické wagnerovské drama představoval v místních podmínkách spíše jako paro-



◀ 4 Inspirace k Wagnerovu  
Bludnému Holanďanovi  
(DJKT Plzeň 2004)

▼ 5 Fra Angelico: Poslední  
soud, kolem roku 1431

▶ 6 Richard Wagner:  
Bludný Holanďan, DJKT  
Plzeň 2004

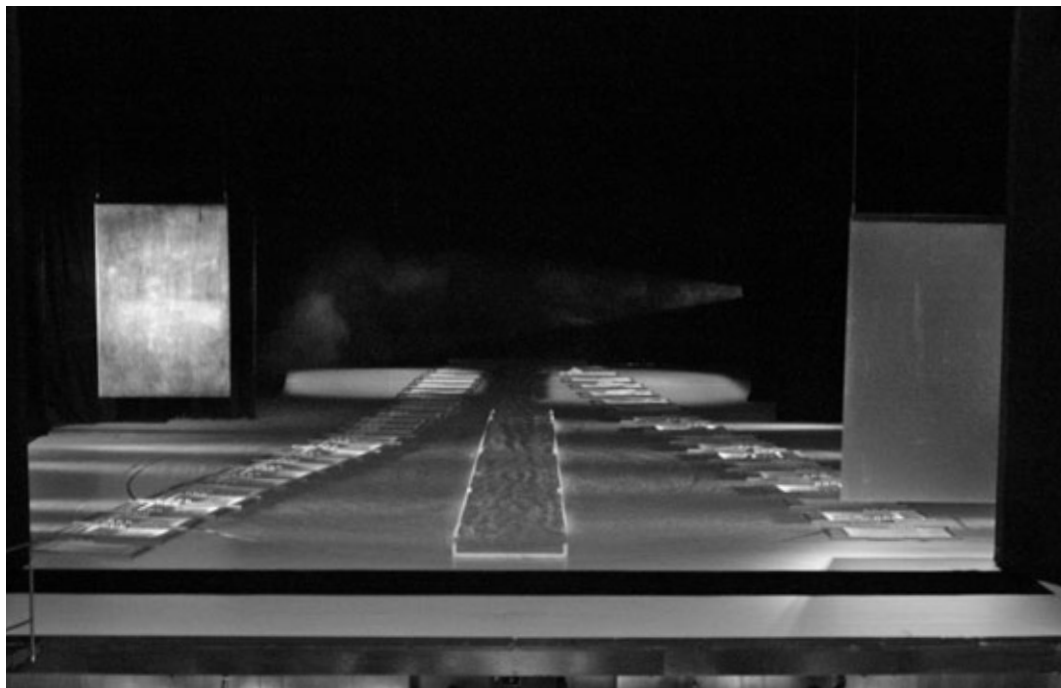
dii. Na dalekých cestách v Itálii a Indii mě Holanďan tiše pronásledoval, začal jsem o něm přemýšlet na základě dvou velice silných obrazových dojmů.

Tím prvním byla černobílá fotografie z novin (obr. 4), kterou jsem zcela náhodou objevil v denním tisku při zpátečním letu z Madrásu. Černé siluety postav na bílém povrchu mi evokovaly věčné hledání a očekávání Holanďanovy spásy. Po dlouhém zaujetí jsem se rozesmál nad popiskou k fotografii, podle níž šlo o japonské rybáře lovící na zamrzlém jezeře.

Druhým velice silným impulsem byl pro mne obraz *Posledního soudu* od Fra Angelika (obr. 5). Jeho řešení, zcela nadčasové, mě zaujalo prostorovou hloubkou vystiženou perspektivní 'betonovou' cestou otevřených hrobů, která zároveň dělí obraz na dvě poloviny. Levá strana zobrazuje ráj a vysvobozené duše, protilehlá strana zatracence. Středovou přímou cestou můžeme dojít k cíli – k Bohu v podobě slunce-světla na modré obloze. Zcela jedinečně je zde vyjádřený pohyb,







levá rajská strana jako by se vznášela lehkostí nahoru, pravá strana zatracenců jako by se tíhou svažovala přímo k peklu. V mé představě se tak zrodila myšlenka pohybu vln: kolem středové cesty jedna strana vystupuje, zatímco druhá se propadá. Jediným východiskem je středová cesta vedoucí k Bohu.

Pokud se zaposloucháme do přede hry *Bludného Holanďana*, všechny hudební motivy můžeme významově propojit s motivy prostorovými. Už první tóny přede hry můžeme vnímat jako hrozivé hlásné trouby oznamující poslední soud na rozbouřeném moři, motivy vln evokují pohyb celého prostoru – tj. vystupování a propadávání se mořské hladiny. Motiv vykoupení vrcholí s motivem středové nekonečné cesty. Tyto zdánlivě nespojitelné obrazové dojmy jsem se snažil maximálně integrovat do prázdného prostoru plzeňského divadla.

Společně se scénografem Pavlem Svobodou jsme našli klíč, jak poměrně malý prostor otevřeme opět do nekonečných dimenzí. Řešení (obr. 6) bylo obsaženo už ve zmíněných obrazech: Prázdné jeviště jsme rozdělili písčitou středovou cestou, kolem níž jsme ponechali prostor prázdný – pokryli jsme ho světlým baletizolem, abychom mohli společně se světelným designérem obě protilehlé strany rozpohybovat do chtěného vystupování a propadání se jednotlivých stran. Docílili jsme toho opět světlem, které se světlým povrchem vytvářelo stupňující se intenzitou dojem vystupování plochy a naopak snížením intenzity světla se plocha začala propadat. Písečnou cestu jsme také samozřejmě tvarovali profílovými světly (obr. 7). Evokace vln byla ještě vystupňována dvěma bočními difúzními deskami, které byly zároveň symbolem pomíjejícího Holanďanova obrazu.

Originální prostor plzeňského jeviště nám opět velice napomohl propojit točnu na hlavním jevišti s obrazem kolovratu (obr. 8). Plážová lehátka umístěná



po jejím obvodu jsme tak roztočili s dámským sborem ve druhém jednání, kolovrat bez kolovratu se zrodil jako nic. Významově nás však točna vedla dál. Typickým motivem pro řízení lodi je přece navigace. Roztočený prostor tak zároveň symbolizoval 'kompas' a věčné hledání správného směru (obr. 9).

To nejdůležitější, na co všichni čekali, bylo zjevení Holanďanovy lodi: už samotný název *Der fliegende Holänder* mi spíše než příplouvající loď evokoval loď



◀ ▲ 7–9 Richard Wagner: *Bludný Holanďan*, DJKT Plzeň 2004

‘přistávající’. Proto jsme se scénografem nechali z výšky spustit difúzní plachty, které korespondovaly s bočními pohyblivými obrazy. Holanďanovu posádku jsme významově situovali na středovou cestu, která se světlem proměnila v pomyslnou palubu, a na ni se snesly velké plachty. Postavy se tak ocitly mezi nimi, siluety těl pak mohly evokovat stěžně lodi, člověk se stal lodí (obr. 10).

Dotýkám se zde jednoho velice důležitého prvku svých režii: postavy situované do prostoru dávají prostoru význam. Prostor je tak formovaný nejen světlem, ale také a především lidským tělem. Abychom z jednoho prvku vytěžili maximum, rozpohybované difúzní plachty jsme využili významově jako motiv obětování Senty, která skáče do mořských vln a zároveň je svým symbolickým gestem zvedá do výše (obr. 11). Všem prostorovým objektům včetně rekvizit a lidských těl tak dáváme mnohovýznamové funkce, přesto stále zůstávají součástí uceleného prostorového obrazu. Jako příklad zde mohu uvést použití plážových lehátek ve významu plachet, lodi, místa věčného spánku.

V *Bludném Holanďanovi* se tentokrát setkala prostorová vize přejatá z obrazu Fra Angelika s reálným prostorem, který zůstal opět prázdný, přesto však dramaticky zformovaný světlem a vygradovaný k vrcholu vykoupení jako v Angelikově *Posledním soudu*. Všichni protagonisté byly nuceni živě komunikovat s prostorem, ten jim byl opět hlavním partnerem.

Na těchto dvou příkladech jsem chtěl demonstrovat, jak podstatné je přistupovat ke klasickému divadelnímu prostoru se stálým vědomím jeho potencia-



▲ ► 10–11 Richard Wagner: Bludný Holanďan, DJKT Plzeň 2004

lity. Za zcela zásadní považuji schopnost rozpoznat prostor jako součást vyššího celku. Každý klasický divadelní prostor, zdánlivě podobný všem ostatním klasickým divadelním prostorům, se může skládat z různě rozvrstvených architektonických prvků, které proměňují jeho funkčnost a zároveň i energii.

Fascinace prostorem mě vedla k založení občanského sdružení *in spe*. V náročném divadelním provozu jsem postrádal smysl pro exaktní kreativní práci, mnoho tvůrčích nápadů jsem nemohl realizovat kvůli nedostatku času (vzhledem k provozu divadla to zcela chápu) a také (a především) se mé úvahy o současném hudebním divadle začaly značně proměňovat. V rámci problematiky transmise hudebního díla do prostoru jsem se začal vážně zabývat tím, jak může hudebnědramatické dílo komunikovat s *nedivadelním prostorem*.

Domnívám se, že aktuální 'netradiční' prostor má velkou schopnost podněcovat společenství diváků ke společnému kontemplativnímu zážitku: svým způsobem toto společenství sjednocuje. Divák je vůči tomuto prostoru otevřenější: vzhledem k tomu, že tu neplatí konvence, na které je divák zvyklý z běžného divadelního prostoru, divák musí projevit daleko větší aktivitu, aby byl schopný se v prostoru orientovat. Jednoduše řečeno, divák je nucený se učit s novým prostorem komunikovat, protože ho nezná – a to i v případě (a možná dokonce tím spíš), když jde o prostor, který už zná z jiného kontextu. Čím tvořivěji je prostor využitý, o to je tato komunikace intenzivnější.

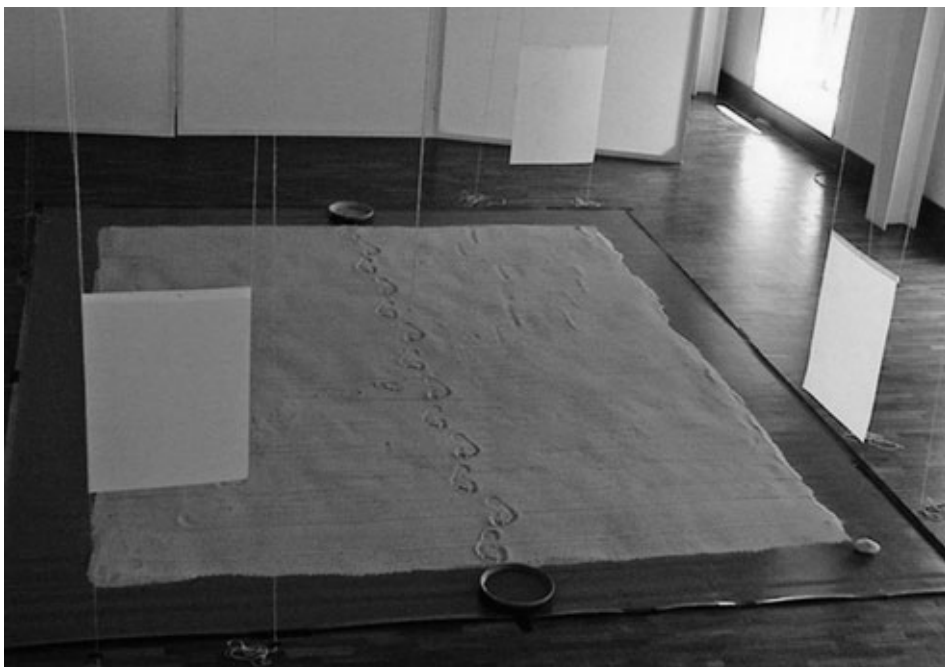
Je možné říct, že nedivadelní prostor je pro širší veřejnost svým způsobem atraktivnější: klasický operní dům si totiž tato veřejnost a priori spojuje s jistými představami, které se – ať už jsou negativní, či pozitivní – často rovnají přímo předsudkům. Proto je mou největší radostí setkávat se s lidmi, kteří operu vidí



poprvé a pro které je velkým překvapením, že opera může být událostí s velkým potenciálem vnitřního prožitku, schopného nás vnitřně pohnout výš i dál. Při práci s prostorem jde koneckonců vždy o prostor lidského nitra: to, co je podstatou zážitku z uměleckého díla, jsou právě tato hnutí související se vzbuzenými emocemi, se kterými se musí člověk vyrovnávat. Prostorové řešení není proto pro mě totožné s divadelní dekorací zobrazující v proměnách vnější svět člověka, i když je tento obraz nedílnou součástí takového řešení. Jde mi na prvním místě o vnitřní svět člověka jako prostor, jehož vyjádření v hudebním divadle vyžaduje zcela nové přístupy.

S výběrem prostoru se specifickými vlastnostmi, důležitými pro danou inscenaci, byl spojený první projekt sdružení *in spe* – hudebně-básnické dílo nazvané *Lamenti*. V tomto projektu jsem se chtěl společně se švýcarským básníkem Franceskem Micielim a skladatelem Michalem Nejtkem vrátit k samým počátkům opery, konkrétně k Monteverdimu a jeho Nářku Ariadny. Z fragmentu lamenta „Lasciate mi morire“ (Nechte mě zemřít) vzešlo dvaadvacet nových lamentů, které jsme textově i hudebně zformovali do tzv. scénického madrigalu. Transformace mluveného slova do slova zpívaného nám otevírala počáteční smysl výrazu-sdělení v hudebnědramatickém díle.

To, co mě nejvíc zaujalo na intenzivní spolupráci všech zúčastněných, byla velice silná koncentrace ke slovu jako znaku otevírajícímu se prostřednictvím



▲ 12 Studio Clube Portugues de Artes e Ideas Lisabon 2004

► 13–14 Francesco Micieli, Michal Nejtek: Lamenti. in spe, NoD – Roxy Praha 2004

hudby, lidského hlasu a těla do prostorově pohybových (gestických, performativních, zkrátka scénických) dimenzí. Výslednou formou bylo divadlo kontemplanční spojené se scénicky zpřítomňovanými zhudebněnými texty, jejichž hlavní téma byla emigrace, ať už ve smyslu překročení pozemské hranice nebo naléhavě pocítovaného odloučení matky a syna, kteří se v okamžiku smrti znovu setkají. Šlo o jakousi konfrontaci vnitřních světů matky a syna, jež v průběhu prezentace zhudebněných textů postupně gradují v ucelený prostorový obraz, který je výsledným poselstvím celého opusu.

Měl jsem poprvé v životě příležitost být dva měsíce ve studiu a kontemplantovat nad texty, hudbou a prostorem. Portugalské nekonečné pláže mi byly hlavní inspirací, hranice písku a oceánu utvářela onu ideální Bariccovu ikonu oceánu a moře, kterou narušoval pouze člověk. Syn emigrující matky se snaží překročit tuto hranici, aby uložil umírající matku „do moře vedle života“ (Ich möchte im Meer einschlafen, neben meinem Leben – hlavní motiv umírající matky). Chtěl jsem **vystihnout vnitřní sílu překročení sama sebe toto odevzdat „čemuši vyššímu“**. Opravdový projev nadosobní lásky je zde spojený s jednáním syna, který odevzdává slabou, nemohoucí a nesmířenou matku věčnému klidu.

V průběhu pobytu v portugalském studiu jsem dospěl k prostorovému řešení hudebního i slovního, resp. hudebně-slovního obsahu. Výsledným obrazem byla čtvercová písečná ikona, kolem níž se postupně vznesly do výše lehounké difúzní papíry (pauzáky) (obr. 12). Hlavním motivem postupného utváření prostorové ikony bylo vystihnout stav zatěžkané matčiny duše, která postupně na-



chází téměř nepostihnutelné usmíření ve spánku v moři vedle života. Písečná hranice, na začátku předělující prostor ikony, byla rozmetána a vytvarována do pravidelné čtvercové ikony symbolizující mořskou hladinu a v závěru byla odlehčena vzlétnutím papírových ikon do prostoru (obr.13).



Tuto poetickou vizi bylo nutné dát do kontrastu s prostorem evokujícím duševní stavy emigrantů. Prostory pražského NoD v paláci Roxy byly ideálním strohým prostorem, kde jsme mohli realizovat konfrontaci dvou světů – emigrantského a zároveň vyššího duchovního. Scénograf Pavel Svoboda konkretizoval to, co jsem ve své představě dlouho choval. Sál NoD nám evokoval emigrantskou místnost – strohé stěny, železné dveře, boční otevřené východy neznámo kam (obr. 14). K hlavní stěně této místnosti scénograf diagonálně umístil písečnou ikonu. Maximální prostorové napětí mezi geometricky daným originálním prostorem NoD a snovým prostorem písečné ikony vzniklo pouhým nasměrováním – zakřivením jednoho z prostorů.

Velice důležitým prvkem zde byl opět posvátný střed, který se zjevil v samotném konci: postava matky do něj ulehla a nad ní se z prosklené kruhové klenby spustila rotující větrná střelka – **ze středu je možné vyjít jakýmkoliv směrem, nejtěžší je však najít k němu cestu zpět, protože tam všechno začíná a zároveň končí** (obr. 15).

Novou prostorovou dimenzi zde ztělesňovala dvě projekční plátna, jejichž prostřednictvím jsme prostor otevírali do nadčasových obrazů mořských vln, člověka kráčejícího po nekonečné hranici svatě ikony: moře a písku. Kromě jemně bílého písku a difúzních papírů jsme použili několik mnohovýznamových rekvizit: tyč (vymezuující posvátný střed, evokující zbraň, nástroj opory, síly a rovnováhy), misky (jako váhy a předmět čistoty) a bělostnou kouli (spojenou s významem mateřství, země a zárodku).

Zde se opět musím odvolat na obrazovou inspiraci, tentokrát dílem Giovanniho Belliniho „Nestálost“ (obr. 16). Vztah dítěte a matky se zrozením dítěte



◀ 15 Francesco Micieli, Michal Nejtek: *Lamenti*.  
in spe, NoD – Roxy Praha 2004

▶ 16 Giovanni Bellini: *Nestálost*, 1490



proměňuje v *nestálost*. Jako děti překračujeme hranici vnitřního světa matky (toto překročení se rovná emigraci) a bolestně se k tomuto světu navracíme, když matku ztrácíme (stáváme se emigranty v neutěšeném světě).

Tentokrát jsme se také zaměřili na příchod diváka do hracího prostoru. Experimentální prostor NoD je složený z několika průchozích sálů a místností. Ty jsme použili k instalaci fotografií a videoprojekce: směřovali jsme diváka přímo z ulice do světa hranic mezi mořem a zemí, větrná střelka společně s 'kotrmelci' člověka a mořských vln na projekčním plátně pak směřovala k poslednímu prostoru, tj. hracímu.

V tomto případě jsme měli volbu specifického prostoru pro nově vytvořené dílo, autenticita prostoru vytvářela originální prostředí. Na rozdíl od klasického divadelního prostoru klade takové prostředí ještě jednu zásadní otázku: kam usadit diváka, neboť hlediště zde není od počátku pevně určeno. Směr pohledu diváka do prostorového obrazu, který utváříme, je velice důležitým aspektem. Snažili jsme se tuto výhodu variability hlediště maximálně využít, a tak jsme diváky usadili do stupňovitého hlediště ve tvaru písmene L: tak zde vznikly dva úplně rozdílné pohledy do prostoru.

Jelikož jsme prostor nijak neuzavírali dekorací a jako vždy jsme se maximálně snažili zformovat prázdný dramatický prostor minimalistickými prostředky (písek, difúzní papír, světlo), vznikla možnost otevřeně nahlížet do hracího prostoru z jakékoliv strany. Eliminovali jsme samozřejmě stranu stěny evokující emigrantskou místnost a pak stranu příchodu diváků. Podstatným motivem pro toto řešení hlediště bylo také pomyslné směřování pohledu diváka ke středu



písečné ikony – posvátnému středu, kde samotné představení končí (na střed můžeme nahlížet z mnoha stran, viz již výše zmíněnou filozofii středu).

Projekt *Lamenti* vznikl v koprodukcí s bernským alternativním prostorem Schlachthaus (původní jatka). Byli jsme si od počátku vědomi, že jsme si pro představení zvolili prostory, které svým charakterem odpovídají obsahu díla. Švýcarský Schlachthaus nebyl příliš odlišný, přesto jsme byli konfrontováni jakoby s novým prostorem, který jsme museli znovu formovat – ale i klasická divadla mají přece své jemné prostorové rozdíly, které se musí respektovat, aby nevznikl rozpor mezi prostorovou dimenzí díla a reálnou prostorovou dimenzí hracího prostoru.

Uvědomil jsem si, že k tomu, aby bylo možné uvést představení *Lamenti* i jinde, je třeba najít klíč k již předem dramaticky zformovanému prostoru. Zmínil jsem se, že v této inscenaci šlo o konfrontaci dvou prostorových světů – emigrantského a písečné ikony. Hledaným klíčem byl způsob, jak situovat do nově zvoleného prostoru písečnou ikonu. Tímto klíčem jsem se osvobodil a mohl jsem poprvé vyvrátit své původní přesvědčení, že mé inscenace jsou nepřenositelné. Předpokladem samozřejmě je, že komunikace s novým prostorem musí být velice otevřená a aktivní, což s sebou přináší jisté riziko improvizace, ale zároveň i nečekané dimenze, které mohou dílo obohatit.

Jen pro zajímavost zmiňuji uvedení *Lamentů* v rámci festivalu *Čtyři dny v pohybu* v prostorách zimního stadionu HC Hvězda ve Vokovicích v Praze. Písečná ikona se stala centrem obrovského prostoru, situovali jsme ji diagonálně



◀ ▲ 17–18 Lamenti. Rio de Janeiro 2005

k bílému mantinelu, který ji svým způsobem uzavíral i chránil. Může to znít komicky, ale výsledný efekt modře nasvíceného mantinelu silně evokoval mořskou i vesmírnou dimenzi prostoru.

V Rio de Janeiro jsme se museli vyrovnat s problematickým prostorem typu kulturního domu. Jevišťe bylo poměrně široké, jeho stěny měly zajímavou strukturu evokující požadovanou strohost. Zcela neřešitelným problémem však byla bílá cykloráma, kterou nebylo možné z prostoru odstranit (v technickém plánu divadla nebyla přitom vůbec uvedena!). Nezbývalo než ji zakomponovat: stala se pohyblivou stěnou, jež vytažením odkryla divákovi širokoúhlý pohled do emigrantské místnosti, pomalým klesáním pak v závěru uzavřela písečnou ikonu do snově šedého horizontu – nekonečna (obr. 17 a 18).

Inscenování hudebnědramatického díla je pro mě procesem utváření ‘prostorového obrazu’, v němž se všechny umělecké složky spojují, vzájemně doplňují, jedna bez druhé nemůže být. Toto utváření prostorového obrazu nepředstavuje nějaký mechanický proces: děje se prostřednictvím dramatické akce, která směřuje k určitému vrcholu a zároveň k výslednému obrazu, v němž je zakódováno konečné sdělení (poselství). Takový proces můžeme přirovnat ke skládání mozaiky. Zvolený ‘originální’ prostor rozvíjíme dramatickými prostředky k určité výpovědi nejtěsněji spojené s prostorovým obrazem. Škála dramatických prostředků může být nekonečná, to záleží na invenci a volbě tvůrců.



◀ ▶ 19–21 Benjamin Britten: *Řeka Sumida. in spe*, České muzeum hudby Praha 2005

Proces, o kterém je řeč, můžeme přirovnat ke vzniku výtvarného díla. Pokud by malíř svůj obraz zpětně rozebral tah po tahu, ocitl by se před prázdným bílým plátnem. Zvolený 'originální' prostor pro představení sice není doslova bílým plátnem, protože jisté kódy, především architektonické, jsou v něm apriorně dané. Přesto rozvíjení prostoru stejně jako každý tah malířova štětce vede k výslednému sdělení, nad kterým můžeme rozjímat nejenom při návštěvě galerie či představení – konfrontace s obrazem prostředkujícím toto sdělení se v ideálním případě otiskuje někde hluboko v nás.

Volba prostoru k inscenaci duchovní opery Benjamina Brittena *Řeka Sumida* v Českém muzeu hudby v Praze vzešla ze skladatelova záměru inscenovat operu v chrámu. Hledání nebylo snadné, příjem z turismu a preference komerčních akcí jsou dnes hlavním programem téměř každého z pronajímatelů takových kulturně památných prostor. Na jedné straně tento přístup z existenčních důvodů zcela chápu, na straně druhé si nemyslím, že by naše duchovní a kulturní hodnoty měly být pohřbeny jenom z důvodu takto motivovaných preferencí. Osvíceného partnera jsem našel v Českém muzeu hudby: nově zrekonstruova-



né se otvírá právě těmto netradičním cestám současného umění a zejména pak propojování kulturního dědictví se současností.

Unikátní prostor bývalého klášterního kostela Sv. Máří Magdaleny ze 17. století měl ve své historii řadu funkcí: sloužil jako sklad, pražská pošta, četnické kasárny, Státní ústřední archiv. Dnešní podoba bývalého kostela je tedy směsicí prvků sakrální a profánní architektury (obr. 19). To mě vedlo k otázce dnes naléhavě aktuální: jsme ještě schopní návratu z prostoru profánního k prostoru sakrálnímu? Prostřednictvím duchovní opery, inspirované středověkou japonskou hrou *nó*, jsme chtěli v prostoru znovu probudit jeho posvátnost.

Představení bylo inscenováno jako rituál, v němž jsou hlavní protagonisté napřed uvedeni do duševních stavů postav hraného příběhu: Matka hledá ztraceného syna, převozník přes řeku Sumidu ji doveze k místu, kde se zázrakem setkává s duší svého mrtvého syna. Nejde zde ani tak o samotný příběh, jako o uzdravovací proces lidské duše skrze modlitbu (jak je předepsáno skladatelem), ale také skrze prostorový obraz, který by měl diváka zapojit do rozjímání nad duší trpící matky zaslepené bolestí a nad konfliktem souvisejícím s možností či nemožností a schopností či neschopností přijetí vyššího řádu světa – odkud vše přichází a kam se všechno vrací, jako se vrací ztracený syn.





◀ ▶ 22-23

**Benjamin Britten:  
Řeka Sumida. in spe,  
České muzeum  
hudby Praha 2005**

Prostor dvorany Českého muzea hudby jsme významově rozvinuli v duchu hudebního díla (obr. 20). Vysoké schodiště jsme symbolicky pojali jako oltář posvátného prostoru, architektonické členění 'oltáře' do tří vstupních bran jsme využili pro obřadný vstup hlavních postav, které vystupovaly jakoby z bran do světelných cest poměrně dlouhého prostoru dvorany – motiv životní pouti jako cesty, v níž člověk upadá a znovu nachází smysl života (obr. 21). Hrací prostor před 'oltářem' jsme vymezili bílým matným baletizolem: ten byl významově čle-



24 Benjamin Britten: Řeka Sumida. in spe, České muzeum hudby Praha 2005 (festival Struny podzimu)



▲ ► 25-26 Benjamin Britten: Řeka Sumida. in spe, České muzeum hudby Praha 2005 (festival Struny podzimu)







27 Leonardo da Vinci: Zvěstování, asi 1473–1475

něný světlem do finálního obrazu – uzdravení matčiny duše. Tři světelné cesty v prostoru se ztrácely a znovu vystupovaly, aby dovedly matku k závěrečnému poznání. Středová cesta směřovala v závěru všechny zúčastněné do výšky chrámu: prostorová dimenze, vyjádřená nemalou vzdáleností mezi lidskou bytostí klečící na podlaze hrací plochy a mnichy vystupujícími do závratné výšky chrámu, tak v závěrečném obraze mohla evokovat citelné vzdálení dnešního člověka od Boha (obr. 22).

Prostor před oltářem byl také postupně formován aluminiovými širokými mísami, které svým přesným umístěním, korespondujícím s architekturou oltáře, hrací prostor významově odlehčovaly (s motivem uzdravení) a zároveň nepřímo evokovaly hladinu třpytící se řeky Sumidy – řeky zapomnění a procitnutí (obr. 23). Významově tak došlo k propojení oltáře s ‘pozemským’ prostorem. Člověk se zde stal součástí celku – vyššího světa. Mnohovýznamovou rekvizitou byly velké vějíře: jako kouzelné nástroje jemně evokovaly snové obrazy letících ptáků, plavby na člunu a především svým ikonickým tvarem neustále poukazovaly k významu světla v podobě monstrance, které se v samotném závěru stávají součástí průvodu mnichů k posvátnému vrcholu (obr. 24). Diváka jsme situovali proti oltáři: v poslední třetině dvorany jsme zbudovali tribunu s dostatečnou elevací. Naším cílem bylo směřovat divákův pohled shora dolů k zemi a zároveň do závratné výšky kopule chrámu.

Proti předešlým inscenacím měl tentokrát úlohu velmi významného prostorově obrazotvorného prvku kostým. Nejdůležitějším motivem kostýmu hlavního protagonisty byla proměna muže v ženu (jako v klasickém divadle nó, kde ženské role hrají muži): tmavě červené látce byl obřadným způsobem dán význam kostýmu, do níž se muž zahalil a nenásilným způsobem se koncentrovanou gestikou proměnil v ženu (obr. 25, 26). Ve výsledku kostým svou tíhou evokoval zatížení matčiny duše, zároveň však dotvářel prostorový obraz spojený s oltářem – asociace roucha Panny Marie, matky plačící nad ztrátou svého syna. Závěrečný obraz zjevení duše zemřelého syna jsem nepřímo významově propojil s obrazem *Zvěstování* Leonarda da Vinci (obr. 27).



Znovu bych chtěl v této souvislosti zdůraznit funkci scénického světla jako hlavního prostředníka mezi hudbou a zvoleným prostorem. V případě Brittenovy opery jsme architekturu prostoru členili světlem do jednotlivých segmentů, které významově navozovaly jak možné prostředí děje, tak zároveň vnitřní svět postav a jejich vidění. Jako příklad mohu uvést vizi hrobky mrtvého syna – světelným vyčleněním dané architektury vznikl prostorově působivý obraz (obr. 28), kterému ovšem poskytuje určený význam teprve postava.

Specifický prostor má proti klasickému divadelnímu prostoru také své nevýhody. Jako příklad uvedu akustiku prostoru, o kterém mluvím. Prostor Českého muzea hudby by lákal k ještě vynalézavějšímu využití, než jaké jsme si vzhledem k akustice prostoru mohli dovolit. Veškeré dění jsme byli nuceni situovat do hracího prostoru před 'oltářem', aby se zvuk koncentroval pokud možno na jednom místě. Orchester jsme situovali na první balkon, aby se zvuk mohl nést do celého prostoru (umístěním orchestru v přízemí se zvuk velice tříštil). Muse-li jsme tak upustit od původního záměru prostorového využití architektonicky lákavých balkonů. Odtud ale nebylo z akustických důvodů možné zkoordinovat poměrně náročné hudební ansámblы. Přesto se díky komunikaci s tímto jedinečným prostorem podařilo vytěžit z něj v rámci možností maximum.

Inscenace *Řeky Sumidy* a intenzivní práce s prostorem v jejím průběhu mě přivedly k otázkám zdaleka nikoli řečnickým, jejichž formulace aspoň fragmentárně zachycuje to, co mi přichází na mysl při transmissi hudebnědramatického díla do prostoru, a jejichž řešení zůstává náplní dalšího výzkumu:

- Může být transmise hudebnědramatického díla do prostoru chápána jako obdoba výtvarné instalace a čím se obojí liší?
- Je divadlo v současné době a prostor s ním spojený už pouze profánní záležitostí?
- Do jaké míry jsme ještě vůbec schopni s prostorem komunikovat?
- Má dnes ještě vůbec smysl hledat prostorové vyjádření vnitřního světa člověka?

# Text a scénování 2

## *Na okraj pěti inscenací Divadla Na zábradlí*

Jan Císar

„Otázkou zůstává, proč je třeba mnohé texty vyjadřující se k naší současnosti tak výrazně přetvářet, aby mohly dojít uspokojivého divadelního naplnění.“ Tak končí Petr Christov (2005: 7) recenzi práce „nového seskupení mladých divadelníků“, kteří „si říkají Letí a jejichž pilotním projektem se stala stejnojmenná inscenace“ premiérována 8. října 2005 v Dejvickém divadle. Odpovědět na tuto otázku se dá z mnoha úhlů pohledu. Například s Ninou Vangeli (2001: 312), že „o všeobecném trendu 20. století platí, že režisér bere na sebe pravomoci autora“. Nebo s Lubomírem Doleželem (2003: 202) lze chápat tento trend jako projev snahy učinit literární text prostředky divadla (jeviště) co nejsoučasnějším. Doležel v tomto kontextu mluví sice o prepisech děl literárních, k tomu ještě klasických, tedy starších, kdy „postmoderní spisovatel minulost nejenom omlazuje, ale také ji přehodnocuje [...] a tato výzva [...] se stává přínosem postmodernismu“, platí to však i o vztahu textu a scénování. Především této problematice se věnovala první část této úvahy. V obou citovaných názorech jde o to, co lze nazvat *autorstvím*: *autorem* inscenace je režisér a jeho režijní tvorba jako tvorba autorská spočívá ve scénickém přehodnocování, dotváření, případně omlazování atd. jakékoliv literatury.

Není to nic nového. V 70. letech se stále více používal termín autorské divadlo pro označení principů a postupů,

kteří vznikaly spojením tvorby slovesné (literární) a divadelní (jevištní). Tato podoba 'divadelního' autorství s jeho důrazem na prioritu tématu jako výrazu osobní autentičnosti výpovědi pronikala i do hájemství (především činoherní) inscenace opírající se o interpretaci literární předlohy (dramatického textu). Měnila její tradiční podobu, začala vytvářet nové normy; objevilo se dělení na interpretační a neinterpretační divadlo. Pod pojmem neinterpretační se tehdy nerozumělo autorské divadlo jako spojení slovesného a scénického, z něhož vzniká původní (autorské) divadelní dílo, ale stále častěji rasantní nástup *scénické deixe* realizující prvotní a dominantní *situaci vypovídání*. Takto pojatá funkce situace formovala všechny komponenty inscenace jako *vyjevování, názorné ukazování* směřující k dominantnímu sdělení patřícímu tvůrcům scénického artefaktu. Interpretace v tomto pojetí ztrácí podobu metakomunikace, kterou je *dramaturgická* interpretace jako východisko scénování, není metatextem jako druhotným textem odvozeným z textu prvotního, výchozího – z literární předlohy inscenace. V inscenaci vzniklé na bázi metakomunikace mohou převládat buď prvky metajazykové, jež se snaží scénování udržovat v rámci příslušného literárního textu, nebo prvky metakreační, jejichž záměrem je využít scénování ke svěbytné výpovědi. Oba tyto prvky jsou zastoupeny

v jakékoliv inscenaci; už proto, že scénování – a tím i deixe prostřednictvím materiálů jeviště – znamená *transformaci* materiálu literatury-slova. Takže každé umístění *literárního díla do divadelního prostoru* scénováním (inscenací) obsahuje vždycky v nějaké intenzitě tendenci ke svébytné výpovědi. Na elementární, prvotní významové úrovni denotátu to vyvolává principiální rozdílnost obou materiálů: slovo jako znak *arbitrární*, kde mezi označujícím a označovaným není žádný vztah (ani přímý, ani vnitřní), na jevišti v první řadě *ostenze*, která nabízí přímé poznání věcí bez pomoci znakových systémů jako „maximálních ikonů“ či „optimálních modelů“, jak říká Osolobě; v jeho pojetí jde o „předsémiotickou povahu“. Tento fundamentální rozdíl nejnázorněji vystihuje posléze jeho konstatování, že zatímco jazykový popis „zcela rezignoval na jakoukoliv podobnost se svým denotátem, spokojiv se [...] s mapováním v měřítku 1:∞, [...] divadlo pracuje v měřítku 1:1“ (Osolobě 1987: 134).

Z této báze vyrůstá bohatě strukturovaná vazba komponentů *divadelního systému*, která dostala název *inscenace* a stojí na těchto dvou *různých materiálech*, z nichž každý je *sám o sobě* díky této různosti schopen vytvořit *ontologický* statut uměleckého díla: fiktivní prezentaci světa s významovou výstavbou a předmětnou strukturou, která je podnětem i nositelem recepcce. Literatura pro divadlo to nespočetněkrát potvrdila; nikoliv náhodou bylo a je drama chápáno jako jeden ze základních literárních druhů. Stejně tak tomu bylo a je s divadlem. Po dlouhá tisíciletí to dokazuje především schopností herectví stvořit v divadelním prostoru specifický model světa, jenž nepotřebuje literaturu, aby vytvořil fiktivní realitu přijímanou jako model, který se od skutečnosti podstatně liší.

Inscenační divadlo z této skutečnosti trvale těžilo a těží. Zejména jeho mo-

derní podoba postavila vedle literatury, nad ní i proti ní rozvinutý subsystém všemožných *nonverbálních* jevištních komponentů, jejichž samostatné deiktické možnosti se ještě zmnožují prakticky neomezeným množstvím nejrůznějších vzájemných strukturálních vztahů. Vznikly dvě základní možnosti, jak s tímto subsystémem zacházet: buď všem prvkům ponechat samostatnost a uspořádat významy a smysl na principu montáže jako jejich srovnávání, nebo je propojovat a spojovat v syntézu na způsob wagnerovského *gesamtkunstwerku*. Tváří v tvář tomuto vývoji ocitá se v jistém okamžiku slovo jako materiál literatury v nepříznivé situaci slabšího partnera. Neboť je vázáno – a dalo by se říci i svazováno – druhým základním principem jazykového znaku: *lineárností*. Ferdinand de Saussure, jenž jej formuloval jako možnost měřit jazykový znak pouze v jediné dimenzi, jíž je *linie*, v této souvislosti napsal: „Tento princip je zřejmý, zdá se však, že jsme jeho zformulování až dosud vždy zanedbávali, bezpochyby proto, že jsme ho shledávali příliš prostým. Přesto však je základní a jeho důsledky jsou nedozírné; svou důležitostí se vyrovná prvnímu zákonu. Závisí na něm veškerý mechanismus jazyka. Proti vizuálním označujícím (například námořním signálům apod.), která mohou vést ke komplikacím hned v několika dimenzích současně, mají akustická označující k dispozici pouze linii časovou; jejich prvky představují se jeden po druhém, tvoří řetěz. Tento jejich charakter se okamžitě projeví, jakmile je zachytíme písmem a následnost v čase nahradíme prostorovou linií grafických značek“ (Saussure 1989: 100).

Píše-li de Saussure o komplikacích, které může způsobit vizuální označování, v divadle lze hovořit o výrazných a radikálních posunech, jež důraz na *nonverbální* – na místě prvním *vizuální* – komponenty v moderní inscenaci při-



náší. Lineární postup, *syntagmatické* řetězení vyvolává podle de Saussura okamžitě představu pořadí slov; promluvu tímto syntagmatickým řetězením přesně vymezuje, ale také omezuje, limituje. Zatímco vizuální (obecně ovšem jakékoliv nonverbální) komponenty přinášejí v mnoha oblastech 'komplikace', jež bychom mohli nazvat *amplifikací*: zmnožování významů a rozvíjení dynamiky dění smyslu. Díky tomu mohla interpretace textů stále odvážněji a radikálněji opouštět pole metakomunikace, režisér se scénováním stával stále více zdrojem, původcem nového komunikačního procesu, jenž se přinejmenším vyrovnal výchozímu komunikačnímu procesu mezi interpretovaným textem a divákem, ale většinou jej převyšoval. Až se Mejerchold v případě *Revizora* podepsal jako *autor inscenace*. Tento 'autorský' postoj

je v jistém proudu scénování moderny trvale přítomný, vydatně povzbuzován dalšími procesy, jež se odehrály v nedaleké minulosti a odvíjejí se nadále v současnosti.

Princip autorství 70. let se v 80. letech setkává stále více s impulsy postmodernismu, vztah textu a scénování se v těchto souvislostech od 90. let dále mění. V jedné části českého divadla, které umísťuje na scénu (inscenuje) texty *psané* pro divadlo, nastává posun možná přelomový. Je to stále divadlo, které uznává význam a funkci literatury v divadle a chce porozumět textu, jež činí předmětem scénování. Ale jinak než to činila a ještě stále činí 'stará' interpretace, která tvrdohlavě trvá na tom, že je třeba pronikat k systému a struktuře textu a teprve pak explikovat a vykládat a nakonec zvnitřku textu scénováním budo-



◀ ▲ E. Jandl: Z cizoty. Divadlo Na zábradlí 2004. Režie J. Nebeský. A. Švehlík a M. Málková

vat *aktuální* význam a smysl respektující text. Interpretace tohoto typu, i když směřovala ke svěbytné výpovědi, stála v poslední instanci vždycky na textu, neboť svou metakreační výpověď činila na základě jeho *analýzy*. Analýza je zajisté o něco méně než interpretace, ale umožňuje nejpřesnější pohled na to, jak je text vybudován, jak funguje. A na ní teprve vzniká výklad, exegeze – dramaturgická interpretace.

Susan Sontagová v polemické úvaze „Against Interpretation“ (Proti interpretaci) z roku 1965 vyšla při obraně magicko-erotické účinnosti literatury z ústřední teze, že interpretace je pomsta intelektu na umění. V téže době (1966) se ve Francii odehrála diskuse mezi Barthesem a Picardim o interpretaci Racina, jež v zemi brilantní intelektua-

lity otevřela cestu k proměně interpretace v duchovně estetickou reflexi. Obě tato fakta charakterizují také převratný zlom ve vztahu textu a scénování ve zmíněné části našeho divadla 90. let. Porozumění textu závisí jen do určité míry – někdy dokonce dost malé – na jeho systému a struktuře. Velkou – a často největší – roli hrají faktory závislé na subjektech realizujících scénování; drtivou většinou na režisérovi. Jsou to interní předpoklady *recipientů* literatury; analýza textu jako první krok interpretace se mění v jeho *recepti*. Tato tvorba potřebuje naléhavě, ba nezbytně text. Dokonce čím větší je estetická kvalita literární předlohy, tím více je oceňována, neboť dává velké množství impulsů k recepti jako konkrétnímu působení na tvůrce inscenace rozvíjejícímu jejich



E. Jandl: Z cizoty. Divadlo Na zábradlí 2004. Režie J. Nebeský. A. Švehlík

kreativitu. Tento typ inscenování jako by svou podobou naplňoval názory kostnické školy recepční estetiky, jež koncipovala vnímání literatury jako proces probíhající v rovině aktuálního porozumění, které je vždycky jiné, neomezované odborností. Tato recepce je také téměř vždy nesena nespokojeností s textem, přeje si měnit jej, najít jiné postupy, principy, aby se objevily nové, původní modely světa. Za těchto okolností se zvyšuje úloha imaginace a fikce, jež jsou rozvíjeny prostředky, které má k dispozici jeviště. Jedině na základě spontánního individuálního zážitku, autentického vcítění a subjektivního přijetí či nepřijetí textu – jeho celku i částí – může fungovat v tomto typu divadelního jazyka interpretace jako přijatelná funkce, která vytváří

spojení mezi textem a jeho scénováním. Nemusí to znamenat úplné odmítnutí analytických východisek. Ale jádro je v dotváření a přetváření, v němž se tvůrci scénického tvaru stávají tvůrci čisté (to jest původní, vlastní, autentické) výpovědi *recipienta*, který se tak stává *autorem* scénické výpovědi. Nevylučuje to zásahy do textu, jeho úpravu, případně přepisování. Ale klíčové možnosti tohoto *recipientského autorství* spočívají v deixi, která realizuje významy a smysl scénickými prostředky.

V tomto kontextu se často diskutovala a diskutuje otázka, zda narativ může fungovat i v divadle. Odpůrci tohoto pojetí tvrdí například, že „dramatická performance reprezentující (mnohdy fascinující) události, nemůže konstituovat



narativ [...], protože dříve než jsou tyto události vyprávěny, stanou se přímo na jevišti“ (Prince 1987: 58). Toto stanovisko poukazuje na sílu scénování událostí, které jsou *prezentovány* jako to, co se právě teď a zde děje. Tato naléhavá, názorná, sugestivní podoba přítomného předváděného dění je i příčinou, která umožňuje scénování – nejméně režii – jevištně, divadelně působivě autor-*sky* přetvářet a dotvářet literaturu, texty. V jádru je to výraz i vliv hypermoderní doby, která je krajní, stále se stupňující moderností, jež se projevuje jako proces neustálého přizpůsobování se novému času, jeho aktuálním požadavkům. Nabízí se ovšem vždycky pochybnost, zda se za tímto trendem vyhovujícím soudobému klimatu neskrývá v některých případech malá schopnost či dokonce neschopnost porozumět skutečně a hluboce textu. Zda za tímto volným a nespoutaným scénickým dotvářením a přetvářením textů nestojí nepochopení některých principů hermeneutiky, která je dalším faktorem ovlivňujícím tuto podobu scénování. Jeho ‘autoři’ v Gadamerově duchu odmítají jakoukoliv ‘objektivnost’, protože se nemohou vzdát svého vlastního bytí, nemohou překonat a zahodit své vlastní postoje. Interpretace je pak přizpůsobením textu subjektům tvůrců divadelního tvaru. Vyrůstá proto vždycky jinak, nově z bezprostředního dialogu s realitou, s dobou, provozovaného živě a jakoby příležitostně. Z tohoto zřídla vzcházejí už zmíněné pochybnosti, jež vyvolávají až podezření, že všechny tyto přístupy a postupy mohou skrývat i nedostatečnou připravenost a tvůrčí potenci.

Hermeneutické přístupy a postupy se objevují při vstupu do oblastí, které současné divadlo zřejmě nejvíce zájímají: k aktuálním psychologickým, existenciálním i sociálním problémům, jež končí otázkou, kdo je člověk a jaký je smysl jeho bytí. O hermeneutice nemu-

sí padnout výslovně ani zmínka, přesto však její „příležitostnost“, jak říká Rudolf Starý ve své knížce *Filmová hermeneutika*, se „vztahuje vždy k určité konkrétní situaci a místu a zahrnuje nejen konkrétní otázku, ale i osobní vlastnosti a prožitky účastníků“, a může se v tomto proudy *autorsko-recipientské scénické tvorby* projevat jako spoléhání na to, že vyjde z mentálních předpokladů recipientů literatury nějaký spontánní impuls – možná by se dal nazvat nápadem – který dá na jevišti vzniknout „svébytnému a osobitému výtvoru“ (Starý 1999: 20–21). Tímto způsobem může hermeneutika jistě vyvolat mohutnou scénickou imaginaci, která divákům nabídne množství impulsů, jež vyprovokují i jejich imaginaci a pokusy o vlastní interpretaci textu i prožívané skutečnosti. Ale znovu se nabízejí pochybnosti, zda vskutku jde vždycky o hermeneutický dialog, kdy scénování je plně autorské. V tom, že dává v přítomném čase (teď) vzniknout v divadelním prostoru (zde) divadelnímu tvaru, jenž zároveň interpretuje to, co právě jako ono aktuální vzniká, i to, co vzniklo před tím – text. Zda tím není maskována menší schopnost nebo dokonce neschopnost uchopit i texty, a to především samozřejmě dramatické, jež jsou *současné* celým svým ustrojením, které počítá s jevištními prostředky a materiály překonávajícími dosavadní principy, normy a konvence utvářející literaturu pro divadlo.

Oprávněnost těchto otázek (a pochybností) přináší i inscenace textu Ernsta Jandla *Z cizoty*, již v Divadle Na zábradlí režíroval Jan Nebeský. Přestože je to inscenace přijímaná a hodnocená jako skutečná divadelní událost, jedna z největších v minulé divadelní sezoně, oceněná i Cenou Alfréda Radoka – nebo možná spíše právě proto – může sloužit jako důkaz nesnadných a nejasných vazeb mezi scénováním a textem v současném divadle. Nebeský je bezesporu režii-

sér, jehož autorsko-recipientický přístup k textům tvoří scéničností výsostně jinou, novou výpověď. Je to jiný postup než v inscenacích, jejichž interpretační postupy spočívají na *intertextualitě*. Příčiny intertextuálního a autorsko-recipientického postoje k textu jsou v mnohém stejné, jak potvrzuje úvaha o této problematice v jednom z předešlých čísel tohoto časopisu (viz Císař 2005). I podoba těchto inscenací je v lecčem stejná. Ale jeden zásadní rozdíl existuje. V intertextuálním přístupu k textu lze – samozřejmě ponejvíce obtížně, s námahou a po úporném zkoumání – přece jen rozpoznat nějaký „důvod uvádění“ jisté části „jednotlivých motivů a motivických komplexů“ do scénického tvaru, které Tomaševskij (1970: 137) nazývá „motivací“. Podle Tomaševského potom, „jestliže motivy nebo komplex motivů nedostatečně ‘zapadají’ do díla, zakouší-li čtenář pocit nespokojenosti nad souvislostmi mezi daným komplexem motivů a celkem díla, mluví se o nedostatečné motivaci.“

Motivy jako nejmenší, tematicky dále už nedělitelné jednotky, existují jak v textu, tak ve scénování. Scénická podoba textu se vždycky uskutečňuje prováděním motivů prostředky a materiály, jež má jeviště k dispozici a jež může v představení vidět a slyšet – vnímat – divák. Motivace uvádění motivů do divadelního díla se všemi důsledky, o nichž píše Tomaševskij, je na elementární, prvotní úrovni strukturou vztahů mezi textem a jeho scénováním. Neboť záleží na tom, do jaké míry a v jaké podobě buď inscenace respektuje a scénicky provádí také motivy textu, nebo je pokládá za nepodstatné a preferuje motivy uskutečňované nezávisle na motivické výstavbě textu. Tradiční interpretace vycházející z analýzy textu zachovává v tomto směru řád – kázeň; dodržuje zřejmé i skryté vazby mezi motivy literatury a scénování, posouvá je a proměňuje jen v hrani-

cích významové výstavby, jež určuje řád literatury. Deix scénování se v takovém případě nerozchází s deixí textu, jenom ji obdaňuje novými významy a utváří aktuální smysl literární předlohy. Napsal-li Milan Uhde o inscenaci dramatu Eugena O’Neilla *Dlouhá cesta dne do noci* v plzeňské činohře Divadla J. K. Tyla, hrané i v rámci mezinárodního plzeňského festivalu v září 2005, že se „nedokázala nadobro vzdát psychologie“ (v souladu s textem) a že „Karel Glogr navrhl spořádaně realistickou scénu a i jeho kostýmy jsou ‘bez nápadu’“, pak pojmenoval dnes už ne tak často se vyskytující vůli porozumět deixi textu a vycházet z ní při scénování. Zbývá dodat jedině: režisér Jan Burian tak proniká i k situacím, které jednáním předvádějí příběh postav a dokazuje, že s interpretací jako pomstou intelektu na umění to až tak úplně neplatí.

Citovaná inscenace je tak na hony vzdálena jak intertextovému, tak ‘autorsko-recipientickému’ přístupu k textu. U jisté části divadelní veřejnosti to způsobuje – a také v Plzni způsobilo – rozpaky. Uhde také v závěru svého článku (2005: 3) napsal, že „nejmíň polovina kritických kolegů a kolegů [přítomných na festivalovém představení – J. C.] zůstala chladná a lhostejná. Je to tím, že plzeňský O’Neill není ‘in’, či jej přeceňují?“ V názvu Uhdeho úvahy je slovo původnost odkazující k původci jako k někomu, „1. kdo něco způsobil, 2. tvůrci, autorovi“.<sup>1</sup> Režisér jako ‘původce’ v našem současném divadle způsobuje, že všechny příležitosti, které deixi poskytuje scénování, jsou využívány (především ve vizuální sféře) s maximální, často až extrémní intenzitou, jsou hlavním pilířem významové výstavby a rozhrábávají, rozehrávají fragmenty i celek scénického tvaru s takovou silou, že smysl jako dění se objevuje v poloze trhlin, ruptur

<sup>1</sup> *Slovník spisovné češtiny*, Praha 1978, s. 431.



M. Urban: *Nože a růže*. Divadlo Na zábradlí 2005. Režie D. Czesany. I. Chmela, L. Hampel, J. Moravec, L. Noha, J. Polášek

mezi scénováním a textem, jež utvářejí chaos jako řád takového divadelního díla. Jan Nebeský dokáže takto s materiály jeviště zacházet nekompromisně a bez zábran; píše-li Uhde (ibid.) o tomto typu scénování jako o silném subjektivním vidění, útočnosti nápadu, odvaze, údernosti, vášnivém nasazení, jež nic neopakuje a „nespokojuje se s trpným přepisem stokrát pojmenované skutečnosti“, pak to na něho platí beze zbytku. Byl jedním z prvních, ne-li vůbec první, kdo tímto způsobem rozbíjel výpověď textu a vytvářel komunikační situaci jako situaci výlučně výpovědní, v níž dominovaly scénické ‘autorsko-recipientské’ původní „nápady“, o nichž mluví Uhde a které při setkání s textem uskuptečňovaly ‘smysl’ v rovině chaosu. Znovu to potvrdil inscenací *Divoké kachny* (premiérované 13. září 2005 v Divadle v Dlouhé), o níž by se na toto téma dala

napsat rozsáhlá studie, která by v mnohém demonstrovala sílu scénické deixe jako tvorby *jevištních událostí* potvrzujících, že v tomto pojetí se narativy předvádějí s okamžitou účinností v prostoru a dokážou potlačit významovou výstavbu textu, že divadlo je scénickou událostí a nikoliv zprávou stojící na principech lingvistických. Richard Schechner to formuloval kdysi jako rozdíl mezi manifestací (v zásadě jde o ostenzi) a komunikací, evropské divadlo se podle něho oddělilo od činnosti, místo ní nastoupilo slovo, manifestaci nahradila komunikace. Tahle myšlenka se v různých variacích a formulacích objevuje od samého zrodu moderního divadla; od Craiga k Artaudovi se projevuje odpor vůči nadvládě slova a jsou vytvářeny vize a koncepce, jak slovo překonat jevištní (divadelní) událostí. Takže v tomto čase ‘hypermodernosti’ se vlastně naplňu-

jí dávné ideje, které konstituovaly program modernosti v divadle 20. století.

Július Gajdoš (2000: 123) tuto tendenci formuloval tak, že „pod pojmem komunikace v divadle rozumíme v nejobecnějším smyslu slova porozumění uměleckému obrazu vytvořenému na scéně.“ Tento obraz vzniká „zpřítomňováním“, pro něž pokládá Gajdoš za charakteristickou „časově-prostorovou organizaci divadelního představení.“ Artaud podobnou představu vyjádřil v *Divadle a jeho dvojenci* (1938) jako vizi divadla, kde je divák ve středu samotné akce, jež jím prochází. Literatura pro divadlo však nebyla proti této tendenci o nadvládu jevištní události bezbranná. Od přelomu 19. a 20. století, od Strindbergových ‘her snů’ (1898–1902 *Do Damašku*, 1902 *Hra snů*) si je divadlo vědomé dramatického nástupu jevištní události a hledá možnosti, jak uskutečnit takové uspořádání textu pro divadlo, které by v rovině jazykové, slovní dokázalo tomuto tlaku čelit a vytvořilo lingvistickými prostředky komunikační situaci, jež by zároveň bezpečně vedla k ‘manifestující’ divadelní výpovědi. Záměrná a cílevědomá účast novátorských spisovatelů, literárních tvůrců tohoto zaměření na scénické tvorbě (Strindberga ve stockholmském Intimním divadle, Pirandella v římském Teatro d’Arte, o Brechtovi nemluvě) potvrzuje úsilí najít ve scénické praxi podněty pro literaturu, jež by ji už v její jazykové podobě směřovaly důsledně a rasantně k jevištní události a daly jí tím možnost deixe jako jádra *divadelní* výpovědní situace, již by scénování nemohlo nevzít na vědomí.

Díky tomu se od jisté doby u každého současného textu pro divadlo vynořuje otázka, do jaké míry si je jeho autor vědom specifčnosti postavení a fungování textu v divadle a co nabízí za podněty pro scénování. Ernst Jandl ve své „mluvené opeře o 7 obrazech“ *Aus der Fremde*, již uvádí Divadlo Na zábradlí v pře-

kladu Jiřího Stacha pod názvem *Z cizoty*, to učinil důrazným, až agresivním způsobem: zrušil komunikaci mezi postavami svého textu v podobě dialogu, jež existuje jako „střídatá účast partnerů dialogu v řeči a projevuje se ve střídání osobních zájmen 1. a 2. osoby (*já-ty*) [...], každý mluvčí v dialogu je střídavě první a druhou osobou, tak jak se střídají jeho role mluvčího a posluchače“ (Müllerová / Hoffmanová 1994: 74). Jandl napsal mluvní interakci mezi postavami ve *třetí osobě jednotného čísla*. Tím se jedná ze základních forem lidské komunikace, jež utvořila i šanci postav (herců) spolu na jevišti komunikovat v řadě podstatných i méně podstatných ukazatelů, změnila. Pro divadelní text a jeho deixi je to změna kolosální a fundamentální, neboť „v divadle [...] všechny postavy jsou *já* a *ty*, protože *on*, *ona*, *ono* a *oni* leží buď na indexové ose – jestliže jsou přítomné na scéně – nebo na ose anaforicke [odkazující na předešlý kontext nebo situaci – J. C.], která je podřízena deixi [...]“ (Sarpieri 1989: 13). V Jandlově textu přebírají deiktickou funkci osobní zájmena ve 3. osobě, a tak přestává fungovat dialog jako tvůrce komunikační situace textu – a samozřejmě i scénického provedení. Ruší se však i systém ‘*já-zde-ty*’, který první formuloval Karl Bühler jako komplexní divadelní deixi, jež existuje jen v přítomnosti ve specifické prostorové situaci. Benveniste v těchto souvislostech hovoří o tom, že deixe vytváří „trvalou a nutnou referenci [...], jež spojuje *já/ty* v sérii ‘ukazatelů’, které vytvářejí kombinace různého druhu jiných zájmen a adverbii“ (Benveniste 1974: 253).

Změna dialogu ze vzorce *já>ty*, resp. *ty<já* na vzorec jiný znamená zásadní posun deixe utvářející komunikační i výpovědní situaci textu, jež neměně významně poznamenává vztah textu a scénování. Především: slovo přestává být ‘token:token ikonem’, jak by řekl

Osolobě, neúčinkuje jako „herecká postava“, „a teprve pak [...] jako slovo samo, jako jazyk, tj. řekněme jako ‘nositel významu’“ (Osolobě 1987: 134). Slovo začíná v tomto změněném paradigmatu divadelního dialogu fungovat jako – opět řečeno s Osoloběm – „popisující slovo“ nebo „prostě jen jako ‘jsoucí slovo’“ (ibid.). O „popisujícím slovu“ v textu pro divadlo víme dost. Když Nina Vangelí cituje z textu Wernera Schwaba *Prezidentky*, připojuje k tomu tento komentář: „Postavy tu o sobě mluví ve 3. osobě. Tím evokují nereálnost líčeného děje a zároveň tak zdůrazňují epickou povahu snu. Užití 3. osoby je v dramatu atypické, drama je hájemství 1. a 2. osoby singuláru. Užití 3. osoby není bez vztahu k rozloze repliky, která se tak blíží prozaickému vyprávění“ (Vangelí 2001: 358). Touto cestou vstupují do textu pro divadlo prvky epiky, diegeze jako napodobení události slovy; do popředí vystupuje *vyprávění* jako komunikační proces vyložene *jazykové* povahy, jenž stojí na *narativu* ve smyslu toho pojetí, které *narativ* přisuzuje pouze epické literatuře. Zvyšuje se váha *diskursu*, který dovoluje rozeznávat slovesný materiál jako způsob tvoření a sdělování jednotlivých událostí. V tomto kontextu se i samo slovo, promluva, řeč stávají *událostí* a činí tuto diskurzivní rovinu<sup>2</sup> rozhodující deixí referující o jazykové stránce textu v rovině výpovědní situace.

V těchto souvislostech se zcela logicky podstatně mění povaha a podoba postavy: jak postavy napsané autorem, tak postavy, kterou vytváří herec. Vypovídá-li literatura pro divadlo tak silně – dokonce na prvním místě – o slovu, jeho významu, rytmu řeči, rétorické výstavbě atd., zkrátka o jazykové produkci, potom slovo, fungující na jevišti jako „slovo hrají-

cí“, nezobrazuje jiné slovo, není jeho token:token modelem, z něhož rezultuje i token:token model člověka. Není však ani jenom „slovem popisujícím“, vyprávějším. Je také – možná na místě prvně – „jsoucím slovem“ (Osolobě tuto formu slova přisuzuje v literatuře poezii), které říká herci, že principiální oprávnění jeho existence na jevišti – herecké tvorby – je uskutečnění *divadelního bytí promluvou* jako *řečové události*. Petr Christov napsal ve své disertační práci: „Směrem k interpretům-hercům vysílají autoři jasný signál, aby se nesnažili o *bytí, ztotožnění s postavou*, ať je jakákoli, nýbrž aby se pokusili o *ztělesnění jazyka, o tělesnou konkretizaci promluvy*“ (Christov 2005: 63). *Z cizoty* je text tohoto rodu. Jeho scénická podoba se však této deixi – a tím také této výpovědi a divadelnímu tvaru – vyhnula. Zachovává sice intonační stylizaci, která upozorňuje na nezvyklost mluveného slova, ale jde spíše o inspiraci podtitulem „mluvená opera o 7 obzorech“. Jinak důsledně usiluje o hereckou postavu v tradiční, klasické podobě. Uskutečňuje se ještě v určité stylizované rovině, ale jde o rozvinutý charakter jako zobrazení vnějších a vnitřních vlastností reálného člověka. Změněné paradigma dialogu jako by neexistovalo – je to vlastně jen zvláštnost, rozmar, něco v podobě nezvyklé konverzace, kterou spolu vedou znesváření bratři v *Hostinci u kamenného stolu*. Inscenace se prostě pohybuje v rovině normálního dialogu, jako by šlo o já>y běžné konverzace. Transformovaný mluvní kontakt postav přitom navíc realizuje nutně specifický vztah mezi *konstatačními* větami popisujícími stav věcí a *performativní*, které stav věcí vytvářejí. Ten vztah má v divadle pozoruhodnou ambivalenci a je možné se jej pro jeho rozsáhlost na tomto místě jen dotknout. „Popisující slovo“ akcentuje konstatační polo- hu, aby vzápětí, skoro současně, uvolnilo „slovo jsoucí“ a předvedlo je jako

2 Některé teoretické práce operují s pojmem narativní diskurs a rozumějí tím způsob vyprávění příběhu i reprezentaci jeho jednotlivých událostí.

performativ, jenž 'činí slovo tělem'. Ne-  
ní zřejmě náhodou, že dvě z postav hry  
jsou spisovatelé a třetí intelektuál – byl  
co do povolání nedefinovaný – neboť  
všichni zacházejí se slovem jako s tvo-  
řivým elementem. Jsou v tomto smys-  
lu opravdu „ztělesněním jazyka, slova“.

Jandlův text, přečten a analyzován  
na bázi slovní deixe, kterou představu-  
je 'dialog' ve 3. osobě, otevírající prostor  
pro existenci *vyprávěného* narativu i spe-  
cifickou podobu „jsoucího slova“ jako *vy-  
sloveného* narativu, by dal pravděpodob-  
ně impuls k jiným scénickým postupům  
i k jiné podobě inscenace. A to i vizuální,  
neboť text se odpoutává od dimenzí re-  
álného prostoru pojednaného reálným  
chováním i jednáním a řetězi své pro-  
mluvy v rovině naprosté fikce. „Jsoucí  
slovo“ vytváří situaci, která ustavuje po-  
stavu jako subjekt, jenž nemá život mi-  
mo text, a umisťuje se prostřednictvím  
jazyka do fikčního světa. Ve *Filmové her-  
meneutice* Rudolf Starý píše: „Skutečná  
hermeneutika [...] napodobuje proces  
vzniku předmětu, jež vykládá. Tak i mo-  
týl chycený do sítě a přišpendlený do  
systematicky uspořádané sbírky není již  
skutečným, živým motýlem, ale pouhou  
atrapou motýla, jakkoliv o něm podává  
jistou vizuální informaci“ (Starý 1999:  
21). Tato slova by mohla být podoben-  
stvím Nebeského inscenace *Z cizoty*. Je-li  
kdo u nás režisérem, jenž dovede scéno-  
váním přetvářet text, pak je to on. Jenže  
tentokrát jej jeho 'autorsko-recipient-  
ský' princip scénování oklamal. Režisér pře-  
hlédl, že důkladnou analýzou textu jako  
literatury, poskytující markantní a suve-  
rénní deixi, by dospěl k podnětům, které  
by mu otevřely další pozoruhodné mož-  
nosti scénování.

Starého slova platí *mutatis mutandis*  
na celý 'autorsko-recipient-  
ský' proud  
scénování (režirování). Slovesná, literár-  
ní, textová část inscenace je v tomto di-  
vadelním jazyku nejenom převyšována  
a potlačována scénickým provedením,

ale zřejmě není ani předmětem patrič-  
né analýzy, která by zkoumala její před-  
poklady přispívající ke vzniku případ-  
ných kvalit divadelních, které počítají  
s materiály jeviště. V 1. čísle tohoto ča-  
sopisu konstatovala Daniela Jobertová:  
„Při analýze současné dramatické tvor-  
by není možné spoléhat se pouze na tra-  
diční dramaturgickou analýzu, nýbrž je  
zapotřebí vytvořit jiné, účinnější nástro-  
je, či alespoň uzpůsobit nástroje již exis-  
tující analyzovanému předmětu, jímž je  
v tomto případě dramatický text určený  
jevištnímu ztvárnění a podléhající prin-  
cipu tzv. 'zdvojené jazykové produkce'“  
(Jobertová 2002: 56). Tenhle dramatur-  
gický proces nelze však absolvovat bez  
patričné teoretické opory, která by umě-  
la zaznamenat a pojmenovat proměnu  
všech kategorií a prvků, s nimiž dosa-  
vadní teorie dramatu pracovala a jistě  
i dnes pracuje. Taková opora však dnes  
neexistuje. Používáme například pojem  
dramatický a neuvědomujeme si, že ten-  
to pojem znamená jistý řád, s nímž se  
dnes ve své části divadlo rozchází – ne-  
bo chce rozejít. Proti 'dramatickému  
umění' stojí struktury, „které se jeví jako  
chaotické, jako ne-struktury“ (Hodrová  
2001: 10). Právě tyto ne-struktury litera-  
tury pro divadlo by měly být předmětem  
teoretického zkoumání jako zázemí jině-  
ho typu současného dramaturgického  
rozboru. Jobertová (ibid.) na to explici-  
te upozorňuje, když říká, že „i divadel-  
ní teorie se začíná odklánět od pojmů  
dramatická situace, dramatická posta-  
va, dramatické jednání“ a začíná praco-  
vat s pojmy jinými; sama vyjmenovává  
pojmy z oblasti lingvistiky. Samozřejmě,  
existují i jiné postupy, prostředky a poj-  
my, jimiž se literatura pro divadlo vy-  
myká řádu dramatu. Ale chápeme upo-  
zornění Jobertové obecně: Chceme-li se  
zabývat analýzou textu, jenž usiluje do-  
stat se na jeviště – být literaturou pro di-  
vadlo – a přitom opouští hlubinu bez-  
pečnosti dramatu jako řádu a směřuje



I. Volánková, V. Schulczová: *Barbíny*. Divadlo Na zábradlí 2005. Režie V. Schulczová. M. Sidonová

k řádu ne-struktur, pak asi skutečně nezbývá nic jiného než vyjít prvotně z materiálové podstaty textu pro divadlo jako slovesného, literárního díla a pokusit se o jeho analýzu v této – řekněme textové – rovině.<sup>3</sup>

Je to však vždycky text určený pro provozování divadlem – tedy *literatura pro divadlo*. Proto se tato úvaha vyhýbá pojmu dramatický text a operuje jen s ‘textem’ nebo s pojmy jako ‘literatura pro

divadlo’ a ke cti by přišla i stará dobrá ‘divadelní hra’, jež v tomto kontextu může mít váhu odborného pojmu označujícího text s vlastnostmi, které jej předurčují pro jevištní (divadelní) provedení, ale existující mimo řád dramatu. Problém je v tom, jak tuto divadelní kvalitu analyzovat, poznat v materiálu slova, pochopit ji jako podnět k deixi materiály jeviště. Z druhé strany problém spočívá rovněž v tom, zda divadelní kvality di-

<sup>3</sup> Na tomto místě dovoluji čistě osobní poznámku. Po dlouhá léta jsem se zabýval literaturou pro divadlo, jež spočívala na půdě dramatu. To byl základ mé pedagogické činnosti, mé výuky dramaturgie a koneckonců i vstupů na půdu teorie v této oblasti. Přesto však jsem si více než 20 let velmi dobře vědom toho, že je třeba tento pohled rozšířit, že s ním prostě nevystačíme. Už proto, že Samuel Beckett rozhodně vyvrátil *Čekáním na Godota* a především *Koncem hry* platnost dramatičnosti (a tedy i dramatu) ve smyslu poetiky tohoto řádu, neboť ukázal nemožnost jakéhokoliv jednání, jež zůstává fundamentálním principem, východiskem i cílem dramatu, a tím také zpochybnil filozofický, metafyzický smysl tohoto druhu literatury, který se zabývá možností a schopností člověka svobodně volit jednání, jež alespoň potencionálně může mít nějaký smysl. Byl-li tento princip tak narušen, pak skutečně nezbývá literatuře pro divadlo, jejím jednotlivým textům, než hledat jiné postupy; stejně jako její teorii a dramaturgii, která se bude o tuto teorii opírat. Souhlasím s kolegou Gajdošem, který píše ve své nedávno vydané studii *Od techniky dramatu ke scénologii*, že má ještě smysl přednášet teorii dramatu, a to z mnoha důvodů. Jsem však přesvědčen, že tváří v tvář textům-ne-strukturám je třeba hledat a zkoumat ještě jiné možnosti a příležitosti, které nebudou spoléhat pouze na tu ohromnou a jedinečnou tradici dramatu a jeho teorie.

vadelní hry (nikoliv dramatického textu) jsou dostatečně silné, aby si vynutily přístup na jeviště. A hlavně: zda vůbec počítají s realizací materiály jeviště.

2500 let měla evropská literatura pro divadlo dokonalou oporu pro praktické i teoretické řešení tohoto problému v dramatu. Od samého počátku dalo drama literatuře pro divadlo do větku tři kategorie, jež jsou i osou Aristotelovy *Poetiky* a utvořily její fundamentální platnost zasahující do divadla a uvažování o něm dodnes: postavu, děj a jednání. Což bylo a je v dramatu spojeno jediným principem: napodobováním „lidí jak konají a jednají“ (viz Aristoteles 1993: 9). Odtud také vysvětluje Aristoteles vznik názvu 'drama': δρωνας = lidé jednající a konající. Je to kvalita, jež umožňuje v dramatu slovem uskutečnit *jeden* referenční aspekt *dvojí povahy, dvojího zaměření*. V jednom z nich se vyjevuje, jak píšou René Wellek a Austin Warren, „podstata literatury [...], kde se poukazuje k světu fikce, k světu imaginace [...] Románová postava se liší od historické postavy nebo od postavy skutečného života. Skládá se jen z vět, kterými ji autor popisuje nebo jí vkládá do úst [...] Čas a prostor románu nejsou časem a prostorem skutečného života. Dokonce i ten zdánlivě nejrealističtější román, naturalistický 'kus života' je konstruován podle určitých uměleckých konvencí [...] Podobně rozeznáváme krajní konvenčnost dokonce i u toho nejnaturalističtějšího dramatu, a to nejen co se týče jeho předpokládaného scénického rámce, nýbrž i způsobu, jakým zachází s časem a prostorem, způsobu jakým je volen a veden i údajně realistický dialog, a konečně způsobu, jakým postavy vstupují na jeviště a jak z něho odcházejí“ (Wellek / Warren 1996: 34-35). To dává dramatu jako druhu literatury charakter „fikce, imaginace“. Jak říká Zich ve své definici herectví (viz 1986: 48): „Herec je umělec představující *myšlenou* [podtrhl

J. C.] osobu sebou samým.“ Z toho vyvozuje Zich (1986: 51) postulát totality hereckého výkonu: „[...] *herecký výkon* má být nejen optický, nýbrž i akustický, což je zajiště možné, protože látkou herectví je právě živý člověk – herec sám.“

To je druhá poloha referenčního aspektu dramatu; Zich ji (na s. 50) definuje neméně jasně: „herectví je také *ústřední složkou* dramatického umění, a to proto, poněvadž v sobě, ve své podstatě, obsahuje jak tzv. *básnickou*, tak *scénickou* [obojí podtrhl J. C.] složku každého dramatického díla“. Druhý referenční aspekt dramatu vytváří jedním *určitou* (ve smyslu zřetelnou, jasnou, přesnou, zřejmou, konkrétní) *výpověď* o obsahu, rozsahu, tvaru nějaké postavy (nebo přinejmenším o nějakých jejích lidských rysech), která předpokládá prezentaci, ostenzi *originálu skutečného* člověka. Pojem *dramatická situace* tak může být nazírán jako předpoklad organického spojení *skutečného* člověka provedeného tělesným materiálem herce s *imaginací* literatury, která realizuje postavu jako soubor promluv textu. Proto „Herci představující dramatické osoby [...] musí být v nějakém reálném prostoru, v němž také předvádějí svou hrou dramatický děj“ (1986: 52) a „Toto provedení čili 'hra' je [...] děj *reálný*; to znamená, že jej provádějí *reální lidé* (herci) v *reálném prostoru* (na scéně) a že tento děj probíhá v *reálném čase*“ (62). Autoři Poznámek a komentářů k druhému vydání Zichovy *Estetiky dramatického umění* z roku 1986 říkají, že prostor i čas je *ontologický* postulát, který vyplývá „z pojmu dramatického (či hereckého) díla, jako jedna z jeho dimenzí“ (viz Zich 1986: 345). V tomto pojetí vypovídá deixe učinná dramatickou situací rovněž o dalších dvou komponentech scénování: prostoru a čase. V tomto duchu také funguje Zichova definice, že „dramatické umění je umění zobrazovat (či předvádět) hrou herců lidské jednání“ (344).

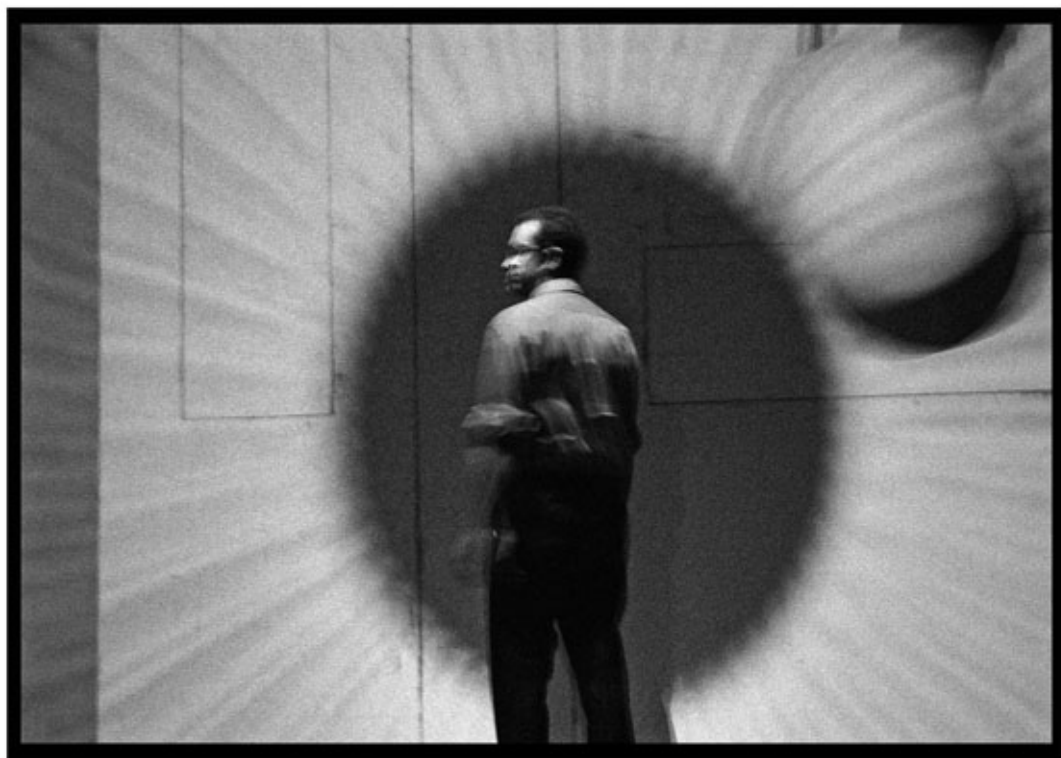


Chápání divadla vyslovené na počátku první části této úvahy jako komunikace situací o situaci vychází z těchto postulátů dramatického umění. Komunikace o situaci je komunikací o možnostech a schopnostech lidí jednat a působit,<sup>4</sup> což znamená o něco se snažit, usilovat něčeho dosáhnout. Jednání je tak v dramatu (textu) deixí ustanovující možnost i nutnost *ukázat, předvést* podmínky, v nichž lidé toto své úsilí vyvíjejí. Stává se tak *výpovědí* o stavu světa, v němž – řečeno s Hegelem – fungují „*všeobecné mocnosti*, v nichž spočívá podstatný obsah a účel, za kterým směřuje jednání“ (Hegel 1966: 187). Utváří se podstata dramatu jako literatury, která se zabydluje cílevědomě na půdě divadla, aby odtud z jeviště komunikovala s diváky o jejich situaci, v níž jednáním vstupují do vztahů s *aktuálními* „všeobecnými mocnostmi“. Drama vlastně realizuje svou deixi předpoklady pro to, aby se v divadle osvědčila platnost známého výroku, že „nejlepším modelem pro kočku je zase kočka“, neboť dokazuje, že nejlepším modelem pro člověka jednajícího v určité (konkrétní) situaci je *reálný, skutečný jednající člověk*.

„Action: Sled *událostí* v příběhu.“ Tak definuje H. Porter Abbot pojem ‘action’, jež lze přeložit jako čin, akce, činnost, děj a také jednání. Připomíná však hned, že: „někdo (včetně autora) dává přednost pojmu ‘událost’, protože ‘jednání’ (action) může logicky znamenat kolektivní činy v příběhu“. I pojem *act* znamená čin a také jednání; některé slovníky přímo uvádějí význam divadelní jednání. Abbot v tomto smyslu pojem *act* upřesňuje jako „událost, která je způsobena postavou (v protikladu k dění – happening)“ (Abbot 2002: 187). „Aristotelova poetika tragédie – výchozí bod okcidentální narativní teorie – při-

soudila akci (mythos) dominantní pozici mezi strukturními ‘částmi’ tragédie“ (Doležel 2003: 21). Takto se jednání v duchu dvojí podoby referenčního aspektu dramatu stává i deixí pro literární narativ. Mythos označuje soubor činů a jednání, akcí a reakcí, který můžeme označit jako děj, ale zároveň se v něm stále vynořuje sled událostí, které vytvářejí narativní element ve smyslu vyprávění. Proto je také narativní text velkou většinou chápán a zkoumán jako komunikační proces, jehož sdělení stojí na jazyku. Příběh je v tomto pojetí vyprávěním o událostech, jež zahrnují i jejich účastníky, a text je mluvenou – v případě psané literatury psanou – podobou tohoto vyprávění. To je dnes ‘klasická’ podoba narativu, již zná literární teorie, která k tomu přidává ještě jednu zásadní a nutnou podmínku: jde o ten druh narativu, jenž je *narativní fikcí*. Je-li drama literaturou, která pro své jevištní (divadelní) uskutečnění bezpodmínečně vyžaduje nápodobu (mimesis) realizovanou originálem člověka, pak jeden její referenční aspekt vždycky zobrazuje to, co vskutku existuje. Doležel hovoří o *mimetické* funkci jako fikční jednotlivině zobrazující skutečnou jednotlivinu. V mimetických teoriích jsou proto postavy v nějaké intenzitě a rovině chápány a vykládány jako ‘skuteční’ lidé, zatímco naopak v sémiotických interpretacích existují pouze jako součást slovní struktury díla, segmenty textu, soubor promluv. S tímhle dvojím přístupem má teorie starosti. V naší divadelní teorii převažuje východisko, jež stvořilo a ustálilo drama. Víme, že jde o ‘myšlenou’ (fiktivní) postavu a že jsou vskutku zbytečné všechny úvahy o tom, kolik měla lady Macbethová dětí. Tato fiktivní literární postava je však v divadle, na jevišti provedena a sdělena převážně reálným člověkem-hercem a podstatná část narativů jako děj předvádějící jednání je proto především spojována s psycho-

4 Pro Zicha je jednání „názornou akcí osoby, jež má působit a působí na osobou jinou“ (1986: 38).



logickými, ale i historickými, kulturními, politickými, sociologickými a jinými kategoriemi, do nichž je postava jako reálný člověk zařazována a jež na jevišti jako herecká postava-znak *reprezentuje*, *představuje*, *zastupuje*. A také ostění ukazuje. Což posiluje a preferuje referenční charakter směřující do konkrétního kontextu bytí skutečného člověka.

Otakar Zich má v *Estetice dramatického umění* pasáž, která lapidárně, ale o to přesněji a poučeněji řeší problém této 'dvojlomnosti' dramatu jako textu, který je literaturou a může - a dokonce musí - být interpretován jako fikční narativ a který je zároveň deixí pro narativ nefikční, tvořící svou ústřední složkou hereckou zobrazení skutečného lidského světa: „[...] děj dramatu je tvořen jedněmi osobami dramatu; tj. tento děj není něco mimo ně, čeho by se osoby ty snad jen 'zúčastnily': ony jej přímo *dělají*.

*ji*. K tomuto aktivnímu pojetí jsme vedeni právě tím, že jsme ony sub 1. uvedené konstanty pojali jako 'osoby', tj. jako bytosti, duševně organizované tak, jako jsme my sami“ (Zich 1986: 37). Ty „konstantní rysy sub 1.“ jsou podle Zicha viditelný zjev a slyšitelný projev hlasový; prostě tělesný materiál herce, jímž se fiktivní postava, která jednáním vytváří sled situací (děj) *mění* v postavu 'skutečnou' jako jsme sami, a vytváří tak narativ, jenž v této rovině (Zichovou hereckou postavou) předvádí lidi. Ukazuje je scénicky jako *originál* člověka. V tomto smyslu dramatická situace naplňuje funkci *divadelní deixis* jako přímého ukázání, ostenze. Formuje už slovem pro scénování to, co některé teorie narativu nazývají *entitou*. Což lze chápat nejspíše jako 'jsoucnost'. V tomto kontextu platí, že existují dvě součásti narativu: události a 'entity', které je provádějí a zajiš-



◀ ▲ M. Hvorecký: Plyš. Divadlo Na zábradlí 2005. Režie SKUTR. B. Seidlová, J. Polášek a D. Švehlík

řují jejich bytí. Jednání postav dramatu, které dělají situace a jsou v nich proto beze zbytku obsaženy, *nemohou* existovat mimo ně, jsou z tohoto hlediska maximálně účinným způsobem, jímž lze slovo, promluvu na bázi dramatické situace *transformovat* v divadelní (jevištní) ukazování narativu, který obsahuje text jako literatura.

Od dubna do června 2005 provedlo Divadlo Na zábradlí v rámci projektu „Československé jaro“ čtyři premiéry textů, které vznikly na základě zadání divadla. Program k tomuto projektu zdůvodňuje tento počín, jehož pokračování je už ohlášeno, záměry jako je „srovnávání kulturních témat střední Evropy a jejího zbytku, hledání odpovědi na otázku, co je Středoevropan, pojmenovávání základních témat současného člověka žijícího ve střední Evropě“ i dalšími velmi zásadními a hlubokými tématy. Posta-

vení čtyř textů ‘pilotního’ úvodu i vztah divadla a inscenačních týmů k nim lze však asi nejlépe vyjádřit závěrečnou větou tohoto ‘programového prohlášení’: „Připravované texty jsou východiskem ke scénickému zpracování a jeho konečné úpravě“ (viz *Československé jaro* – program Divadla Na zábradlí). Marie Zdeňková, která o tomto projektu píše v časopisu SAD a viděla jej stejně jako autor této úvahy na podzimní přehlídce 15.–16. října 2005, tuto větu cituje a konstatuje, že „je to pravda“. A takto pak formuluje své zobecňující stanovisko, které jako nepochybný dojem lze z tohoto projektu snadno získat: „Zdá se, že inscenační nadstavba většinou převyšuje komunikativnost a tvarovanou ucelenost oněch textů“ (Zdeňková 2005: 33). Tato úvaha vychází z textů, které poskytlo divadlo. Je docela možné, že původně dali autoři svým dílům jinou podobu a dí-

la by možná proto nabídla jiný podklad pro analýzu. Ale pro téma text a scénování je to podklad optimální, neboť je tu předloženo inscenací tvar, jehož deixi slovem divadlo pokládá za přijatelnou ke scénování.

Nejzřetelněji se tento deiktický vztah textu a scénování vyjevuje v textu *Nože a růže* renomovaného prozaika Miloše Urbana. Zdeňková jej nazývá ze všech inscenovaných „dramatických útvarů ‘nejklasičtějším’“ (ibid.). Lépe by asi bylo říci, že se nejvíce blíží postupům a principům dramatu. Vyrůstá z určité konkrétní situace ‘pánského’ večírku, kterého se účastní neméně určité konkrétní postavy z naší současnosti, jimž nechybí ani individuální rysy. Je tedy deixi pohybujiící se v rovině mimetické. Text pracuje i s *fabulí*, díky níž má příznaky času i příznaky kauzality, události a děj mají melodramatické rysy. Melodrama je žánr, jenž se dramatické situaci nevyhýbal a nevyhýbá; naopak podtrhoval a podtrhuje ty ‘entity’ narativu, které vydatně zdůrazňují polohy, jež umožňují jít v rovině dramatické situace do krajnosti a v nichž se odehrají překvapivé zvraty příběhu, přímo vyžadující efektní scénické provedení.

Tyto vlastnosti Urbanovy hry, které těží z principů, postupů a konvencí, jež vznikly na půdě dramatu a deixe dramatickou situací, se potvrzují především způsobem předvádění (hraní) chování a jednání účastníků ‘pánského večírku’. Jsou ukotveny ‘reálně’ do přítomného ‘aktuálního světa’, podávají o něm konkrétní zprávu; najmě o určité podobě konzumní společnosti. To provokuje i vyžaduje ansámblovou souhru, jež vychází z hereckých postav zobrazujících originály individualizovaných současníků i respektující příslušné rituály, konvence vzájemného chování příslušníků party a jejich jednání. Tento ‘aktuální svět’ se promítá do výpravy, kostýmů, rekvizit; naplno se ‘manifestuje’

třeba několika basami piv, jež přiveze na rudlu jeden z účastníků večírku. „Je to možný malý svět tvarovaný specifickými globálními omezeními a obsahující konečný počet spolumožných jedinců“ (Doležel 2003: 33). V systému a struktuře tohoto textu nemohou být jiní lidé než ti, kteří *patří* do tohoto ‘přirozeného malého světa’ a kteří se v něm nemohou chovat, jednat jinak, než jim to dovoluje a umožňuje. Na tomto základě se rozvíjejí jako rozhodující ty prvky, jež svou ‘realností’ nabízejí referenční aspekt situací textu. Z něho se zdvihá ansámblová souhra ‘mužské party’ stojící na spontánnosti, jež je tomuto ‘přirozenému’ světu ‘nejvlastnější’. Odsud se také ustavují některé ‘vnitřní’ struktury, jejichž „globální formativní potence v naratologii rozpoznali implicitně Vladimír Propp a explicitně A. J. Greimas“ (Doležel 2003: 121).<sup>5</sup>

To jen potvrzuje, že text *Nože a růže* se pohybuje na poli, které je svázáno s tradicí dramatu a jež jeho teorie dobře zmapovala. Díky tomu se i scénickému provedení dostalo zřetelné deixe, která se uplatnila na jevišti a kterou inscenace dodržovala. O dalších třech inscenacích platí, že o jejich podobu se zasloužilo scénování. Pro analýzu schopnosti deixe textů, které jsou jejich literárním východiskem a impulsem ke scénování, lze nejspíše vyjít z toho, co v roce 1943 napsal Jindřich Honzl o antickém dramatu: „Pro básníkův poukaz na to, co na jevišti *není*, lze přijmout název *deixis na fantasma*, neboť se jím ukazuje na jevištní akci, která se realizuje zcela v oblasti divákovy fantazie“ (Honzl 1956: 271). Deixe těch tří dalších textů nemíří určitě, konkrétně na jeviště; omezuje a snižuje tlak a význam ‘reálného referentu’. Zůstává ve sféře, jež tvůrčímu inscenační

<sup>5</sup> Tato zmínka byla učiněna proto, že teorie se poměrně často odvolává na ‘aktéry’ i ‘aktanty’ a činí je zejména v souvislosti s postavami funkcemi narativu i jeho teorie.

mu týmu ponechává velký volný prostor pro čtení závisející na řadě především individuálních okolností a rekonstruuji mu na prvním místě fikční svět slovně konstruovaný autorem v literatuře, textu. Tento zrekonstruovaný fikční svět, existující v podobě subjektivního vnímání a subjektivních představ jako podnět ke scénování, je obdobou Honzlovy „deixis na fantasma“, skrze niž se režisér stává ‘autorem-recipientem’. Pavis ve svém *Divadelním slovníku* cituje tato slova A. Viteze: „Pronáší-li herec slovo, zajímám se právě o toto slovo a o myšlenkové asociace, které toto slovo vzbuzuje, a místo abych rozehrával situaci, rozehrávám sny, které ve mně tato situace vyvolává [...], sny, které tato slova vyvolávají ve mně i v hercích“ (viz Pavis 2003: 122). Tento výrok je uveden v hesle „Dramatická situace“, v části nazvané ‘Situace nebo text? Výklad, jenž následuje, se snaží doložit, že text byl a je v nedávné historii divadla i v současnosti za jistých podmínek pojímán jako pouhá emanace situace a je – opět podle Viteze – pouhým „epifenomenem situace“. Tento postoj může být jistě i návratem divadla k textu. Tvůrčí praxe našeho současného činoherního divadla o tom však zatím nesevřel. Přítomnost textu ve scénickém tvaru ráz epifenomenu skutečně má: Je jevem, který scénování zásadně neovlivňuje. Ať už to způsobuje onen ‘autorsko-recipientský’ charakter jednoho typu scénování, nejméně režie, či nedostatečnost divadelní deixe v literatuře. Nebo obojí dohromady.

Text Ivy Volánkové *Barbíny* je ze tří dalších textů „Československého jara“ nejadresnější, pokud jde o téma vlivu masových medií v přítomném ‘aktuálním světě’. Autorka nevytváří tuto divadelní zprávu inscenace ‘reálnou’ deixí. Princip jejího textu v tomto směru napovídá zřetelně už název *Barbíny*. Barbína je samozřejmě ‘reálnou’ panenkou dneška, ale tímto jménem se text dostá-

vá k metafoře, která snižuje ‘realnost’ a formuje *znak*, jenž chce být symbolem jistého životního stylu. Text proto svou deixí neustavuje postavy jako drama, ale více jako *mluvčí*, jejichž promluvy nejsou jednoznačně projevem aktivity, jednání, které si postava jako by sama vytváří. Jsou to promluvy charakterizující jistý obecný stav části našeho světa. Rozhodující váhu tak nabývá *výpovědní situace slovní* – nikoliv dramatická situace. Ta se snaží zrodit fikční svět přístupný jenom skrze sémiotické uchopení divadelní konstrukce, vybudované na zviditelnění slova, promluvy. Autorka textu a především režisérka nešly touto cestou důsledně. Zřejmě usilovaly přece jen řadou ‘reálných’ jevů připomínat názorně (mimeticky) a tím naléhavě (kriticky) ‘aktuální svět’. Zbavily se tak příležitostí k divadelní imaginaci, vtipu, nápaditosti a zůstaly jen u hromadění materiálu, jenž je ovšem do té míry známý, že od jistého okamžiku už nemůže sdělit a předvést cokoliv zajímavého.

Honzl ve své studii chápal deixi jako hierarchii „divadelních prostředků nejen *jazykových*, ale i *scénických*“; vycházel přitom ze své teorie pohyblivosti divadelního znaku. Zjistil, že vyprávění, epický prvek se může stát dramatickým, jestliže je posuzován „z nitra a z celku hry“, což dovoluje text (slovo, promluvu) chápat jako organicky spjaté se scénickým provedením; oba subsystémy je možné i nutné vidět jako *jediný (jednotný) divadelní systém*. Honzl výklad této své koncepce končí důrazným prohlášením: „dnešní provedení antické hry nenabude vyšší účinnosti a dramatickosti tím, že rozbije násilně hierarchii prostředků jevištní akce, ani tím, že ji bude chtít nahradit hierarchií dnešní provenience – ale tím, když se bude snažit postihnout smysl této hierarchie tak, aby *báseň*, jíž řecká tragédie povždy zůstane, byla prvním zřetelem každého provedení“ (Honzl 1956: 272). Jinak řečeno:

„nepochopíme dobře funkci prostředků jazykových ani scénických, když to, co tvořilo jedinou strukturu, násilně roztrháváme na struktury dvě“ (ibid.). Některé teorie narativu definují příběh jako „sled událostí obsahujících entity“. Těmi entitami mohou být „postavy, které se mohou zapojit do jednání a uspořádání, skrze něž se dějí události“ (Abbot 2002: 195). Toto uspořádání realizující scénické události je jeden z klíčových principů vztahu textu a scénování v moderním divadle; zejména jeho 2. fáze po první světové válce.

Byly už podány mnohé důkazy o tom, že tato fáze moderního (avantgardního) divadla objevila literaturu, její materiál i její uspořádání jako onu Honzlovu „deixis na fantasma“. E. F. Burian se sám nazývá v těchto souvislostech „básníkem jeviště“ a tvrdí: „Jeviště je nejvlastnější tribunou básníka. Pohyb, světla, krása líčidel. Masky, živý prostor v hledišti, to všechno je stvořeno pro básníkův verš, pro rytmus metafor“ (Burian 1946: 53). Ve svém „světelném poetickém divadle“, jak jeho metodu scénování pojmenoval Bořivoj Srba, uskutečnil syntézu základních literárních druhů (dramatu, epiky a zejména lyriky) v podobě uspořádání divadelního systému, který se vskutku ‘děl, rozvíjel’ jako sled událostí ukazujících na jevišti příběh, jenž vyprávěl režisér, ale zároveň ostentivně předváděl divadelně kvalitu a vlastnosti literatury.

Svým způsobem se inscenace „Československého jara“ k tomuto principu divadelního systému dostávají. *Barbíny* a zejména *Nože a růže* v omezené a dílčí podobě, další dvě jej činí základem svého scénování. Zdeňková (2005: 33) v této souvislosti hovoří o „důležité roli“ projekce, která „vytváří ‘scénografii’ v širším slova smyslu: je obalem i spoluúčastníkem děje – funguje mimo jiné jako prostředník vyjádření v období, kdy je člověk cílem akcentovaného mediál-

ního útoku. Ačkoliv je prostorově omezena, její funkce a působnost expanduje do celého ‘prostoru’ inscenace.“ Tento scénický princip pro ni ovšem už „nemá punc objevu“, zvláště v malém divadelním prostoru, který nemá ani technické vybavení „na úrovni oslnivého rozvíjení jevištní techniky“. Uplatnění tohoto principu však v inscenacích Divadla Na zábradlí jistý nový rys má. Burianův scénář „ponechává předloze její druhové, stylové i kompoziční kvality, zvolenými prostředky je rozvíjí a objevuje jejich *svěbytnou divadelnost, respektive scéničnost*“ (podtrhl J. C.), jde „zjevně o epizaci a lyrizacii divadla“ (Königsmark 1987: 152).

Burian nejen respektuje, ale maximálně využívá uspořádání textu, jeho literárních (slovních) kvalit k uspořádání scénického tvaru. Srba např. charakterizuje jeho inscenaci Máchova *Máje* tak, že sám Máchův text, aniž by nějak měnil jeho autentické znění a dramaturgicky do něho zasáhl, „pojal především jako inspirativní podnět k samostatné básnické práci inscenační“ (Srba 2004: 170). Pavel Janoušek v analýze textu k Burianově inscenaci Dykova *Krysaře* píše: „Burian se totiž vědomě vzdává možnosti upravit výchozí text do podoby tradičního dramatu, a má místo toho ctížádost přivést předlohu v celé její celistvosti a svěbytnosti literárního díla“ (Janoušek 1989: 183). Samozřejmě se tím otevírají rovněž možnosti k tvorbě zcela samostatného scénického uspořádání, které činilo středem této jevištní básně „obraz tragické revolty individua bouřícího se proti nespravedlivému společenskému řádu“ a posilovalo přes ně existenciální momenty nesené „podle Buriana hněvivým vzdorem, směřujícím nejen proti společnosti, ale proti celému absolutnímu řádu světa, který má pro člověka jen jediný los – smrt.“ V tomto uspořádání si Burian osvojoval „roli potencionálního autora, usiloval stvořit novou, Máchovu pojetí adekvátní, ale na něm zcela nezávislou jevištní bá-



M. Horoščák, J. Pokorný: W. zjistil, že válka je v něm. Divadlo Na zábradlí 2005. Režie J. Pokorný. I. Bareš, G. Pyšná a I. Chmela

seň“. V druhé verzi inscenace Máchova *Máje* dokonce „rušil závislost své metaforiky na Máchovi do té míry, že se tojevilo některým posuzovatelům jako potlačení Máchy ve prospěch jeho samého“ (Srba 2004: 169 a 170). Literatura a její uspořádání tak ustupuje scénování a jeho uspořádání, což v sobě evidentně zahrnuje postavení a funkce režiséra jako autora inscenace. Ale přesto zůstává u Buriana text výraznou a svébytnou entitou, která obdařuje divadelní dílo, scénický tvar řadou jedinečných kvalit spolurozhodujících o jeho podobě. Koneckonců: je-li Burian jako autorský subjekt tím, kdo do inscenace vnáší ‘aktuální svět’, pak v jejím celkovém uspořádání zaujímá do určité míry pozici ‘lyrického subjektu’ jako jeho zprostředkovatel. Tato ‘lyrická’ rovina ‘autorského režijního subjektu’ nut-

ně formuje i podobu situace v Burianových inscenacích, která se stává situací *lyrickou*. Petr A. Bílek o ní prohlašuje, že „je budována na základě zkušenostního vztahu k obklopujícímu světu jako ‘předmětná zkušenost’“. Pomocí ní lyrický subjekt vstupuje do světa, sebe-prezentuje se tím, že zachycuje jisté prvky světa, konstruuje je do podoby sebe sama v tom smyslu, že ‘předvádí’ své vnímání, své akceptování světa“ (Bílek 2004: 148). Což svědčí o tom, že Burianovo scénování je jednou svou částí hluboce zakořeněno v literatuře. Ostenze, ukazování jako východisko scénování přejímá z ní silné podněty; otevřená přítomnost lyrického prvku v situaci a ‘autorském’ subjektu spolutvoří i základ uspořádání entit, jež realizují a sdělují scénickým uspořádáním příběh Burianových inscenací.

Jde ve specifické podobě o Honzlovu deixi literatury na fantazii. Což se nedá takto říci o současném 'autorsko-recipientském' způsobu režirování, jak potvrzují zbývající dvě inscenace „Československého jara“. Obě zajisté vycházejí z textu; konečně, cílem celého projektu bylo vyprovokovat tvorbu nových současných textů a uvést je na jevišti. Entity, na nichž budují, spočívají především v uspořádání textů; postavy a jejich aktivity v tomto směru rovnocennou roli nehrají. Vzdávají se také vyzkoušených možností, jež pro scénování přesně a skrze ně poskytuje svou deixi drama. Název *Plyš*, již pro hru i stejnojmenný román zvolil slovenský autor Michal Hvorecký, má být zřejmě 'všezahrnujícím' označením dnešního světa médií. „Jak říkáte německy tomu, co je tu všude kolem nás?“, ptá se Martin v předposlední replice textu a Lisa mu odpovídá „Plüsch“. To tvrdé 'ü' jako by svou zvukovou podobou charakterizovalo scénování, jež zvolil inscenační tým SKUTR (Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský). SKUTR je dnes uznávaným fenoménem českého divadla, jak o tom svědčí i anketa Divadelních novin o inscenaci roku 2005, v níž se jejich (ryze autorské) inscenace objevily. Jednou z těchto inscenací je *Nickname*, v níž se SKUTR jako 'původci' textu i scénování zabývají tématem nových komunikačních médií jako tvůrců našich životů. Byli v divadelní sezoně 2004/05 rovněž členy volného sdružení umělců Archa.lab, které je zaměřeno na hledání, výzkum a experiment a na paralelní rozvíjení všech komponentů složitěho systému scénování.<sup>6</sup> To všechno se svým způsobem zúročilo ve scénování *Plyše*. Na čisté, souměrné plochy se promítají projekce, které utvářejí barevné, skoro grafické, ale hlavně abstraktní

<sup>6</sup> Podrobněji jak o tomto sdružení, tak o inscenaci *Nickname* píše Jana Horáková v článku „Chat jako divadlo“ in *Disk* 14 (prosinec 2005).

rámování prostoru, jež realizuje pocit trvalé příjemnosti. Je-li plyš měkkou tkaninou s dlouhým vlasem a jsou-li plyšová zvířátka půvabnou umělou realitou, v níž je zhmotněné i dětství, tak to je také v tomto 'scénografickém rámci' přítomné. Je to fiktivní svět plyše jako symbolu, jenž je výpovědí o umělosti plyše aktuálního světa medií.

Odtud se zdvihají narativy, které určují akce a chování postav, jež jsou výpovědí o příkazech a konvencích tohoto 'plyšového' světa. Podoba těchto narativů je opět dána především vizuálně, řešením scénického prostoru, respektive jednotlivých prostředí. Např. tzv. 'darkroom': něco jako tajemná třináctá komnata, do níž se vchází tajuplnými dveřmi, zatímco vnitřek je v růžové barvě sladkým prostorem pro snění s otevřenými očima a pro rozhovory i prchavé vábívé kontakty plné jakéhosi nejasného očekávání. Celkové uspořádání scénování v každém okamžiku navozuje klima, ovzduší, dojem 'plyšového' světa, jehož tíživá umělost si přes všechnu svou hebkost nemilosrdně podrobuje lidi. Zní-li v češtině přehlasované 'ü' svou tvrdostí trochu zlověstně, je-li ten zvuk příznakem něčeho nepřírozeného, je vizuální rovina scénování obdobná. Podoba scénického prostoru, jež rozhoduje o podobě akcí v celku i v jednotlivostech, ukazuje na jevišti uspořádáním scénických entit narativy sdělující nenormálnost tlaku médií zasahujícího lidem do života. To je příběh inscenace. Nevzдалuje se daleko od osnovy textu; nejde mimo něj nebo dokonce proti němu. Podobu inscenace přesto určuje vizuální složka scénování. V textu k ní existují malé podněty; pro scénický tvar jsou téměř nulové, honzlovská deixe na fantazii zbavuje scénování prvků, které by divadelní tvar mohly učinit jevištní deixi textu.

V textu *W. zjistil, že válka je v něm* je možné deixi tohoto druhu shledat; zřejmě i proto, že režisér Jiří Pokorný je spo-



luatorem textu. Zdeňková připouští, že inscenace tohoto textu je „snad nejpůsobivější inscenací cyklu [...], má velmi zajímavý formální tvar [...], který ovšem vyjevuje obsah jen v rovině zasutého podtextu, jako by ‘z druhého břehu’. [...] Příběh se štěpí na různé interpretační varianty a ty jsou naprosto bláznivé“ (Zdeňková 2005: 36). Byla-li na začátku první části této úvahy zmínka o chaosu jako novém řádu, pak tuto inscenaci lze asi nahlížet jedině z tohoto zorného úhlu. Text i jeho scénování jsou výrazem proměnného, neuchopitelného světa, jehož podstatou nejsou postižitelné příčiny a následky podřízené nějakým zákonům, ale chaos, jenž je totálně nejasný a také neovladatelný. Jsme tu už za postupy a principy absurdních textů; Zdeňková soudí, že akce postav připomínají absurdní drama, ale že postrádají logiku absurdity. To tvoří jakousi ‘deixi na chaos’ už v textu: skutečnost má možná jakési příčinné vazby, jsou tu možná nějaké souvislosti, ale postrádají zjiitelnou logiku. Je to chaos čímsi nějak determinovaný a působící, mající zřejmě i svůj řád, ale nikdo se nikdy nedoví, jaký a jak funguje. Z toho v inscenaci rezultují ruptury všeho druhu, které v tomto případě tvoří uspořádání entit nesoucích narativy.

Scénování tento princip obsažený v textu dále zvětšuje. Především tím, jak uspořádává vazby mezi entitami, prováděnými akcemi postav na jevišti, a entitami obsaženými v plánu jakési ‘laterny magiky’, v níž jsou postavy reprezentovány krajně groteskními loutkami. Navíc fungují v této projekci jako další entity předměty, které jsou narativy utvářejícími naprosto samostatný fiktivní svět, jenž nemá žádnou příčinnou vazbu ani k narativům uskutečňujícím dění na jevišti, ani k narativům, které vznikají akcí loutek. Díky nim se ruptury prohlubují, amplifikují chaos ve sledu událostí, přinášejí nespojitě a ne-

navazující fragmenty, z nichž vystupují nejzřetelněji dvě fabule: záhadné sledování neméně záhadného zločinu, snad spiknutí, a osud W., jenž se cítí nenormálním proto, že nemá žádný problém; je prostě normální. Pro úplnost je třeba připojit, že tohle jsou pouze dvě možnosti, jak se pokusit hledat přece jen nějakou osu, na níž by mohlo vzniknout propojení alespoň trochu navazujících událostí. Je to však marné. Ruptury totiž zvětšují další entity uskutečňující úplně jiné narativy, jež provádějí jakýsi další sled událostí. Například W. maluje portrét domovníka jako Indiána, jež můžeme spatřit v živé podobě na jevišti. Takových útržkovitých řazení událostí má text řadu – a k nim ještě přistupují samostatné předmětné entity, jež v uspořádání scénování mají dále amplifikovat jeho ruptury.

Tak v prostoru ‘laterny magiky’ plují na obláčku andělíci, odehrává se akce s rakvičkami a objevují se jakési ochmýřené neurčité předměty, promítají se záběry nahatých panenek, které jsou ukázány v jakémsi řetězovém spojení a tančí zvláštním neumělým způsobem. Je to něco na způsob pohybu, jímž dítě neuměle napodobuje svou loutkou tanec. To vše sleduje opět jakýsi záhadný ochmýřený předmět, jehož pohyb jako by ty tančící panenky ovíval. Propojit se to všechno dá jen na základě synchronicity. Ale v této mnohosti je to obtížné, prakticky nemožné. Zdeňková to nazývá matením diváků, protože souběžné sledování celého toho víření často navíc neidentifikovatelných létajících objektů není podle ní beze zbytku proveditelné. Je to zřejmě zase záměrné. Synchronicity je přece protikladem kauzální následnosti, a tak toto matení diváků a nemožnost souběžného sledování narativů je součástí uspořádání, které má pro diváka stvořit přesvědčivý pocit chaosu tohoto fiktivního světa inscenace i světa aktuálního. Chaos je tu skutečně tak silný, že

vnucuje pocit jakéhosi všemocného řádu, v němž se možná skrývá smysl, který nelze poznat, ale lze jej přijmout jako princip existence.

Jsme zřejmě v jisté části současného českého divadla před nebo asi spíše už uvnitř radikální proměny paradigmatu vztahů textu a scénování. Dramatická situace, která nejenom zajišťovala textu, literatuře existenci na jevišti, ale také nezpochybnitelný podíl na tvorbě významů a smyslu, svým řádem tomuto procesu nevyhovuje. Podoby vztahů mezi scénováním a textem, které pojmenoval začátek této úvahy v první části, se prohlubují do roviny rozporů. Všechny pět inscenací Divadla Na zábradlí, jež byly podnětem této úvahy, to ukazuje zřetelně – byť z různých stran. A také z různých důvodů. Je to však materiál, který umožňuje zkoumat jedno z klíčových témat současného divadla, jež v sobě nese i další složité a podstatné otázky, které si zaslouží trvalé pozornosti.

### **Literatura:**

- ABBOT, H. P. *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge 2002
- ARISTOTELES. *Poetika*, Praha 1993
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale I*, Paris 1974
- BÍLEK, P. A. „Lyrický subjekt a lyrická situace“, in: *Od struktury k fikčnímu světu*, Olomouc 2004
- BURIAN, E. F. „Zamette jeviště“, in: (týž) *O nové divadlo*, Praha 1946
- CÍSAŘ, J. „Divadelní interpretace v době postmoderní“, *Disk 12* (červen 2005)
- DOLEŽEL, L. *Heterocosmica – Fikce a možné světy*, Praha 2003
- GAJDOŠ, J. „Vztahy a jejich proměny ve strukturál-

ním prostoru dramatu“, in: *Theatralia et cinematographica*, roč. XLIX, č. 3, Masarykova univerzita, Brno 2000

- HEGEL, G. W. F. *Estetika I*, Praha 1966
- HODROVÁ, D. *...na pokraji chaosu...*, Praha 2001
- HONZL, J. „Hierarchie divadelních prostředků“, in: (týž) *K novému významu umění*, Praha 1956
- CHRISTOV, P. „Co teď letí v Dejvickém divadle“, *Divadelní noviny* č. 19 (15. listopadu 2005)
- CHRISTOV, P. *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo*, disertační práce FF MU (Ústav pro studium divadla a interaktivních médií), Brno 2005
- JANOUSHEK, P. *Rozměry dramatu*, Praha 1989
- JOBERTOVIČ, D. „Textová analýza dramatu: fungování promluvy v díle Bernarda-Marie Koltèse“, *Disk 1* (červen 2002)
- KÖNIGSMARK, V. „Scénář jako typ dramatického textu“, in: *Poetika české meziválečné literatury*, Praha 1987
- MÜLLEROVÁ, O. / HOFFMANOVÁ, J. *Kapitoly o dialogu*, Praha 1994
- OSOLSOBĚ, I. „Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře“, in *Litteraria XXIV: Znak-systém-proces*, Bratislava 1987
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*, Praha 2003
- PRINCE, G. *A Dictionary of Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press 1987
- SEROPIERI, A. *On the Language of Drama*, Pretoria 1989
- SAUSSURE DE, F. *Kurs obecné lingvistiky*, Praha 1989
- SRBA, B. *Řečí světla*, Brno 2004
- STARÝ, R. *Filmová hermeneutika*, Praha 1999
- TOMAŠEVSKIJ, B. *Teorie literatury*, Praha 1970
- UHDE, M. „Není nad původnost“, *Divadelní noviny* č. 19 (15. listopadu 2005)
- VANGELI, N. „Scénická poznámka“, resp. „Od repliky k situaci – od otázky ke konfliktu“, in *...na okraji chaosu...*, Praha 2001
- WELLEK, R. / WARREN, A. *Teorie literatury*, Olomouc 1996
- ZDEŇKOVÁ, M. „Pokus o Jaro“, *SAD 6/2005*

# Cesty za paní Komači

(*Kajoi Komači*)

Starší lidovou verzi známé legendy  
adaptoval Kan'ami Kijocugu (1333–1384)  
a později upravil Zeami Motokijo (1364–1444)

籠は徑八寸程縁の高さ二寸程にて提手と脚と  
をつけ木の葉入れ、ツレ持ちて出づ。他に大  
原御幸、二人静、和布刈等にこの籠を用ふ。



花籠  
木ノ葉入



ツレ  
面

ツレの面は必ずしも一定せざれど  
も小面類多し。但し無紅を除く。  
小面は豊麗なる若き女の面なり。

## Úvod

Kojama Hiroši, Sató Kikuko, Sató Ken'ičiró

V traktátu nazvaném *Pojednání o [divadle] sarugaku*<sup>1</sup> je uvedeno stručně „Šii no šošó (Maršálek čtvrté hodnosti); autor: Kan'a.“<sup>2</sup> Ve stejném pojednání dále čteme: „Příběh o maršálkovi čtvrté hodnosti byl zapsán mnichy z hory Hiei [jako text pro zpěv a deklamaci, který používali pro svá vystoupení]. Dokonce požádali váženého radu pana Konparua z Tónomine,<sup>3</sup> aby k jejich zápisu připojil závěrečnou poznámku.“ V Zeamiho spisu *Patero ladění (Go'on)* je popsán stejný příběh pod názvem *Cesty za paní Komači (Kajoi Komači)*, jméno autora však uvedeno není. I proto se domníváme, že zápis ústně tradované lidové verze textu pochází z dílny mnichů na hoře Hiei. Do podoby libreta *jókjoku* přepracoval text Kan'ami a Zeami jej posléze ještě upravil.

1 *Sarugakudangi*, napsal Zeami Motokijo v r. 1430, pozn. překladatelky.

2 Zkrácené jméno Kan'ami, pozn. překladatelky.

3 Pravděpodobně se jedná o děda pozdějšího známého herce, autora a principála Konparua Zennčikua (1405–1470).

**Hlavní motiv hry:** Muž známý jako maršálek z Fukakusy zahořel velkou láskou k básnířce a šlechtičně paní Ono no Komači. Ani po smrti jeho cit neutuchá a v důsledku nesmírného lpění na předmětu své touhy brání maršálkův duch spočinutí duše paní Komači v Buddhově ráji.

**Postavy:**

*waki* (průvodce)

mnich

špičatá mnišská čapka s cípem na zátylku, prostý svrchní šat z hrubého hedvábí s širokými rukávy, jednobarevná spodní kutna

*cure*

žena (paní Komači)

(druhá hlavní postava);

maska *ko'omote* (jemný bílý obličej mladé ženy,

později *nočidžite*

rtý lehce pootevřené v náznaku úsměvu), šat

(jako partnerka

z čínské tkaniny *karaori*

hlavní postavy *šite*)

*šite* (hlavní postava)

maršálek z Fukakusy

maska označovaná podle typu postavy jako 'hubený muž', paruka z hustých dlouhých černých vlasů, prostý svrchní šat z hrubého hedvábí s širokými rukávy, široká kalhotová suknice z hrubě tkaného plátna

**Poznámky:**

- Hudební doprovod bez velkého bubnu (gongu).

- Provedení v tradici Pěti škol – *gorjú*.<sup>4</sup>

- Jelikož je místo děje v původní verzi hry popsáno jako „planina Ičihara, na jejímž okraji žije stará žena“, lze se domnívat, že původně měla druhá hlavní role *cure* podobu (i masku) 'staré ženy'. V tom případě tato postava zřejmě v určitém okamžiku opustila jeviště a znovu se objevila jako 'mladá žena'. V poslední době se setkáváme s pokusy obnovit tento typ inscenace. V původním textu byla rovněž replika: „Páni mniši, rychle odtud odejděte!“ Z toho usuzujeme, že dříve byla ve hře i postava druhého, doprovázejícího mnicha (*wakicure*). V současných představeních se však tato postava nevyskytuje.

通  
小  
町

**Cesty za paní Komači – text (jókjoku)**

Úvodní hudební motiv. Za doprovodu flétny přichází mnich v roli *waki*, zaujme místo v popředí, kde se představí.

Waki

(za doprovodu flétny,  
směrem k publiku)

Jsem mnich a trávím letní čas

v horské osadě v Jase

Den co den, kdoví odkud

přichází ke mně neznámá paní

<sup>4</sup> Kanze, Hóšó, Konparu, Kongó, Kita – pozn. překladatelky.

*Po těch slovech se mnich odebere na místo vyhrazené postavě waki a posadí se.*

### 注 1

*Nástupní píseň 'šidai'. Za doprovodu hudby přichází druhá hlavní postava cure, mnichův protihráč, v tomto případě mladá žena. Usedá na místo vyhrazené postavě cure. Na ruce má zavěšený košík.*

Cure  
(zpívá si pro sebe)

To posbírané chrastí nevoní  
ach, nevoní mi posbírané chrastí  
a moje rukávy, ach, nevoní  
už nevoní

*Představuje se směrem k publiku.*

Jsem žena, co bydlí kousek odtud  
na kraji planiny Ičihara  
Když se teď u nás v Jase  
usadil ctihodný mnich,  
nosím mu, co zraje na stromech  
a roští posbírané ze země  
Navštívím ho i dnes

*Po těch slovech se odebere na místo uprostřed jeviště a posadí se. Současně osloví mnicha a začíná rozhovor, během kterého přebírá některé repliky sbor.*

### 注 2

Cure

Nevím, jak se vám omluvit,  
přicházím ale znovu...

Waki

Dnes jste se opozdila. Proč asi?  
Nevadí, to se stává.  
Jen mi teď, prosím, povězte,  
jak že se jmenují všechny ty plody,  
které mi přinášíte  
ve svém košíku?



### 注 3

Cure (zpívá)

Copak to mám,  
co jsem to našla na zemi?

Džiutai – sbor

Copak to má,  
Co posbírala pod stromy?

*Následuje 'saši' (zpěvná pasáž; v případě této hry je následující úryvek považovaný za pozdější přídavek k textu). Žena jej zpívá jakoby pro sebe na jednoduchý nápěv, verše místy spíš rytmicky deklamuje.*



Stydím se za neskromné přirovnání  
Když velký Šákjamuni  
opustil rodný panský dům  
a město, jemuž jeho otec kraloval,  
klesl si cestu strmě do kopce  
k severní Hoře odříkání  
sbíraje byliny bral vodu do dlaní  
kdejaký klacek vzal, přiložil na oheň  
Ve službách poustevníka pak  
bezpočet strastiplných chvil  
Proč nemohla bych já  
posloužit mnichovi  
tou trochou kořínků a bylin  
Dávno je umím sbírat  
nehodná ubožačka bez jména  
chudobná nemám nic, lehká tak,  
že ani nůše dříví neztíží můj krok

注 4

*Ne všechna současná vydání textů jókjoku tuto pasáž obsahují. Stejně tak nebývá součástí standardních inscenací.*

Cure (k mnichovi)



Potěš se křehkým sladkým žaludem  
k zemi jej strhla vichřice  
Něčím mi lehký kočár připomněl  
už je to dávno, stával  
před našim domem

注 5

Džiutai

Ovocný strom u domu básníkovy

Cure

Kakinomoto no Hitomaro se jmenoval  
u vysokého plotu strom  
obtěžkán plody kaki  
Jamabe no Akahito  
na horském úbočí má hrob  
na hrobě lísku s oříšky

Džiutai

Slivoň pod oknem

Cure

Broskvoně v sadu

Džiutai

A bájná hrušeň  
na mořském břehu v Ó, v kraji Ise  
blizny lnu vlnám na dosah  
lnu, co má jméno sakurový

dub šarlatový, velkokvětý  
a s mnoha plody  
velké a malé citrusy  
zlatavé citrusy  
větvička oranžovníku  
sladká vzpomínka na dávnou lásku  
vonný květ – hana tačibana, jediná  
jediná větvička

### 注 6

*Po následujících slovech wakiho pokračuje zpívaná pasáž ženy a sboru. Jakmile začne zpívat sbor, cure vstává, upřeně se zadívá na wakiho a poté přechází na určené místo v pozadí a posadí se zády k hledišti.*

Waki (obrácený k cure)      Dozvěděl jsem se nemálo názvů  
rozličných plodů  
zrajících na stromech a keřích  
Povězte ale konečně i něco o sobě!  
Řekněte mi své jméno,  
představte se!

Cure (pro sebe)  
(zpívá do rytmu ve  
vysoké tónině; age-uta)      Jak jen se stydím říci mu své jméno,  
vždyť ono...

Džiutai      Neříkej „Ono“

*Cure vstává, popojde k místu určenému pro představování se, tzv. džóza, ale zase se vrací.*

Džiutai      Jsi přece tou, která teď zůstává  
na kraji planiny Ičihara  
porostlé pampovou trávou  
Až se mnich zeptá, kdo že jsi  
zmizíš mu z očí, schováš se  
zmizíš mu z očí, schováš se



### 注 7

Waki (k divákům)      Něco tak zvláštního se přece vůbec nestává  
Nechtěl jsem víc, než aby vyprávěla o sobě  
Ona si zakazuje vyslovit „ono“, slůvko „já“!  
Prý teď zůstává  
na kraji planiny Ičihara  
porostlé pampovou trávou  
Nemohu nevzpomenout  
tu starou pověst o muži,

který šel kdysi přes tu planinu  
 vysokou pampovou trávou  
 podzimní vítr dul a hvízdal si cosi  
 o očních důlcích – aname, aname  
 Neříkej „Ono“, neříkej „já“,  
 pampová tráva tě ukrývá  
 Ty verše přece složila Ono no Komači  
 Jistě, nade vši pochybnost  
 to byla ona  
 ta paní, která tu byla před chvílí  
 zjevila se mi, byl to její duch  
 Teď si však musím pospíšit  
 najít ji na kraji planiny Ičihara  
 a pohřbít její ostatky

### 注 8

Waki (pro sebe)  
 (zpívá do rytmu ve  
 vysoké tónině; age-uta)

(bez doprovodu)



Opouštím svoji chýši  
 svůj krátkodobý letní příbytek  
 vysokou trávou, záplavou rosy  
 brodím se k planině Ičihara  
 prostírám rohož a zapaluji  
 vonnou obětní tyčinku  
 Přízraku, duše zbloudilá  
 ať dojdeš klidu mezi svými  
 ať dojdeš úplného prozření  
 kéž vyvaneš z bludného kruhu  
 života a smrti, kéž tobě brzy  
 třeba hned, pomůže k osvětlení  
 moje modlitba

*Po skončení mnichova zpěvu se ozve sbor s doprovodem nástrojů. Mnich přejde na své vyhrazené místo wakiza a usedne.*

### 注 9

*Přichází žena – duch v lidské podobě – a za doprovodu hudby se zastavuje na pozici džóza určené pro představování se. Jako černý stín však ženu pronásleduje hlavní postava šite – duch maršálka z Fukakusy – schovaná pod pláštěm zakrývajícím celou postavu. Zastaví se u první borovice na nástupním molu jeviště.*

Cure  
 (střídavě mluví  
 a zpívá; kakeai)

Líbí se mi to pohřbívání, je příjemné  
 Svatý muži, pomoz mi dojít klidu,  
 prosím!

Šite

To se mi nelíbí  
 Je-li tu někdo,  
 kdo se modlí,  
 aby jí pomohl ke spáse,



vzbudí to moji velikou  
silnou nevoli  
Jdi pryč, jdi odtud, svatý muži!  
Rychle se vrať, odkud jsi přišel!



Cure Dostala jsem strach

*Cure se otáčí směrem k zahalené postavě a pomalu se přibližuje k nástupnímu molu.*

Cure Jen málokdy se za mě někdo pomodlí  
a jako naschvál to přivolává zlý stín

Šite (k divákům) Ona a já, a s námi velký smutek  
Jak byste sama mohla vykročit  
na cestu k osvětlení!  
Děsí mě takové pomyšlení, a tíží  
jak deštěm nasáklý plášť, jako žal  
poutníka v záhrobí  
u roztoku tří řek

Šite (k cure) Kdybych se utopil,  
pak byste možná ke spáse  
nepotřebovala mnichovu modlitbu  
K čertu se všemi mnichy,  
ať už jde pryč!

*Šite zpod kápě svého pláště provrtává mnicha nenávisnými pohledy. Šite i cure jsou obráceni k divákům. S přispěním sboru dochází k disputaci – rongi.*

Džiutai Vždyť bloudíš, kudy chodíš  
vždyť nevíš kudy kam  
Tak vzmouž se přece a vykroč!  
Což není dosti široká Buddhova cesta  
pro vás pro oba? Jdi po ní s ní!



Cure Jeho srdce, zbloudilý mrak  
Mé srdce, čistý měsíc bez mráčku  
teď vstoupí na cestu, kterou mi otevřela  
mnichova modlitba  
Budu se brodit vysokou trávou

*Cure se obrátí k mnichovi a vykročí ke středu jeviště.*

Šite V tichosti tráva žene do klasů  
však já jim brzy ukážu, už brzy!  
(strhává plášť) A možná potom spočinu  
v té trávě, co houpavě  
lákavě se vlní



Cure (obrací se k šite)

Taková přání –  
jeleni rozběhlí po vábných  
horských úbočích, vábení  
stejně utečou

Šite

Stanu se tedy tvrdošíjným  
věrným psem  
i když ho bijí, neuteče.

*Šite stojí v pozadí s pohledem upřeným na cure.*

Cure

Vypadá děsivě, děsí mě

Šite

Chytím se pevně lemu jejího šatu  
a nepustím

*Šite se zezadu přiblíží k cure, pravou rukou sevře pravý rukáv jejího šatu, levou ruku položí na její rameno.*

Cure

Můj rukáv už je v sevření

Šite

Vší silou svírám jej

Džiutai

Lem šatu

*Šite uvolní sevření a popojde několik kroků dopředu.*

Džiutai

zrosený kapkami slz  
Vždyť je to maršálek z Fukakusy!

*Šite dupe do rytmu krokové variace, popojde zpátky na místo vyhrazené pro představení se a obrátí se k wakimu.*

Waki

Tak jste tu oba, paní Komači  
i pan maršálek čtvrté hodnosti  
Zpovídejte se!  
Zpovědí smyjete dávné viny

*Postupně si budou duchové paní Komači a maršálka čtvrté hodnosti vyměňovat repliky a během této výměny si šite (maršálek) nasadí slaměný klobouk. Za doprovodu hudby, zpěvu a deklamace – kakeai – zatančí poté tačimawari, tanec s otočkami. V závěru výstupu se zastaví na místě džóza a posadí se.*

Šite

Jen se podívejte, jak usedal jsem  
na stoličku podpírající oj mého vozu  
sto nocí za sebou jsem čekal  
Konečně mohu ukázat té paní,  
kde jsem sto nocí za sebou  
marně čekával na její slitování

Cure

O tom jsem neměla ani zdání  
nevěděla jsem, že jeho srdce  
zbloudilý mrak, je nablízku



*Cure jde k mnichovi a posadí se opodál.*

Šite

Já jsem jí věřil  
Seděl jsem na té stoličce a přemítal,  
přece mi řekla: „Přijďte mě navštívit!“  
Zklamala mě však, podvedla, a já jí věřil  
po celou dobu, kdy jsem se za úsvitu vracíval  
zmučený čekáním a zvědavými  
pohledy lidí

Cure

Vždyť jsem vám vzkázala, že je mi stydno  
jít ven a obhlížet váš kočár  
Měl jste přijít jinak!

Šite

Pro utajení, kvůli vám  
jsem se vzdal  
honosných nosítek

Cure

Říkala jsem si, přijede snad...

Džiutai

V Jamaširu, ve vsi Kohata  
měl koně ve stáji  
neosedlal jej, nechal ho tam stát

*Šite udělá několik kroků dopředu a zadívá se před sebe.*

Šite

S myšlenkou na vás  
k vašemu domu  
chodil jsem bosý



*Šite se podívá na cure, otočí se a vykročí k vyhrazenému místu, kde si nasadí slaměný klobouk.*

Cure

Tak to jste byl vy?!

Šite

*Podívá se na klobouk.*

Slaměný klobouk, kabát ze slámy

Cure

Bambusová hůl  
podpírá smutek tohoto světa



Šite

Nebyl tak temný,  
když měsíc svítil na cestu

*Pohlédne vzhůru k měsíci.*

Cure V noci se z nebe sype sníh

Šite Setřásal jsem jej z rukávů  
*Podívá se na pravý rukáv, naznačí setřásání sněhu.*

Cure V noci se spustí déšť

Šite Neviditelný  
*Skryje tvář za slaměný klobouk.*  
démon otevřel svůj chřtán

Cure Noční nebe je někdy  
zatažené mračny

Šite Jen já vím, že visí ztěžklá  
slzami  
*Nasadí si klobouk a podívá se nahoru k nebi.*

Šite *Šite zatančí tanec s otočkou, tačimawari.*

Šite Jak temná noc!

Cure Padne tma  
nevíme kudy jít a srdce bloudí

Šite Co dál, když padne tma...  
*Šite se zadívá na cure. Potom vykročí směrem k nástupnímu molu.*

Džiutai Nevědí oba kudy jít  
a jejich srdce bloudí

Šite Měsíc mě vyhlíží  
*Podívá se k měsíci.*  
já na něj čekám  
vy jste nečekala  
nevyhlížela mě

*Otočí se k cure.*

Vy jste mě oklamala  
*Kloboukem ukáže na cure, pak jej přitiskne na prsa a upřeně se na cure dívá.*

Džiutai Už bude svítat  
končí dlouhá noc

*Šite podupává do rytmu.*

Těch dlouhých nocí bylo moc  
a tolik touhy v nich  
*Šite popojde stranou do rohu.*

Šite Kéž toužila jste po mně

Džiutai

Kohouti, kokrhejte  
z plna hrdla!

*Šite se zastaví uprostřed jeviště.*

Zvony ať zvoní  
do všech stran!

*Šite kloboukem opíše oblouk a podívá se vzhůru.*

Noci, probud' se!  
Ať netrápí se už,  
kdo uléhal snad sám...



*Šite se zastaví na vyhrazeném místě, usedá a v hlubokém předklonu sklání hlavu k zemi.*

*Poté na stejném místě za doprovodu hudby, zpěvu a deklamace – kakeai – tančí.*

Šite

Klesl jsem vyčerpán  
a se zlomeným srdcem

Džiutai

Klesl jsi vyčerpán  
a se zlomeným srdcem

*Šite ohýbá prsty a naznačuje počítání zářezů na oji vozu, jeden za každou noc, kdy marně čekal před domem paní Komači.*

Zkouší spočítat  
noci čekání –  
devadesát devět a jenom jedna  
poslední jen zbývá

*Podívá se na malíček, jediný zůstal zdvižený.*

Konečně přišla chvíle radosti

*Vstává a obrací se k cure.*

už bude konec čekání

*Přechází do středu jeviště.*

Musí si pospíšit.

*Popojde dopředu.*

Vypadá k světu?

Šite

Pohled na slamák  
už déle nesnesu

*Zahodí slamák.*



Džiutai

Nasaď si klobouk dvořana  
s fešáckým prolomením

Šite

Kabát ze slámy  
už také zahodím

Džiutai

Obleč šat s rozpitým  
květinovým vzorem

Šite

Obléknu spodní jemný šat  
obléknu svrchní skvostný šat  
nádherné barvy sladím



Džiutai Podšívka barvy fialek

*Šite popojde dopředu.*

Šite Obléknu suknici  
se vzorem vistárií

Džiutai a bude čekat

Šite Teď spěchám  
*Opět popojde dopředu. dnes víc než jindy*  
*Obrátí se k divákům sedícím na levé straně hlediště a zasněně se zadívá do dáli.*



Džiutai Má rumělkový  
vycházkový šat  
s rodovým znakem  
vyšňořen k námluvám

*Šite provádí rytmické krokové variace.*  
Vypije s paní zásnubní číši?  
V lahodném nápoji koupe se luna  
*V levé ruce drží šite rozevřený vějíř.*

Nebude ji však nutit,  
jestli dnes drží den odříkání.

*Kleká si, hledí na vějíř, pak na cure.*

Jeden, jediný okamžik osvětlení

*Vstává, vrací se na vyhrazené místo.*

smaže tisíce hříchů a provinění.

*Obrací se k wakimu, ovívá se vějířem.*

Paní Komači a s ní  
maršálek z Fukakusy  
společně vykročí  
na Buddhovu cestu

*Se sepjatýma rukama se obrací do hlediště.*

Společně vykročili  
na Buddhovu cestu

*Krokové variace v rytmu. Odcházejí.*

成  
り  
に  
け  
り

**Ze staré japonštiny přeložila Zdenka Švarcová**

Příběh, který byl původně známý pod označením dvorské hodnosti hlavní postavy (*šite*) jako *Maršálek čtvrté hodnosti (Šii no šósó)*, se možná současně, možná později hrál jako *Cesty za paní Komači (Kajoi Komači)*. Druhý z těchto dvou názvů naznačuje víc z obsahu hry a klade důraz na druhou hlavní postavu (*cure*), tedy na roli ztělesňující básničku, která tvořila v době kolem poloviny 9. století, dvorní dámu Ono no Komači. Zatímco postava paní Komači je ztvárněním představy o skutečné osobě, básničce, jejíž verše jsou dodnes živé, na tom, zda ve stejné době žil i nějaký 'maršálek čtvrté hodnosti' zvaný též maršálek z Fukakusy, se japonští literární historikové zatím nedohodli. Dvojice maršálek a paní Komači se vyskytuje ve dvou z pěti her nó, které se nám o legendami opředené – údajně pyšné a k mužům nelitostné – básničce dochovaly. Ve hře *Stúpa a paní Komači (Sotoba Komači)*<sup>1</sup> je maršálek z Fukakusy přítomný zvláštním způsobem. Objevuje se pouze jako duchovní síla ve vyjaté chvíli, kdy zestárlá a zchudlá básnička prochází mučivou sebereflexí. Paní Komači – starou žebračku – posedne maršálkův duch, jakmile si uvědomí svůj podíl viny na nešťastném osudu svého zhrzeného, k smrti vyčerpaného nápadníka. Maršálkův duch pak promlouvá jejími ústy. Ve hře *Cesty za paní Komači* přicházejí obě postavy ze záhrobí jako duchové zjevující se ve své někdejší lidské podobě. Podobně jako ve hře *Valeriánka (Ominaeši)*<sup>2</sup> si i zde postavy muže a ženy 'vyřikávají', co si neměli možnost říct, nebo si nedokázali říct za živa a co způsobilo, že jejich duše ani po smrti nenacházejí klid. Obsahem se však tyto hry liší. *Valeriánka* je příběhem o tragickém nedorozumění milujících se manželů. *Cesty za paní Komači* je hra o neopětované lásce, o pohrdání city druhého a o zášti sahající až za hrob. V závěru je však i tato hra moralitou, poučením o blahodárném očistění a osvobozujícím účinku 'vyřikávání si', během kterého se rozply-

nou pochybnosti, falešné domněnky i případná zášť a zloba a dochází ke vzájemnému pochopení. Z pěti her ztvárnujících různé legendy o paní Komači je hra *Cesty za paní Komači* jediná, kde se postava někdejší dvorní dámy objevuje jako duch zesnulé básničky. Z našeho pohledu má tato hra blízko k pohádce, kde postavy „ztělesňují a vykreslují niterné konflikty, ale naznačují jen velmi jemně, jak lze takové konflikty řešit a které další kroky by ve vývoji mohly vést k vyššímu stupni lidskosti“ (Bettelheim 2000: 28). Středověká japonská hra, jakkoli pohádková, je ovšem explicitní v tom, že cesta k „vyššímu stupni lidskosti“ je cestou ve šlépějích Buddhových.

Pro popis případů „jen velmi jemně naznačených lidských konfliktů“ existuje v japonštině řada sinojaponských substantiv obsahujících stejnou konceptualizační složku (na úrovni morfému) – *kaku* ('čiv') s komplexním významem implikujícím v širším slova smyslu kognitivní proces *procitnutí–bdění–vštípení–zakoušení–pamatování–zření*. Ve spojení s rozlišující složkou je možné využít těchto substantiv při pokusech odhalit co nejvíc z autorského umu vrstvit náznaky i významy a tím prohloubit porozumění danému textu. Celkem šestnáct specifikovaných pojmů (mj. předtucha, nutkání, vidina) z této skupiny substantiv čítající cca padesát dvousložkových slov se objeví v následujících komentářích k textu libreta (*jókkoku*) ke hře *Cesty za paní Komači*. V textu upozorňují na komentář značky a čísla 1–9.

### 注 1

V krátkém prvním výstupu dal autor najevo smysl pro něco, čemu Japonci říkají „poselství hmyzu“ (*muši no širase*), tedy smysl pro něco jakoby tiše špitnutého komárem, co pojmenovali jako „smysl pro to, co se má stát“, tedy předtucha (*jokaku*) čehosi nadcházejícího, možná neodvratného. Mnichem zmíněná „neznámá paní“ je obestřena tajemstvím. Není jasně identifikována, mnich neví, kam ji zařadit, a jako první krok k odhalení tohoto tajemství se chce dozvědět její jméno. Představování se postav je ve hře nó pravidlem. Odehrává se na místě pro ten účel na jevišti vyhrazeném a v jevištních poznámkách je pro ně termín – *nanori*. Je to ostatně jen zvýrazněná jevištní podoba jednoho ze základních návyků v lidském sou-

1 Český překlad viz *Disk 9* (září 2004), s. 107–117.

2 Úryvek přeložený do češtiny viz *Disk 11* (březen 2005), s. 7–21.

žití. A právě tajemná identita paní, která nosí mnichovi pokrmy a otop, zdá se předznamenávat, že s lidským soužitím není v příběhu o cestách za paní Komači všechno v pořádku.

### 注 2

Text nástupní písně předznamenává atmosféru obklopující postavu této ženy, atmosféru bez vůně zvěstující nám jakousi osudovou nepatřičnost (*fukaku*; 'ne-smysl'). Vzápětí se však objevuje náznak alespoň závanu vůně při zmínce o plodech zrajících na stromech, jež žena mnichovi přináší. Postava ženy jako zpočátku mnichova protihráče a posléze druhé hlavní postavy (*cure*) ve svém prvním výstupu spojuje dva světy – jeden tady a teď, v němž komunikuje s mnichem, a druhý, naznačený – svět voňavých rukávů – utkvělý ve vzpomínce na minulost.

### 注 3

V ženiných slovech cítíme neodbytné nutkání (*akkaku*) mnicha navštěvovat a snad ho i o něco poprosit. V mnichových slovech zase zjišťujeme potřebu tázání a naslouchání a snad i tušení, že bude třeba jeho pomoci.

V pasáži začínající „Stydím se...“ se svět středověkého japonského léta prolíná se světem dávného jižního Nepálu v 6. století před Kristem. O této pasáži japonští odborníci soudí, že nebyla součástí Kan'amiho adaptace starší lidové hry, že je to skladba, již do textu vložil Kan'amiho syn a pokračovatel Zeami Motokijo. Podobenství ze života mladého Šákjamuniho, později Osvíceného-Buddhy, tuto domněnku podporuje, protože Zeami sám byl buddhista, od r. 1422 i řeholník. Srovnává-li se žena, postava *cure*, se samotným Buddhou, odpovídá to buddhistickému smyslu pro rovnost všech bytostí (*tógaku*). V odkazu na jeden úsek ze života Šákjamuniho, v němž se Zeami, pokud byl autorem této pasáže, opíral o podobnou pasáž z *Lotosové sůtry*, je vyjádřena také zkušenost 'strasti' (*cúkaku*).

### 注 4

V následujícím efektním výstupu, kdy žena na mnichovu žádost vypočítává, jaké plody mu přináší, je divák postupně vtahován do ženiny nejasné minulosti a dál proti proudu času do mi-

nulosti uchované v ženině i v mnichově (kulturní) paměti.

### 注 5

Svět ženiny minulosti utkvělý v její paměti se zde charakterizuje jako „dávný“. Jedlý žalud *šii* zní stejně jako „čtvrtá dvorská hodnost“ – také *šii*. I dnešní zasvěcený japonský divák zná legendu o básnířce Ono no Komači, skutečné postavě japonských dějin, která žila a skládala básně kolem poloviny 9. století. Divák proto ví, že hlavní dramatickou postavou v této legendě je odmítaný nápadník, maršálek čtvrté hodnosti *Šii no šóšó*, jinak známý i jako maršálek z Fukakusy. Fukakusa je místní jméno, pro které bychom v češtině asi volili překlad 'vesnice', 'osada' Vysoká tráva, i když 'fuka[i]' znamená v japonštině 'hluboký'. Nevíme, zda 'jedlý žalud' *šii* mohl středověký divák vnímat jako narážku na maršálka z Fukakusy, zvláště divák, který šel někdy na přelomu 14. a 15. století na představení hry *Cesty za paní Komači* poprvé. Nárazka je navíc maskovaná změnou znělosti hlásky 'š' na 'dž' ve složenině *očidžii* ('na zem spadlý žalud'). Řada dalších narážek a postupně odvíjení děje však vedly diváka ke zpětnému hlubšímu pochopení náznaků. Po několikátém shlédnutí už divák zřejmě dokázal dešifrovat text do té míry, že mohl na jeho sémantická úskalí zapomenout. Hra na něj potom působila bezprostředně v jednotě všech složek, to znamená bez rušivého přemýšlení o nejasných významech.

Poté, co žena nabídne mnichovi „křehký sladký žalud“, následuje pasáž, již bychom mohli nazvat chválou dobré paměti (*mono oboe*; sinojaponsky \**bucu-kaku*<sup>3</sup>). V odborné literatuře bývá tato pasáž označována jako ukázka mistrovského využití aluzí (*inju*) – tedy odkazů na kulturní realie.

Spolu s tím, jak sbor v dramatickém zrychlení vrší odkazy na básníky a poezii 8. a 9. století,<sup>4</sup> již básnířka Ono no Komači žila, stupňuje se mnichova touha dovědět se něco o záhadné ženě. Autor v této pasáži osvědčil básnickou obrat-

3 Hvězdička značí, že se tento výraz v sinojaponském čtení nepoužívá.

4 Kakinomoto no Hitomaro (680?–710-20?); Jamabe no Akahito (činný v 1. polovině 8. století).



nost (*šikaku*) tím, že ve vrcholném okamžiku učinil narážku na květ oranžovníku (*hana tačibana*). Osvědčil i smysl pro vzpomínku přirostlou k srdci (*kokoro oboe*; \**šinkaku*). Přenesl se do světa staré poezie, kdy vznikaly velké básnické antologie – *Manjósú* (762) a *Kokinwakašú* (905).<sup>5</sup> Báseň o vůni oranžovníku je ze sbírky *Kokinwakašú*. Parafráze původního pětiverší *tanka* ve hře *Cesty za paní Komači* spojuje vnitřní svět básníka 9. století s vnitřním světem dramatika 14. století nejen vůní a roční dobou (létem), ale i nostalgickým tónem s příměsí zklamání. Neznámý básník z počátku období Heian (794–1185) zpíval:

*Sacuki macu/hana tačibana no/ka wo kageba/  
mukaši no hito no/sode no ka zo suru*

*Čekám na léto/až přivoním si ke květům/  
oranžovníku/až jako kdysi se nasytím/  
vůní tvých rukávů, má láska*

#### 注 6

V textu se objevuje slůvko 'ono' ve spojení 'onoga na' ('moje jméno'). Zájmeno pro první osobu 'ono' se ale mělo stát signálem pro mnicha, aby si vzpomněl na Ono no Komači, paní Komači z Ono.<sup>6</sup> Sbor zpívá verše, které jako by byly ženiným vnitřním hlasem upozorňujícím na nebezpečí prozrazení identity paní Komači. Připomínají jí současnou situaci zbloudilé duše a i v posmrtné duchovní existenci jí dopřávají obyčejné lidské sebe-si-vědomí (*džikaku*). Současně žena na chvíli zakouší i tíživou pozemskou realitu (*džikkaku*).

<sup>5</sup> *Manjósú* – Sběrka bezpočtu listů; nejstarší dochovaná sbírka japonské poezie. V češtině vychází v překladu Antonína Límana: *Manjósú* I a II, Praha: Brody 2001, 2003. *Kokinwakašú* – Sběrka starých a současných básní, první z jednadvaceti oficiálních antologií japonské poezie. V češtině opakovaně vychází výběr z této antologie pod názvem *Verše psané na vodu* (přeložili Bohumil Mathesius a Vlasta Hliská).

<sup>6</sup> Ono – místní jméno; od dávných dob označovalo panství na východ od hlavního města Heiankjó (Kjóto). Píše se dvěma znaky s významy 'malý' a 'planina'.

V některých inscenacích odchází žena po tomto výstupu z jeviště. Většinou však jen přejde do zadní části jeviště, posadí se zády k publiku a zůstává na scéně, aby ve stejném kostýmu vystoupila i v dalším obraze. V souvislosti se stále nejasnou totožností postavy *cure* se zde výrazně stupňuje napětí.

#### 注 7

Mnich si slovo za slovem probere všechno, co předtím záhadná žena řekla, a dospěje k závěru, že žena je zjevením, že viděl přízrak. Smrtelník je tedy smyslově vybavený 'mít vidinu' (*genkaku*). Zde se mnichův svět prolne se světem záhrobním, odkud přicházejí duchové nešťastně zemřelých lidí, jejichž duše nenalezly klid.

#### 注 8

Explicitně je v textu zmíněno 'pravé prozření' (*šó-gaku*). Mnich setrvává v modlitbách. Jejich účinek ovlivňuje dění v závěru hry, postupné rozptýlení negativních emocí a vzájemné smířování duší maršálka a paní Komači. Ve dvou posledních a zároveň nejdelších výstupech se dohraje starý příběh dvou lidí, jejichž životy skončily dřív, než si mohli vysvětlit nedorozumění způsobené – podle buddhistického výkladu světa – nepatřičným lidským chováním, pýchou, nepochopením pro druhého na jedné straně a lpěním na falešných představách na straně druhé.

#### 注 9

Žena tu prosí o spásu, o úplné, osvobozující vyvázání z karmického řetězce opakovaných zrození v koloběhu příčin a následků; prosí, aby jí bylo dopřáno spásného osvobození (*rjó-kaku*).

#### Literatura:

BETTELHEIM, B. *Za tajemství pohádek*, Praha 2000  
KOJAMA, H. / SATÓ, K. / SATÓ, K. *Jókjokušú 2. Nihankoten bungaku zenšú 34* (Zpívané skladby 2. Sebrané spisy starojaponské literatury sv. 34), Tókjó 1975

# Herec v divadle Jiřího Frejky: od hravosti k osobnostnímu herectví

Jan Hyvnar

Jiří Frejka byl synem nadlesníka a vědělo se o něm, jak těsný má vztah k přírodě. Snad i proto v době opojení avantgardy technickou civilizací v něm stále zůstával zájem o to, co je v lidech i v divadle organické, co nepodléhá revolucím, ale vyvíjí se evolučně. To se pak nutně muselo promítnout do jeho práce s herci a reflexí nad hereckým uměním. Nestačilo mu, že herec je znakem či nositelem významů (J. Honzl) nebo nástrojem syntetické skladby (E. F. Burian), ale zajímal se o něj jako o živou personu a partnera tvůrčího dialogu, jehož úkolem bylo vstoupit do jiné, básnické skutečnosti a přitom si uchovat autentičnost nebo přirozenost. Považoval tuto hercovu personu za dar či talent, který ji činí výjimečnou, neboť v běžném životě ji rozmělnujeme na tisíce iluzivních já, zatímco herec na jevišti ji pokorně odevzdává do služby dramatikovy postavy, aby mohl divák nahlédnout do tragických i komických podob její proměnlivosti. Musel si proto přirozeně klást otázky o hercově talentu a pramenech jeho tvorby jinak než ostatní režiséři a herci naší avantgardy. A pokud u něj chceme najít nějakou definici hercova chování na jevišti, použijme to, co ve své knize *Outěchovice* píše o lovcích v lese: *Vždycky choď tak, abys dřív viděl ty, než bude vidět tebe, tak přijdeš na lišku v cestě stejně jako na pytláka. V lese musíš být vždycky připraven a na všechny strany, pak se ti nic nemůže přihodit a ještě ti to dá radost, že všemu poroučíš. A přece to není poroučení, je to jenom to, že jsi připraven, že vidíš dopředu, že předvídáš a hned děláš to, na co jiný se musí teprve schystat. Kdo se dá překvapit, dal se překvapit svou vinou, pamatuj* (Frejka 1942: 60).

## Člověk, který se stal hercem

V roce 1929 bylo Jiřímu Frejkovi 25 let a vydal knížku *Člověk, který se stal hercem*, která je u nás v podstatě prvním obsáhlejším pojednáním o hereckém umění, ještě před pozdějšími studii strukturalistů nebo knihou Miroslava Rutteho *O umění hereckém* z roku 1946, ale i před Pujmanovým *Hereckým tvaroslovím* z roku 1931, s nímž má i něco společného, tj. zamýšlení se nad prameny herco-



**Outěchovický les:  
fotografoval Jiří Frejka**

va tvoření. Frejkova kniha ovšem nevznikla z prázdna a náhodně, neboť vedle rozhodujícího impulsu, kterým byly jeho experimenty s „osvobozenými herci“ v avantgardním divadle, jsou v ní zřetelné i stopy jeho studia na filozofické fakultě a zvláště účasti na přednáškách O. Zicha, jehož *Estetika dramatického umění*, v níž se právě herectví dostalo výsostného postavení, vyšla dva roky poté. Zichův vliv je totiž patrný v samém zadání, kde Frejka píše, že jeho tématem bude *herec jako tvůrce složitého duševního života*, zkoumaný z hlediska genetické psychologie a klasifikační noetiky. Tento druhý metodologický přístup, tak typický pro Zicha, ale ustupuje postupně do pozadí (Frejka jej používá více méně jen při členění hercovy tvorby na různé fáze) a v centru pozornosti je především psychologie tvorby a specifická neboli odlišnost herecké mentality. Tady čerpal Frejka inspiraci v soudobé zahraniční psychologii, např. u radikálního empirismu amerického filozofa a psychologa Williama Jamese, v té době u nás překládaného, ve francouzské asociativní psychologii Théodule Ribota nebo u německého iracionalisty a představitele filozofie života Richarda Miller-Freienfelse, který kladl důraz na instinkt a intuici jako specifické způsoby poznání v protikladu k poznání racionálnímu.



◀ Jarmila Horáková se Stanislavem Neumannem. Molière: Cirkus Dandin. Zkušební scéna 1925

▶ Eduard Kohout (Benjamin) a Olga Scheinpflugová (Helena). V. Nezval: Milenci z kiosku. Národní/Stavovské divadlo 1932

Ve své knize popisuje Frejka nejprve genezi herce a poté analyzuje jeho zápas s postavou. Nesouhlasí s názory, že herectví pramení jen v dětské hravosti, je podle něj založeno na dramatickém *boji instinktu s inhibicí*, čili na tom, co je budoucímu herci vrozené, organické, ještě předrozumové a co je následně vědomě formováno nebo – jak říká Frejka – *brzděno*. Někdy kolem 14 let se svět dítěte s jeho bezprostředností střetává s praktickým světem, jemuž se musí přizpůsobovat v rodině, ve škole a společnosti. Jeho vnitřní impulsy neustále narážejí na tvrdou skutečnost a najednou pod vlivem nějakého zážitku z divadla nebo u ochotníků se dítě snaží unikat stále častěji do fiktivních světů divadla. Budoucí herec nebo herečka se tedy impulzivně rozhodnou pro krásnou iluzi alternativního světa jeviště a jejich *sebevědomí konečně nachází pole, v němž není neustále sráženo a zatlačováno nazpět, a nezáleží na tom, že tento nový svět je svět iluzí* (Frejka 1929: 30). Vznikla tak pro ně perspektiva a intencionální zaměření k divadlu, které je aktem duchovním, svěbytným počátkem svěbytného



bytí, což je postupně stále více spojeno s prožíváním, bez něhož by bylo pro ně toto herectví více méně lhostejné. Rodí se talent, který se zpočátku projevuje instinktem a bezprostředním emocionálním myšlením, který zatím ví, co chce či nechce, ale neumí to vyjádřit, proto musí následovat herecká výchova (výuka herecké techniky, která je druhem inhibice) a socializace jeho já, které si je již vědomo svého hereckého poslání. Postupně se tak rodí hercova osobnost a herec může hrát nejrůznější postavy a proměňovat se k nepoznání jako Proteus, ale tato osobnostní esence jeho herecké osoby by měla zůstat i přes její výchovu a kultivaci trvalá.

Po období jakési „herecké puberty“, konstatuje Frejka, dochází k postupnému zrání od amatérství až k profesi. Je to doba učení, získávání techniky a řemesla, nejdříve ještě v nerovnováze čili s převahou emocionálního myšlení, jehož korekci provádí ale postupně nutná inhibice. Herec se socializuje, získává své sociální já prostřednictvím diváků, kteří jej hodnotí kladně nebo záporně,



◀ Jiřina Šejbalová jako Rosalinda  
v Shakespearově *Jak se vám líbí*.  
Národní/Stavovské divadlo 1937

▶ Ladislav Pešek jako Pisthetairos  
v Aristofanových *Ptácích*. Národní  
divadlo 1934

ale kteří současně potvrzují nebo uznávají jeho zvláštní existenci ve fiktivních světech. Nerovnováha vede i k tomu, že se objevují případy herecké patologie, tj. že herec ještě neumí rozpoznat hranici mezi jevištěm a životem. Při své mladické expanzi se svým explozivním impulsem ke hře afirmuje také běžný život, a tak po odchodu z jeviště hraje s jistou setrvačností i mezi přáteli v kavárně. Ovšem tady už nehraje dramatikovu postavu s její inhibiční partiturou, nýbrž sebe sama. Frejka to vysvětluje extatickou povahou právě se rodícího herce, který se vrhá s lačností a nekontrolovatelnou energií na všechny postavy, které chce hrát. Je to pro něj doba velkých vzrušení a extází s živelnou potřebou se roztavit v jakékoli roli a přitom tento budoucí herec ještě neumí toto roztavené přesněji zformovat. *Mladá herečka v této době tvoří každou postavu, jaksi mimo sebe, na sebe zapomínajíc a sebe nešetříc* (Frejka 1929: 47). Projevuje se to i na zkouškách, kde režisér s dramaturgem analytickým způsobem vysvětlují hru a postavy, zatímco netrpělivý herec poslouchá jen na půl ucha a přeje si, aby už to začalo, mohl skočit na jeviště a hrát pod tlakem svého vlastního instinktu a své vlastní intuice.

Herec potřebuje roli, čili onu dramatickou srážku instinktivního impulsu s inhibicí. Na jevišti je tato srážka kontrolovaná – při tvorbě režisérem a během



představení divákem. Roli potřebuje, neboť *herec bez role mimo běžný praktický život nemá možnost zodpovídati sám před sebou na největší svou otázku své existence* (Frejka 1929: 58). Bez role nenajde jeho vůle k postavě prostor k uplatnění, a zatímco se v běžném životě člověk snadno změní z kuchaře na podnikatele, na jevišti bez role je hercem, kterému nebyla dána možnost rozvinout svou primární potenci. V tomto smyslu je svět divadla vlastně krutý, neboť potencionálně v něm skončí mnoho hereckých primárních impulsů, které neměly onu *možnost zodpovídati sám před sebou na největší svou otázku své existence*.

Herec potřebuje dramatikovu postavu, aby mohl vytvořit funkční distanci mezi člověkem na ulici a hercem na jevišti, *které jako by bylo mimo svět zavěšeným místem v absolutním prostoru* (Frejka 1929: 59). Do své postavy se musí převtělit a z této perspektivy Frejka kritizuje nejen imitace života nebo expressionistické hraní idejí, ale i utopické teorie avantgard, podle nichž má být na jevišti herec sám sebou a nepřevtělovat se do postavy. Tyto teorie *pokládají herce za jednoznačného a netvárného člověka, jenž přišel na jeviště aby zde zůstal sám sebou, ne aby se převtělil. Tito teoretikové (jako je u nás Honzl) [...] zapomínají na nejprostší fakt i pro ně snadno postřehnutelný, že právě ono převtělení a uniknutí do jiného a fiktivního světa je právě podmínkou pro nadživotní a hereckou práci [...], že je předpokladem jevištní diferenciacie a zvláštní zvýrazňující retuše života, jež odděluje jeviště od hlediště* (Frejka 1929: 60). Kritikou naivních teorií o proletářském herci nebo herci, pro kterého je vzorem pilot nebo kamelot na ulici, se tak Frejka už v té době distancoval od těch manifestů avantgardy, které v zápase s tradičním divadlem prosazovaly naivní utopické představy o novém divadle, kde by mizel rozdíl mezi jevištěm a hledištěm a herec neprováděl přeskok do jiné básnické skutečnosti. Tato diference mezi skutečností fiktivní a reálnou, mezi jevištní postavou a rolí v životě se pro něj stala zásadním východiskem pro

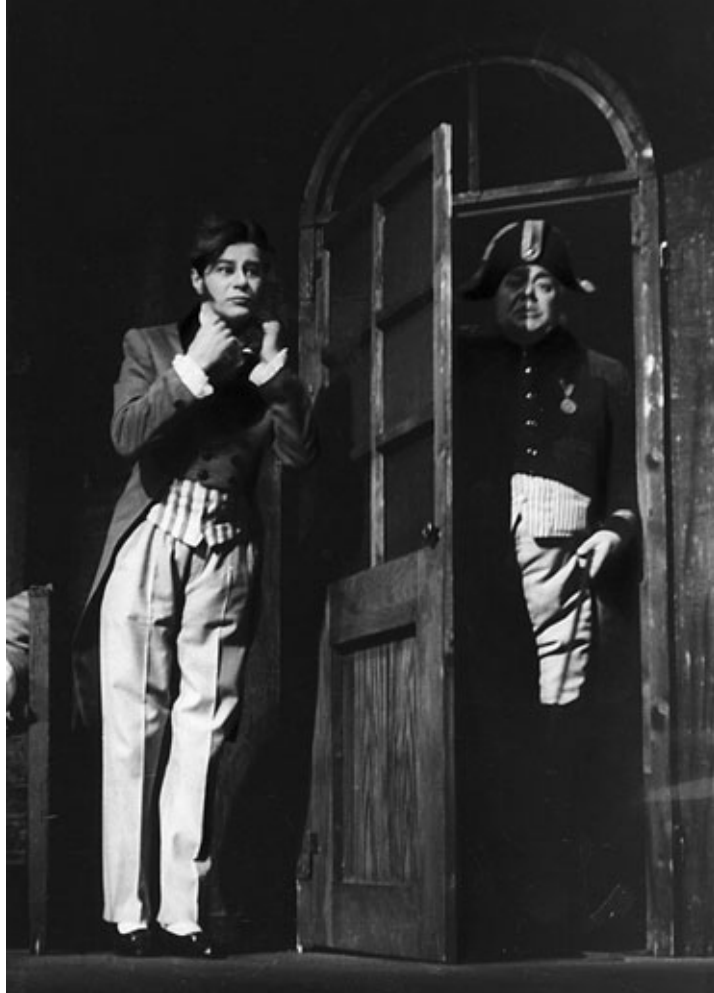
skutečně uměleckou tvorbu herce, neboť právě ona umožňovala divákovi nalédnout do mechanismů jeho dramatu a každodenních iluzí.

Základem a pramenem hercovy tvorby je myšlení emocionální. *Myšlení kognitivní – myšlení emocionální. Toť rozdíl, který bychom do jisté míry mohli zaznamenati jako rozdíl myšlení pojmového, vždycky zachyceného slovním termínem, pojmem, a myšlení názorného [...] Umělci, jehož myšlení je v první řadě termínem Zichovým názorné, nebo termínem Meierovým emocionální, nikdy nejde o to, jak podříditi bezprostřední představu nebo věc bezprostředně viděnou nějakému pojmovému schématu [...] Toto dvojí myšlení je antagonistní: zatímco myšlení vědcovo směřuje k zevšeobecnění jednotlivosti, umělec snaží se promítnout všeobecnost do jednotlivosti, propůjčit vůni všeobecné platnosti individuálnímu zjevu* (Frejka 2004: 443). Rodící se herec tak podle Frejky vystupuje z toku všedního života, který je založený na pragmatickém kognitivním myšlení, a musí v sobě rozvíjet myšlení emocionální, které se svými instinkty není slepé nebo destruktivní, jak se běžně myslí – a jak se v té době domníval S. Freud s jeho koncepcí podvědomého živelného *id* a brzdícího vědomého *ega* – ale i racionální, které sice má odlišný, ale přesto svůj 'rozum', 'paměť' nebo 'jazyk'. Pro jeho obrazotvornost jej spojujeme s prazážitky, mýty nebo symboly, které jsou rovněž uspořádány do určitých forem, tropů či řad. *U herce můžeme rovněž mluvit o takovýchto řadách, a nejprostší z nich mohli bychom nazvat podle jednotlivých lidských projevů. Mohli bychom mluvit o řadě, která se jmenuje hněv, hrůza, touha, radost [...] Příkladem může být například řada: vrcholný hněv. Zde slovo neznamená vlastně nic a jeho zprostředkující i výrazovou funkci přijímají výkřiky afektové. Takovéto primitivní řady není ovšem možné určit objektivně. Herec, režisér i divák poznají sice, kdy jsou 'adekvátní' čili kdy jsou dokonalé, ale klíč k nim spočívá v osobnosti hercové a v jeho schopnostech přesvědčit diváka* (Frejka 2004: 444–445). V žilvu tohoto 'jazyka' pak dokáže herec fiktivní světy svých postav bezprostředně prožívat, zatímco intelekt s jazykem běžného života většinou umí jen napodobovat nebo schematizovat. Ale i když Frejka možná až příliš vyostřil protiklad myšlení kognitivního a emocionálního, neznamená pro herce tento důraz na emocionální myšlení nějaké úplné vytěsnění intelektu. Jde spíše o zrcadlovou proměnu, neboť zatímco v běžném životě nebo ve vědě jsme primárně nastavení racionálně a myšlení emocionální je následným či druhotným atributem, např. jako touha po poznání, představivost matematika či fyzika, při herecké tvorbě je následný intelekt nutný ke konstruktivní práci na roli, aby se jeho role mohla stát srozumitelnou pro diváka.

Jevištní postava je podle Frejky pro herce námětem, který musí zpracovat vlastním tělem, čili je impulsem pro celý organismus a ten *není možno neuposlechnouti* (Frejka 1929: 69). Jak to, že herci stačí grimasa nebo nějaký charakteristický pohyb, a okamžitě má v sobě zrno nějaké postavy, ocitá se v jejím představovém poli, které pak vede k charakteristickému dýchání, pulsu a rytmu chování? V této souvislosti Frejka píše o hercově anamnézi nebo předuměleckých prazážitcích, které se mění v tvar jevištní postavy nabídnutý divákům. Tady se ale všechno děje jakoby nezáměrně a Frejku doslova fascinuje tato herecká alchymie, kdy se s pomocí emocionálního myšlení probouzí v hercově těle impulsy, uvolňující energii k pohybovému a mluvnímému jednání. *Jde o skutečnou přeměnu celé osobnosti v novou osobu před činem, jinými slovy, základem převtělení je organická změna* (Frejka 1929: 62). Nemohl v té době ještě znát poznatky psychologie hlubinné (S. Freud, C. G. Jung) nebo transpersonální (A. Maslow, K. Wilber), ani



**Ladislav Pešek (Chlestakov)  
a Saša Rašilov (Bobčinskij).  
N. V. Gogol: Revizor.  
Národní divadlo 1936**



poznatky divadelníků jakými byli Stanislavskij nebo Copeau, a přesto byl na správné stopě herecké kreativity.

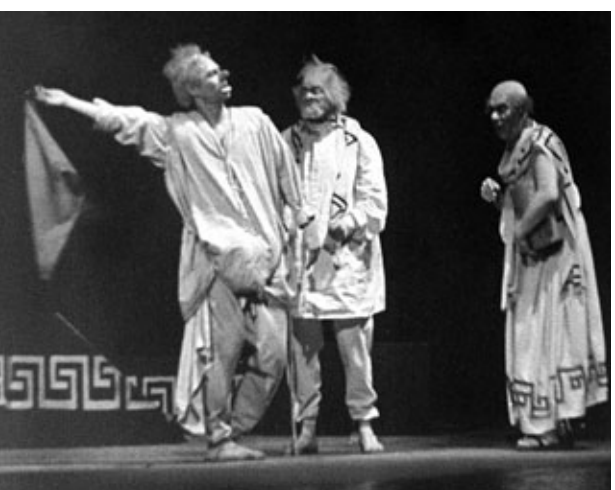
Celý organický tvůrčí proces si mladý Frejka metodicky rozčlenil na několik fází: doba tvůrčí nálady, silného impulsu a zaměření celého organismu na hru postavy; doba koncepce se zapojením představivosti a vytvořením akčního schématu; doba kompozice čili konstruktivní práce i s automatizováním výsledku; doba fixace; doba provedení před divákem. Je to samozřejmě pouze schéma, které by nemělo mít skrytou nutnost počítačového programu, technologického postupu nebo dogmatické aplikace 'systému' Stanislavského, k níž došlo u nás v 50. letech. Tou skrytou nutností je podle Frejky pro zrod herectví ono deklarované střetnutí impulsu a inhibice. Jsme tak u jeho podvojného základu herectví: herec se musí na jedné straně spontánně *vyhrát*, aby vyjádřil odpor proti inhibicím všedního života, na straně druhé se ale *přeformovat*, aby těmito inhibicím unikl do básnické skutečnosti. Jen tak může herec uniknout nejprve pasivní imitaci a poté se stát *veselým hráčem plným vtípu a okouzující síly [...] Herec je roztočeným zrcadlem tváří v tvář divákovi, využívá jeho zážitků, jež jsou lanem a hrazdou, na kterých provádí své objektivní artistické kousky* (Frejka 1929: 95). S hercem jako

s artistou, který se musel nejdříve *vyhrát*, začínal Frejka na avantgardních jevištích, zatímco poté s hercem, který se musel také *přeformovat*, vytvořil řadu vynikajících inscenací v Národním divadle a po válce v Městských divadlech pražských.

Frejkova kniha není ale jen popisem geneze hereckého talentu, který pár let nato okomentoval v duchu své knihy při vydání deníků po tragicky zemřelé Jarmile Horákové. Je rovněž i teoretickým pokusem si promyslet základy moderního herectví, které si na východě v Rusku už vyjasňoval Stanislavskij nebo Mejerchold a na západě ve Francii Jacques Copeau a další. V tomto celoevropském trendu přitom nešlo pouze o problém herectví avantgardy, ale především o hlubinné zakotvení tvorby v primární psychofyziologii hercova jednání, z čeho se pak daly odvodit i nové herecké techniky. Frejku tento problém zajímal od začátku a – jak ukazuje nedávno vydaný soubor jeho statí – stále se k němu vracel, neboť tento nový či spíše staronový způsob herectví prosazoval od Osvobozeného divadla až po vynucené působení v karlínském divadle. Zatím ještě neměl na mysli kritiku pohodlného řemeslničení (k té se bude vracet později v dobách působení v Národním divadle a na Vinohradech) nebo přežívajícího iluzivního realismu, ale zajímaly jej samotné elementární základy tvorby v moderním divadle. *Herec starého divadla v první řadě analyzoval literární podklad své postavy. Ne její stylovou, slovní a obsahovou strukturu, ale ideový záměr autorův. Snažil se postihnouti „filosofický“ základ třeba Ibsenova Borkmana nebo Solnese, bádá nad Hamletem, dramatem hned nadměrné inteligence, hned neaktivismu, pokládáje ideu postavy za postavu, ideologii za divadlo. To vrcholilo v expresionismu. Chtěl bych upozornit ne na nutnost nebo nenuťnost této analýzy, ale na to, jak herec si zvykl rozumové analýze, jak cestou myšlení kritického a rozšiřujícího ostrčil si zrezavělé abstraktní své myšlení. Ponořoval se stále víc do literárně myšlenkového poznání své postavy, kterou teprve jaksi druhotně snažil se stvořiti do svého hereckého těla. A postaven před dnešek byl mrtev, neboť zapomínal na vlastní podstatu herectví [...]. Herec, který dovede přistupovati ke své roli jedině prostřednictvím myšlenkových kombinací, ztrácí možnost nespoutaného a primárního výkonu* (Frejka 2004: 451). Tato slova píše mladý režisér, který je sice poučený o dobových psychologiích, ale ještě nic nevěděl o slepých uličkách Stanislavského a jeho žáků, kteří zpočátku právě dlouhými intelektuálními analýzami kladli důraz na myšlení kognitivní jako možnou cestu k herecké inspiraci.<sup>1</sup> Frejka s jemu vlastní intuicí naopak ihned klade do základů hercova umění myšlení emotivní, i když impulsem mu nepochybně byly i manifesty avantgardního „osvobozování těla“, kde se proklamovala *přeměna víceméně reprodukčního herce v živý stroj na vyzářování emocí a podivné energie* (Frejka 2004: 392).

Podobné slogany avantgard nesmíme ale brát doslova, protože vznikaly v dobovém mezičase revolučního a mladického patosu, kdy se zastaralé bourá a utopie existují jen v představách. Podstatnější je však to, že se s příchodem režiséra měnil zásadně způsob herecké tvorby a objevuje se potřeba nových me-

<sup>1</sup> Pripomeňme, že první díl *Práce herce na sobě* vyšel v Americe až v roce 1936 a také to, že podobným způsobem se nad proměnou herectví zamýšlel J. Honzl ve studii *Mimický znak a mimický příznak*, která vyšla až v roce 1947.





to vzájemné spolupráce. Nejde přitom jen o konec tradiční autority nebo vůdčí role dramatu jako literatury, uznávanou u nás ještě generací čapkovskou, ale již narušenou režiem K. H. Hilara. Frejka a avantgarda ji už neuznávají, neboť reprodukce dramatu zdegradovala v metodu *přistupovati ke své roli jedině prostřednictvím myšlenkových kombinací*, a znesnadňovala tak nespoutaný a primární výkon hercův. Končí také doba, kdy herec dostával svou roli, aby si ji doma nacvičil třeba před zrcadlem a poté s téměř hotovou příšel na několik zkoušek do divadla. To tedy znamená, že se těžiště tvorby přesouvalo do dialogu mezi hercem a režisérem, který vlastně přejal dřívější roli hercova zrcadla. Situace tvorby se tak zásadně mění, neboť vzájemná komunikace dvou živých tvůrců probíhá jinak než komunikace herců, *kteří zvykli studovati své role před zrcadlem [...], zvykli optické kontrole každého pohybu a tahu úst a byli plni nejistoty, jakmile neměli této zrakové opory, protože nedovedli emoci svého těla měřit kontrakcí svalovou a její inervací, nýbrž pomocí svých očí. Jejich pohyby nebyly primární emoci těla, ale konstruováním sekundárním a prostředkovaným* (Frejka 2004: 392). První mluvčí z Diderotova *Hereckého paradoxu*, oblíbené Frejkovy knihy, by se asi zlobil, protože doporučoval právě ono vidění a poukazoval na to, že slavní herci se učí své role doma před zrcadlem. Jenže mezitím se mnoho změnilo a má proto pravdu O. Krejča, když konstatuje, že ve Frejkově divadle už *není možné mluvit o herectví a režii zvlášť. Svěbytná tvůrčí osobnost, herec, je zároveň jednou částí dvojjediné bytosti herce s režisérem, tím větší a svobodnější, čím pevnější je režisérův podnět* (Krejča 2003: 104). Zrcadlo tu tedy nahrazuje režisér a podle svědectví herců byl Frejka 'zrcadlem' s živýma očima za sklíčky brýlí, skoupým na slovo, slušným, ale ironickým, promlouvajícím v imaginativních a obtížně dešifrovatelných narážkách, které nutily prožívat a myslet názorně s pomocí 'vnitřního zrcadla', které měl mít herec sám v sobě. A to je přece výchozí teze Frejkovy knihy: herecké umění není založeno elementárně na myšlení kognitivním, ale emocionálním. Před viděním je pro herce nejdříve jakoby naslouchání či pociťování, před distancí vůči zrcadlu vstup do Alenčiny říše divů, kterým se odkrývá jeho nitro nebo 'pozadí', bez něhož není možné vést autentický herecko-režijní tvůrčí dialog. Frejkovo přistoupení k roli nejen *prostřednictvím myšlenkových kombi-*

◀ ▶ **Antonie Hegerlíková (Lady Macbeth)**  
**a Otomar Krejča (Macbeth).**  
**W. Shakespeare: Macbeth. Městské**  
**divadlo na Vinohradech 1946**



nací a důraz na emocionální myšlení tak primárně znamená rušení racionální (kognitivní) distance a toho druhu tvůrčího odcizení, při němž dochází k zvláštnímu 'paradoxu potápěče': herec chce vynést ze dna svého nitra diamanty, ale na hladinu vynese jen bezcenné kameny.<sup>2</sup> Musí proto nejprve vycházet z elementární situace, v níž jsou jeho tělesnost a prostředí ještě nedělitelné, situace, která je pro herce jakousi fundamentální ontologickou strukturou jeho chování. Legitimuje ji bezprostřední vztah jeho vlastní existence vůči danému prostředí a nikoliv distance s potřebou kognitivního poznávání. Proto Frejka nenutil Jaroslavu Adamovou v roli Puka, aby se nejprve seznámila s prostorem a s tím, co má hrát, ale prostě ukázal na jeviště a řekl: *Tohle celé ti patří!* (Adamová 2002: 96). Svou tělesností měla herečka zaplnit nebo spíše splynout s prostorem a vytvořit tak jevištní svět prožívaný, otevřený percepční víře a ještě nezredukováný idealizacemi a distancí kognitivního myšlení. A skutečně, byla ve stejné situaci jako lovec v lese: její chování vycházelo z 'prazážitků' a její hra byla projektem a – na rozdíl od lovce – uskutečněním symbolické funkce divadla.

Frejkův názor o mladém herci, který chce uniknout z životní reality do fiktivního světa, bychom mohli interpretovat známou revoltou mládí, kterou jeho

<sup>2</sup> Slogan, který se dá snadno vydedukovat z úvahy M. Maeterlincka v „Le trésor des humbles“ (Poklad pokorných, 1896), kde používá tuto metaforu pro svou dobu – a nejen pro ni – typickou: sestupujeme do vlastního nitra jako potápěči kvůli velikému zlatému pokladu a vynoříme se na hladinu s obyčejnými a všedními kameny. Tento 'paradox' se dá ostatně vztáhnout i na první fázi hereckých výzkumů Stanislavského s násilným 'prožíváním', které vždy končilo ve stereotypch nebo hysterii.



◀ Jaroslava Adamová jako Puk.  
W. Shakespeare: *Sen noci svatojánské*.  
MDV 1947

▶ W. Shakespeare: *Sen noci svatojánské*.  
MDV 1947

doba 20. let prožívala jako Šrámkův „stříbrný vítr“ nebo romantismus postav z her Vítězslava Nezvala a Vladislava Vančury. Ale za tímto přirozeným eskapismem je pro herectví ještě něco obecnějšího a hlubšího, co bychom mohli jednoduše nazvat snahou o rozšíření hranic a sféry námi prožívané skutečnosti i hranic a sféry našeho vnímání. Přeskoky do fiktivních světů jako způsobů afirmace neznámého se v kultuře konaly vždy: nejdříve je provádělo náboženství a poté umění, přičemž princip těchto přeskoků je tu podobný, tj. že se apriorně uznává existence těchto světů – nebe katolíků stejně jako ‘zbásněná skutečnost’ Nezvalovy a Frejkovy *Depeše na kolečkách*, kam herec pronikal a verifikoval ji emocionálním myšlením, které Frejka ve své práci tak zdůrazňuje. Pro herce je totiž důležité, že o těchto fiktivních světech primárně neuvažoval jako o nápodobách všední reality, ale přijal jejich svébytnou autonomii, kterou bude zabydlovat svými postavami. *V obou případech lze mluvit o skutečnosti, ovšem jednou o estetické, tj. básnické nebo herecké, což je skutečnost v běžném slova smyslu fiktivní, podruhé jde o skutečnost hmatatelnou, vážitelnou a počítatelnou* (Frejka 2004: 444).

Proč ale toto zdůrazňování odlišnosti světů a čím se vlastně liší hercova skutečnost s jeho emocionálním myšlením od běžné skutečnosti s jejím převládajícím kognitivním myšlením? Jednou z odpovědí může být to, že divadla jsou ostrůvky přirozené spontaneity, která je možná jen tak, že je konstruktivně řízena a usměrňována partiturou role. Neboť v běžném životě je tomu spíše naopak.



Rádi se tu považujeme za bytosti racionální, které se dokážou nebo se musí ovládat (musí ovládnout i své instinkty), ale přitom se na rozdíl od divadelního světa domníváme, že vše záleží na naší vůli a volbě. Máme pocit vlastního těla, jméno a sociální role, jež nám neustále napovídají, že vlastníme své jediné a identické já, které se nemění. Což je pochopitelně veliká iluze, kterou donekonečna tematizují a zobrazují dramatici od antiky až dodnes. A tak i Frejkův herec musí

uniknout z tohoto všedního světa pravd a iluzí, které podle něj pramení v onom kognitivním způsobu myšlení, a přenést se do jiného světa emocionálním myšlením, které by se primárně a bez zprostředkování myšlenkových kombinací mělo promítnout do tvarů jeho jednání a postav.

Dostáváme se k tomu, co Stanislavskij nazýval v herectví „já jsem“ nebo „prožívání“, jež umožňuje otevírání toho, co je v nás samých skryté. Jestliže na jednom místě své knihy Frejka píše, že *každý člověk v hledišti má imanentně v sobě obsaženu kteroukoliv příští tragédii nebo komedii* (Frejka 1929: 85), pak můžeme toto tvrzení vztáhnout i na herce a odvolat se na Frejkovu pozdější herečku Jaroslavu Adamovou: *To má v sobě každý člověk: lásku, zlobu, nenávisť, touhu [...]. Jen si to musí uvědomit a přiznat. A musí mít tu sílu nebo talent nebo co říct to na sebe před lidmi* (viz Sílová 2005: 172). Hercovo umění prožívání tak představuje ono říct to na sebe a s pomocí dramatika i režiséra dát nahlédnout do toho, co je v nás všech dáno a priori, co bylo zasuto a s čím se nyní díky herci my diváci identifikujeme, rozpoznáváme to, distancujeme se vůči tomu atd. Ve vnější výrazové formě, např. v chůzi Peškova Pseudola, když po jevišti šmatlal jako zraněná kachna, herec vyjádřil, evokoval nebo přivola i předzkušenost trpící osoby v nás v hledišti. Takto se ale nesdělují ani tak pravdy jako se umožňuje zkušenost smyslu jednání, neboť primárně je tu rozhodující kontext spoluprožívání mezi hercem a divákem, při kterém herec v tvaru postavy objektivizuje své vlastní nitro a na základě podobnosti jej nabízí k dialogu s nitrem diváka. Je to skrytý dialog personální, spojený s rozpoznáváním již něčeho předem identifikovaného, co je běžně v skrytu či zasuto v herci i v divákovi ‘do pozadí’, vůči čemu nestojíme v nějaké distanci, neboť prožitek z nás vyzařuje jako hněv nebo láska formou či tvary chování. Ty se dají popsat a zachytit spíše intuitivně, obrazně nebo metaforicky a v herecově jednání, které je *předpodstatňovacím uměním* (Träger 1946), se formují prostřednictvím emocionálního myšlení.

## Od hravosti k osobnostnímu herectví

Vlastní hereckou tvorbu postavy s pomocí vnějších tvarů a modelů reality nazývá Frejka *náhrou na skutečnost*, s jejíž pomocí vytvářel originální „z básněné skutečnosti“. Její počátky bychom mohli nalézt již v dobách Osvobozeného divadla a Dada, ale pro toto období bylo více charakteristické znovobjevování spontánní hravosti divadla, často i na úkor srozumitelnosti. *Herec nového divadla dává znovu ožiti staré radosti ze hry, již nahrazuje hlubokomyslné pasivní vžívání se do stavu fiktivních osob. Neboť vžívání do duševního stavu lze nahraditi lepším: tvořením těchto stavů na základě vlastních i odpozorovaných zkušeností o nich* (Frejka 2004: 85). Toto znovobjevování hravosti se stalo jedním z hlavních přínosů naší avantgardy a jeho smysl se pokusme názorněji vysvětlit odkazem na proces, k němuž došlo také v ostatních druzích moderního umění od kubismu, futurismu až po konstruktivismus a surrealismus. Všude tu probíhal útok na tradiční mimetický způsob zobrazování čili odkazování k nějakému vnějšímu předmětu nebo fenoménu. Obraz měl představovat krajinu a herec J. Šmaha napodobil v *Našich furiantech* nějakého sedláka, kterého spatřil někde na šumavské vesnici. Nejde jen o imitaci nebo kopii, neboť tomuto vnějšímu předmětu nebo vněj-





A. S. Gribojedov: *Hoře r rozumu*. MDV 1947. V popředí Jiřina Štěpničková (Sofie)

šímu tvaru postavy měl odpovídat umělcův „stav duše“; proto se také v herectví mluví o směru psychologického realismu. Dále ale již nebylo možné jít a v malířství stejně jako v literatuře nebo divadle dochází nejprve k procesu destrukce vnějšího zobrazovaného předmětu nebo postavy. V kubismu byl předmět rozkládán na části a pohledy z mnoha stran, futuristé jej zachycovali v pohybu, u Kafky nebo v expresionismu se postava ‘destruuje’ v brouka, groteskní figury nebo abstraktní ideje. Můžeme to chápat jako čištění terénu světa vnějších fenoménů, který se umělcům jevil jako chaotický svět falešných iluzí a pravd nebo falešných a sebevědomě se identifikujících já jako středobodů světa. Svět uměleckého díla se proto autonomizuje a klade jako alternativa: ve výtvarném umění se o to snažil např. konstruktivismus, v literatuře zaumná poezie a na jevišti konstruktivistický prostor vyplňoval pohybem Mejercholdův biomechanický herec, který měl již představovat v pracovním oděvu jen sebe sama a svou artistickou dovednost. Jinou verzí této autonomizace bylo u české avantgardy obnažení hravosti, s jejíž pomocí byl tradiční způsob hry rovněž zbavený své napodobující transparentnosti nebo odkazování k vnějším fenoménům. Stačilo, když tu herci poskakovali na praktikáblech nebo šplhali po žebříkách, a byly to vlastně světy výsostně ‘realistické’, neboť již nebyly spojovány s něčím transparentně zobrazovaným, ale byl to reál o sobě – slovo bez významu, laťky s žebříky a hercovo tělo v pohybu. Logicky pak toto opojení hercem s jeho fyzickou, instinktivní, pohybovou i erotickou stránkou vyzvedávalo i působivé osobnostní vlastnosti konkrétních herců. Režisér Frejka tak neposílal na jeviště *převlečenou*

*opici, ale herce, Neumanna, Horákovou. Chce využít jejich hlasového umění, jejich pohybu, jejich vtípnosti, chce vidět, jak si zahrají opilce, zachce-li se jim, chce vidět veselou hru, ne sterilní opakování námětu, jímž byla studovaná postava opilcova* (Frejka 2004: 404).

Hrajícího herce přirovnává k *dynamometru jeviště a hlediště* a tato proklamaace se zase tolik ještě nelišila od Honzlova přirovnávání herce k pilotovi, který právě v té době dobýval v chatrných letadlech vzdušný prostor nad zeměkoulí. Také Frejkovi „osvobození herci“ vlastně dobývali „vzdušný prostor“ svého jeviště a svou hercovskou jej spiritualizovali stejně jako spiritualizoval Ch. Lindbergh nebo A. de Saint-Exupéry prostor naší zeměkoule. Jde o různé vektory, ale společný duch doby. Tak i tělo Jarmily Horákové, talentované reprezentantky Frejkovy herecké generace, dobývalo vnitřní prostor jeviště: *Hraje se mi proto dobře, že konstrukce mi dává nůše nápadů, pohybů, mohu si vybrat v posledním okamžiku, a každý je přirozený. Sebemenší změna v konstrukci změní pohybovou stupnici. Herec je napjat při každém představení, třeba po sté hrál. Rozkoš jako při polykání hřebíků. Divák reaguje, i když nesouhlasí* (Frejka 1948: 148). Podobně tomu bylo i u slavné taneční scény Horákové jako Prodavačky a Stanislava Neumanna jako Námořníka v Nezvalově *Depeši na kolečkách: Tančíme proti sobě. Všechno valčík. Při té hudbě vždycky, když byla hezká zkouška, malounko pláči. Při představení také. Já mám při Depeši vždycky napřed pocit úzkosti. Pak si musím představit místo prken zelenou louku, aby všechno kolem mne, i ta šikma, změklo. Pak jako by bylo kolem hrozně moc dívek a já tančím podle nich... Jsem najednou taková volná. Nemusím myslet na slova, stačí mi jen ta radost, že hrají a tančím a všechno se daří* (viz Frejka 1948: 160–161). Herečka už netančila v dekoraci zelené louky, zatím to byla pouze její vlastní představa zelené louky, kterou divák nebo kritik nemohl ‘vidět’. Viděl jen pobíhání a tanec na jevištních praktikáblech. *Běhá se ztřeštěně a skákově sem a tam, leze se do výšek a po výškách, tropí se komediantské a baletní gymnastické šprýmy, kroutí se přepjaté těly, natáčejí se paže do úmyslných nesmírných oblouků, spojuje se příkré vyrážení vět s příkrým rozrejděním pohybů* (Vodák 1926). Vodákova kritika Frejkovy inscenace Aristofanovy hry *Ženy o The-smoforiích* je přesná v tom smyslu, že popisuje skutečně autonomní svět jeviště, který přestal být pro diváka transparentním, a stal se tak i nesrozumitelným. Ale divadlu a hercům šlo zatím především o tuto hravost vyjadřující *citovou intonaci mladé generace* (Frejka 1948: 162). I do budoucna měla být tato hravost uchována jako podklad moderního divadla a osobnostního herectví. Frejka proto okomentoval hru Horákové slovy: *To je konečně tedy divadlo, tento vzlétající vesmír, a nezbyvá už nic, než dát mu posláni* (Frejka 1948: 159).

Josef Träger později napsal, že Frejka tehdy ještě chápal jeviště jako *pohyblivou atmosféru, v níž hrál herec úlohu barevného tónu v konstrukci geometrických obrazců. Ale záhy začal vyhmátávat hercovu osobnost, aby sugestivitou jeho přesné práce a bohatých pohybů vyvolával poetickou fantazii, čistou tragičnost nebo směšnost* (Träger 1964: 34). Co ale znamená toto vyvolávání poetické fantazie, tragičnosti nebo směšnosti? Herečka si i nadále uchovává citovou představu zelené louky, ale její postava se postupnou *náhrnou na skutečnost* stává konkrétnější a pro diváka srozumitelnější. U Frejky tato proměna práce s herci souvisí s tvorbou jeho „z básněných skutečností“, kterou rozvíjel i po přechodu do Národního divadla (1929–1945) a později také v Městských divadlech pražských (1945–50). V dějinách divadla se píše, že šlo o syntézu avantgardy a tradičního divadla nebo



► Otomar Krejča jako Griška Otrepěv.  
A. S. Puškin: Boris Godunov. MDV 1949

o vnášení avantgardních principů do oficiálních divadel, ale podívejme se nejdříve na tuto proměnu z perspektivy vývoje v jiných uměních té doby.

Celá 30. léta se vyznačují hledáním toho, co A. Breton nazval „vnitřním předmětem“, který můžeme v našem případě nazvat „vnitřní postavou“ nebo jejím zrnem. Jestliže se dříve v herectví vnitřní prožitky překládaly na vnější výrazové znaky nebo symboly, které měly souznít s vnitřními stavy hercovy duše a přitom je mimeticky vyjadřovat, nyní to bylo avantgardou pocíťováno už jako falešné, a tak princip zobrazení bylo nutné převrátit: „vnitřní postavu“ může herec najít současně v sobě i před sebou, v tom, s čím se třeba i náhodně setká nebo co mu vnutí nečekaný sběh okolností. Herectví je tento princip přímo vlastní: herec udělá náhodně grimasu a ihned se ocitá v představovém poli nějaké postavy, tzn. jejího vnitřního modelu, který se objeví spontánně a vychází z iracionálních pramenů podvědomí a který se objektivuje zpětně ve vnějším výrazu s pomocí partitury role. Takto např. popisuje Frejka tvorbu V. Vydry: *Každý, i drobný pracovní námět rozvlní do hloubky celou osobnost, vrací se zmnohonásoben, požehnán, mocný a velký* (Frejka 1945/46: 257). Vnitřní a vnější tu nelze od sebe oddělit a nedá se také říci, co vlastně herec napodobuje, zda je svým vnitřním modelem, ‘postavou’ jako zrnem, nebo napodobuje konstruktivně zpracované znaky vnějších jevů a postav. Mění se i technika tvorby, a pokud bylo pro surrealisty ideálem automatické psaní, herec už na zkoušku nepřichází s téměř hotovou postavou a rozhodující roli nyní sehrávají různé techniky improvizace, s nimiž pracoval i Frejka při vytváření oněch „zbásněných skutečností“, u nichž si pak kritici při popisu hry herců museli pomáhat přívlastky jako „hravá“, „básnická“, „nezvyklá“, „fantastická“ atd.

Obrat k tomuto novému způsobu herecké tvorby se dá nalézt již v tvorbě K. H. Hilara a E. Vojana, o němž Hilar napsal studii *O lyrismu hercově*. Samotný pojem 'lyrismus' naznačuje charakter této moderní tvorby a napovídá, že i herec může být nyní básníkem. Byl o tom přesvědčen i Frejka, a proto hovoří o *lyrismu herecké osobnosti*, i když jej chápe v poněkud jiném generačním odstínu než Hilar: *Člověk, ohromující svou výkonností, stává se předmětem poněkud tajemným, obestřeným určitou – metafyzičností. Každý fenomenální polykač hadů a ohně, každý veliký artista ji má – a to, co v básni je dáno určitou osobností představových a myšlenkových polí umělcových a vnímatelových, v divadle, v tomto objektivním umění, je vytvářeno na místě, je vyvoláno v diváku, ať jest jakýkoliv a chce cokoliv* (Frejka 2004: 110). Na jevišti se tedy hrou herce objektivují jevy nebo skutečnosti, které jsou pro nás v běžném životě nepoznané nebo nepřístupné a podle Frejky divadlo jako by v těchto umělých básnických skutečnostech zhmotňovalo Platonovy ideje, podle nichž se tvoří svět a které mají pořádací schopnost, *s níž vyrve z chaosu všedního života pojednou určitou postavu, kterou doposud jsme si neuvědomovali jako odlišnou třeba od maloměstského průměru* (Frejka 2004: 178). Život je tedy na jevišti zachycený do poetických schémat, abychom získali v hledišti pocit, že jej dokážeme ovládnout. Ostatně vzorem tvorby této objektivované „vnitřní postavy“ byla pro Frejku maska komedie dell'arte, neboť také u ní lze říci, že je objektivací skryté osoby, kterou má herec v sobě i před sebou, je jí jakoby hrán a současně ji hraje. V roce 1942 vydal knihu *Smích a divadelní maska*, kde se pokusil zachytit jevištní typ a jeho charakterové jádro ve stavu zrodu. Ale již předtím napsal: *Maska není jen kostým. Maska je i pohyb, který není možno učinit jinak než v určitém kostýmu. Maska je i tvář, která musí být právě tou či jinou, ale určitou tvář, zase shodnou s kostýmem, s pohybem. A hlavně: maska není nic vnějšího: maska je výraz celé osobnosti* (Frejka 2004: 414).

V hercově postavě se tak nedá odlišit to, co je vnitřní a vnější, a pokud tak budeme činit a pokusíme se odlišit to vnější, bude to jen proto, abychom mohli vyznačit metodu Frejkovy konstruktivní práce s herci na postavě. Dostáváme se tak k vlastní *náhře na skutečnost*. V závěru knihy *Člověk, který se stal hercem* se Frejka zmiňuje i o některých principech této konstruktivní výstavby hercovy postavy a používá tu pojmy jako konvence, asociativní standard nebo symbol, díky kterým je na jedné straně zakotvena vnímavost diváka v jeho předzkušnosti, a na straně druhé bylo možné tuto předzkušnost ozvláštnit při výstavbě jevištní „zbásněné skutečnosti“. Princip předzkušnostní identifikace a její následné diskvalifikace tu mohl sloužit jak k degradování zažitých stereotypů i s jejich častou sentimentalitou, tak k možnosti vytvářet na jejich ruinách fiktivní umělé světy. Je to jedna z charakteristických uměleckých technik 20. století, představující jakýsi podvojný puls rozbíjení a konstrukce, degradace a nového patosu, zcizení a identifikace. Jan Mukařovský tento puls popsal dva roky po vydání Frejkovy knihy ve studii *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*, kde na příkladu Chaplinových grotesek mluví o interferenci (současné či postupné) dvojího druhu gest: gest-znaků a gest-expresí. S prvními se identifikujeme jako např. s gesty obřadnými, zatímco druhými se tato obřadná gesta zcizují, tj. určitý jev vidíme jakoby ještě z jiné perspektivy. Pojem 'ozvláštnění' tu nebyl použit náhodně, neboť pochází od V. Šklovského a patřil ke klíčovým pojmům ruské formalistické školy, na niž navázal český strukturalismus. Frejka uvažuje v podobném duchu a gesta-znaky nazývá konvencemi: *Konvence, toť zaběhaná příčinná souvislost*,

Jaroslav Marvan  
(Falstaff) a Otomar  
Krejča (Vodička)  
v Shakespearových  
Veselých windsorských  
paničkách. MDV 1949



*kauzální nexus, její pomocí divák pochopí, že určité pohyby znamenají opilce, ježto je viděl u opilců* (Frejka 1929: 87). Chce-li pak herec imitovat život, napodobuje vlastně tyto konvence, aby je mohl divák identifikovat díky své předzkušenosti a ujistit se: Ano, na tom jevišti se chovají herci jako lidé v každodenním životě. A pokud bude herec imitovat sebe sama, jeho divák si řekne: Ano, na tom jevišti je zase ten geniální herec XY. Identifikoval se s konvencemi či šaržemi jeho hraní, které se automatizují a usazují postupně ve hře herce jako tuhé sedimenty, jejichž vlastností je také *zaběhaná příčinná souvislost*. Má-li se ovšem na jevišti objevit 'zbásněná skutečnost', zaběhané konvence je zapotřebí nejdříve rozbít a z těchto zdánlivě zbytečných nebo nesmyslných fragmentů udělat stavební kameny nových jevištních skutečností. Právě tomuto aktu tvorby říká Frejka *náhra na skutečnost*. Na jevišti se podle ní neobjevil Peškův opilý Chlestakov, který by se tam měl správně potácet, jak nám to káže naše předzkušenost, ale režisér spolu s výtvarníkem před ním rozhoupali řadu stále se zvětšujících dveří, kterými musel Pešek projít potácivě a skoro jako akrobat. Krásná jevištní metafora zviditelňující opilce, který uvěřil své lži, a názorný příklad objektivace vnitřního stavu postavy nikoli tradičně 'realisticky', ale v jiném (rozšiřujícím) řádu básnické skutečnosti.

Základem Frejkova způsobu herecko-režijní práce byla hercova *schopnost ztělesňování, schopnost obrazivého gesta* (Frejka 1939: 77). Na jevišti, které má podle něj podivuhodnou moc, protože může člověka degradovat směšností komedie a může jej také učinit osobností nadskutečného vesmíru a vyjádřit tak patos umění velkého duchovního řádu. Při této práci nechal Frejka své herce často improvizovat a vedl je především k rozvíjení jejich pohybových schopností. K objektivaci tvaru postavy je naváděl lakonickými poznámkami, např. aby se Pešek v roli Učitele z Klicperovy *Veselohry na mostě* choval jako sýkorka, která trhaně otáčí hlavičkou, jindy odkazoval k nějakému typu člověka na ulici nebo na obrazech, neboť všude mu byl zapotřebí onen základní gestus objekti-

vující se „vnitřní postavy“. Následně ji pak nechal herci konkretizovat dílčími a velice věcnými detaily. *Zkoušky s Frejkou lze charakterizovat slovem spolupráce. Vzájemná inspirace, společné hledání tvaru. Vychází zpravidla z optické představy postavy. Pak dá herci nějakou konkrétní neobvyklou věc: sešlapané boty, promaštěný klobouk, vandrácovou hůl. Jednoduchý, ale čímsi nevšední, pečlivě vybraný detail, rekvizita, která si vynucuje určitý způsob chůze, určité gesto. Sháněl ty strašně sešmajdané křampy, absolutně obnošené klobouky i jiné rarity, kde se dalo. Sbírat veteš a originální starožitnosti patřilo k Frejkovým vášním* (Pešek 1979: 82–83). Frejkův dramaturg Karel Kraus vzpomíná, že stejným způsobem pracoval i na Vinohradech: *Rád zabydloval jeviště skutečnými, nekaširovanými předměty, rád od první zkoušky dával hercům do rukou rekvizity. Rád je od samého začátku studia oblékal aspoň do náznakových kostýmů, aby je zbavil všeobecných, povšechných pocitů, navykých vyjadřovacích prostředků, aby pomáhal navozovat konkrétní vztahy, přirozené smyslové reakce, věcné jednání. Kdykoli se mu podařilo, aby služka, které strčil do kapsy v zástěře jablko, kus chleba a klíče, uvěřila v reálný význam a dosah těchto věcí, dovedla z nich asociativně těžit a nechala se z toho odrazového můstku vymrštit do života hry, pociťoval přímo dětské uspokojení* (Kraus 2001: 188). Stále tu máme podvojný princip tvorby, který umožňoval herci vstoupit do asociativního přediva jevištní básnické skutečnosti: uchopení tvaru postavy a jejího chování v jejím ideálnějším a pořádacím celku a zvěčňování konkrétním detailem.

Ladislav Pešek ve svých pamětech podrobně popsal zrod již zmíněné postavy Pseudola, která znamenala pro vývoj jeho herectví významnou etapu. Máme tu dochovaný typický příklad objektivace hercova 'vnitřního modelu', kdy se pro tento tvůrčí proces stávají podnětem 'vnější modely', které herec s režisérem hledali všude kolem sebe a jako by čekali na náhodné či příznivé okolnosti. Vizualní podobu Peškovi kostýmem poskytl Jiří Trnka, který si jej prohlédl při návštěvě ateliéru, aby bylo splněno Frejkovo přání, že v postavě musí být co nejvíce z herce čili z Peška. Ale postava musela mít také svůj typický tvar neboli gestus, např. v chůzi, a tady se stal inspirací zcela náhodný pohled na zraněnou kachnu, kterou spatřili na procházce někde v Praze-Libuši. K tomu přispěla další náhoda: vesnicí šel žebrák a hrál valčík na flašinet. *Opakuji Pseudolovu kachní chůzi, říkám své repliky a nohy už nebolí, necítím jak tlačí obráceně obuté boty. Frejka bafá, dívá se a spokojeně kývá hlavou: Ponc nám musí udělat valčíček. Nojo, valčíček tam musí být* (Pešek 1979: 178). Postava tak získala tvar i atmosféru, kterou později Frejka ještě dotvořil tím, že šeredného a zlostného Pseudola obklopil nebo 'zci-zil' krásnými baletkami. *To je celý Frejka. Bolest a zmrzačenost, odlehčená krásou pohybu ženského těla. Vždycky dovedl situaci na scéně vyostřit tak, že se zdá už nesnesitelná, a pak ji zmírní* (Pešek 1979: 185).

Tvar postavy hledal Frejka s herci v životě i v přírodě, na obrazech nebo antických vázách. Např. opět pro Peška na kresbě H. Daumiera pro postavu Scaramouche z Čapkovy hry *Lásky hra osudná: Chápu, že z pocitu, který ve mně vzniká při pohledu na tyto obrázky, by se dala udělat herecká etuda. V kresbě je zakleto základní gesto, je tu elementární stigma určitého charakteru* (Pešek 1979: 72). Pro Frejku mělo svou gestičnost vše, a pokud např. píše o jevištní řeči, nehledá v ní ani tak sdělení významů jako gestičnost mluvího, tj. přísahu, zvolání či soud. Také ostatní herci vzpomínají, jak je učil studovat roli podle přírody, soch, obrazů nebo literatury a někdy i v jejich syntéze, např. O. Krejča se v Griškovci z Puški-



Radovan Lukavský (Figaro) a Jaroslava Adamová (Zuzanka). P. C. de Beaumarchais: Figarova svatba. Komorní divadlo 1950

nova *Borise Godunova* měl inspirovat 'puškinskými oblaky'. Používal nejrůznější způsoby, ale nejinspirativnější a také nejúrodnější bývaly jeho přesné průniky do hercovy psýchy. Hlavním zdrojem tu byl Frejkův psychognostický talent; bystře odhaloval charakteristiku i stav zúčastněného subjektu, modalitu dané pracovní situace, funkčnost různých kontextů; to vše na stále přítomném horizontu studované inscenace. Těžko říct, co jeho vizi dominovalo. Nejspíš živý, smysluplný tvar, jeho intence být komplementární; evidentní soustředěnost na myšlenkový obsah, důvěrná znalost postav, prostředí, všech daností, slohová i tvarová vytříbenost (Krejča 2003: 102). V každém případě to bylo vždy míněno jako poselství, které herci měli vyjádřit a sdělovat prostřednictvím forem jako stop, s jejichž pomocí se můžeme orientovat jako lovci v lese.

Když Frejka přišel do Národního divadla, bylo mu 26 let a stále se učil režijnímu řemeslu. Byl Hilarovým asistentem, pomocným korepeticem a dělal zpočátku i administrativní a archivářskou práci. Skončila doba optimistického opojení mladé avantgardy 20. let a narůstala krize společenská, politická a dokonce i divadelní. Diskutovalo se o krizi divadla, kterou mimo jiné způsobilo rozšíření filmu jako komerčního média, hledala se nová funkce divadla ve společnosti, čili divadla lidového, které by mělo být nárazníkem proti expanzi laciných filmů pro dav. Divadla s patetickým stylem moderního jeviště: *Divadlo si nemůžeme představovat bez duchovního vzrušení, bez pathosu. Je to dnes nejbytošnější tribuna naší pospolitosti, která má větší význam než tribuna politická: má význam mravní* (Frejka 1939: 7). Německá okupace pak ještě posílila tuto potřebu patosu národní pospolitosti a jako by vracela divadlo k jeho počátkům z dob národního obrození, ale Frejka i nadále kultivuje tvoření „zbásněných skutečností“. V *Živém divadle* z roku 1936 klade divadlu tři základní úkoly umělecké: odmítání iluzionismu všeho druhu (zde připomeňme, že se zase vracel, např. v inscena-

cích Jana Bora), spiritualizovaný prostor kolem herce a rozbití statického jeviště. V přednášce za války *Režie jako projev průbojného ducha* jsou to již definice širší: divadlo musí být opojením, je tu zobrazený člověk jako duchovní vesmír a je to věštba o našem sociálním životě. Přejímal tu v podstatě dědictví K. H. Hilara a jeho zápas o moderní českou režii i herectví v liniích tragicko-lyrického a komického repertoáru. Jako osobnosti se od sebe dost lišili: Hilar byl tragicky osamělým zápasníkem mnoha tváří, Frejka plachým a lakonickým pozorovatelem nebo slovy E. Kohouta – *lyrickým matematikem*. Oba je ale spojovalo to, co bylo pro moderní režijně-hereckou spolupráci nejcennější, tj. cit pro hercův talent a nutnost vytvářet si kolem sebe jakýsi soubor spřízněných herců nebo soubor v souboru. V Národním divadle do Frejkova ‘souboru’ patřili L. Pešek, L. Boháč, S. Neumann, J. Pivec, J. Šejbalová nebo J. Štěpničková. Po válce se v Městských divadlech pražských situace opakovala a ‘soubor’ tvořili opět většinou mladí – O. Krejča, R. Lukavský, J. Pleskot, J. Adamová, A. Hegerlíková aj.

V Národním divadle vytvořil Frejka ve spolupráci s Františkem Tröstrem nebo Jiřím Trnkou inscenace, které vešly do dějin – G. Neveux: *Julie aneb Snář*, Aristofanes: *Ptáci*, Lope de Vega: *Vzbouření na vsi*, A. Jirásek: *Gero*, W. Shakespeare: *Julius Caesar*, N. Gogol: *Revizor*, V. K. Klicpera: *Zlý jelen* aj. Ve všech pracoval ve stylu tragicko-lyrickém nebo komicko-groteskním svou poetiku *spiritualizace a dynamizace prostoru*, reliéfní či hloubkové zaměřování se na *vnitřní detail*, zaplňování stylizované scény velmi konkrétní věcností detailů, zvl. u rekvizit apod. Také pět poválečných let v Městských divadlech pražských představuje pokračování tohoto zaměření na přísný antiiluzionismus, osobnostního herce, který spiritualizuje dynamický prostor a na poetické divadlo lidové. Přitom když přišel na Vinohrady, čili tam, kde Hilar začínal, musel se i on vyrovnávat se stejným úkolem, tj. *vysmýčít usazený prach měšťáctví, naturalismus a akademické ozdobnictví, zdolat romantický iluzionismus* (Kraus 2001: 181). Postupně ale narazil ještě na jiného anonymního a tím i nebezpečnějšího protivníka, kterého zplodila nová kulturní politika a socrealistické dogma a který byl ochotný tolerovat *usazený prach měšťáctví, naturalismus a akademické ozdobnictví*, ale nikoliv tvorbu jeho „z básněných skutečností“. Přesto mnohé inscenace i z tohoto období patří do zlatého fondu divadla 20. století: Molièrův *Zdravý nemocný*, *The-seus mořeplavec* G. Neveux, Shakespearův *Macbeth* a *Sen noci svatojánské*, Plautův *Thučhuba*, Gribojedovo *Hoře z rozumu* nebo Puškinův *Boris Godunov*. Všechny se vyznačovaly jedinečnou atmosférou, přesným stylem s výrazným vnějším tvarem, vyplňovaným konkrétností a věcností detailů. *Domnívám se, že dnešku nejvíc odpovídá výraz, který by vytvořil sepětí mezi až naturálním, těžkým, krevnatým detailem, ale v členění, vzduší, v celkovém proudu scén by dbal přísně onoho vyššího dramatického rytmu, který objevilo divadlo expresionistické* (Frejka 1945: 20). Jasný a srozumitelný umělecký názor, ovšem v době, kdy už se polemizovalo o návratu k realismu a připravovala se půda pro socialistický realismus, kde k žádnému sepětí nemohlo dojít, protože krevnatý detail měly nahradit stereotypní šarže popisného pseudorealismu, zasazené do stejně stereotypního ideologického schématu pseudoromantické melodramatičnosti.

Na začátku své umělecké dráhy napsal Frejka knihu *Člověk, který se stal hercem*, kde konstatuje, že herec bez jeviště a role *nemá možnost zodpovídati sám před sebou na největší otázku své existence*. Řekl jsem výše, že je to situace sice krutá, ale



herec jako každý člověk má vždycy ještě východisko žít jako jiní v běžném životě. Pokud ale odmítne toto východisko, je to situace ze všech nejkrutější a právě v ní se ocitl Frejka, když jej vyhodili z Městských divadel pražských. Před odchodem proto řekl souboru: *Vy snad všichni víte, že kdyby mi byla vzata možnost tvorby a budování, že by to bylo totéž jako mne zabít, úplně a doslova zabít* (citováno podle Krause 2001: 182). Jako umělec „z básněných skutečností“ chtěl být vždy absolutním a ve stejném duchu uvažoval v té době – o „absolutním herci“, který je podle něj jakoby stínem, jež se materializuje pouze ve chvíli, kdy dostane do rukou roli. Zůstává v něm sice stále ještě *zbytek onoho nehereckého já, který kontroluje tuto novou bytost* (Frejka 2004: 172), ale pokud je mu vzata ona možnost materializace v nových bytostech, ztrácí smysl i onen „zbytek“. Frejka spáchal sebevraždu právě pro ztrátu smyslu onoho „zbytku“.

Zůstává Frejkovo dědictví, kterému jsme dodnes hodně dlužni. Možná i proto, že je stejně ‘plaché’ a ‘nevtíravé’ jako byl on sám. Ale pokud po tolika letech jeho bývalá herečka tvrdí, že *mně dodnes veškerá gesta přicházejí sama od sebe* (Adamová 2002: 100), muselo jeho divadlo vytvořit stopy skutečně hluboké. A tak bychom vlastně neměli nazývat ‘avantgardními’ ani tak ty, kteří udivovali především formálními výboji, ale spíše ty, kteří se podíleli na utváření linie oněch hlubinných stop. V moderním českém divadle tuto linii „uměleckého a mravního průboje“ začal probojovávat Hilar a Frejka na něj mohl navázat a říci, že *cesta Hilarova pro nás dnes už pokračuje dál, jinde a jinam, než kde on sám stál* (Frejka 2004: 236). Na tuto „cestu Hilarovu“ později navázal Frejkův herec O. Krejča, který by ji určitě nazval i „cestou Frejkovou“.

### **Literatura:**

- ADAMOVIČ, J. „Jak spolupracoval s herci Jiří Frejka“, *Disk 1* (červen 2002)
- FREJKA, J. *Člověk, který se stal hercem*, Praha 1929
- FREJKA, J. *Živé divadlo*, Praha 1936
- FREJKA, J. *O divadlo vskutku národní*, Praha 1939
- FREJKA, J. *Outěchovice*, Praha 1942
- FREJKA, J. *Smích a divadelní maska*, Praha 1942
- FREJKA, J. „V. Vydrovi pozdrav“, *Divadelní zápisník 1*, 1945/46
- FREJKA, J. *Železná doba divadla*, Praha 1945
- FREJKA, J. (ed.) *Deník Jarmily Horákové*, Praha 1948
- FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*, Praha 2004
- HERMAN, J. „Člověk, který se stal režisérem“, *Divadelní revue 1/1993*
- KOHOUT, E. *Divadlo aneb Snář*, Praha 1975
- KREJČA, O. „Herec u E. F. Buriana a Jiřího Frejky“, *Disk 6* (prosinec 2003)
- KRAUS, K. *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001
- MUKAŘOVSKÝ, J. „Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu“, in: (týž) *Studie z estetiky*, Praha 1966
- PEŠEK, L. *Tvář bez masky*, Praha 1979
- SÍLOVÁ, Z. *Jaroslava Adamová a generace 1945* (disertační práce DAMU), Praha 2005
- TRÄGER, J. „Zdravý nemocný“, *Svobodné slovo 24. 2.* 1946
- TRÄGER, J. (ed.) *Jiří Frejka (K nedožitém šedesátinám)*, DÚ Praha 1964
- VODÁK, J. „Divadlo mladých“, *České slovo 12. 1.* 1926

# Zpěv těla – tanec ducha

## *Polské antropologické divadlo*

Małgorzata Jabłońska

### Zdroje

Antropologické divadlo má v Polsku nesmírně bohatou tradici a každý z tvůrců, který k ní patří, si sám o sobě zaslouží pořádnou monografii. Je nemožné zachytit celý jev v krátkém náčrtu, ale vynasnažím se aspoň jej přiblížit. Nutně se tím ovšem dostanou do popředí jen některé aspekty a ostatní ustoupí, budou sotva naznačené. Vždyť antropologické divadlo má mnoho aspektů, což způsobuje i velké terminologické nesnáze, které začínají, už když se rozhodujeme o správném názvu. Žádné pojmenování z řady pokusů, které se snaží popsat tento jev, jej totiž nezachycuje v úplnosti a stává se vždy jen částečnou charakteristikou, značně závisící na specifičnosti konkrétního popisovaného souboru. Tak ostatně fungují, krom uvedeného, mimo jiné i další názvy: *divadlo proměny* – zdůrazňující specifikum vnitřního prožitku herce a tvůrčí proces, nikoli výsledek; *divadlo venkovské* – podle místa, kde některé soubory pracují; *mysterijní divadlo* – (v antickém významu mysteria jako tajemství) odkazující v souvislosti s recepcí některých děl ke zkušenosti tajemství a sakrálnosti; *laboratorní divadlo* – podle specifického soustředění se na profesi a práci ve studiových podmínkách. Zdá se, že ‘antropologické divadlo’ je až dosud tím nejobsáhlejším a nejméně usiluje o přesnou definici, a proto mu také dávám přednost.

Polské antropologické divadlo, vzestlé koneckonců z téže kulturní vlny, která formovala divadlo Brookovo, Barbovo, Ellen Stewartové nebo Richarda Schechnera, má ovšem charakteristické rysy, které dovolují, abychom počátek jeho tradice kladli už do poloviny devatenáctého století. Základním podnětem pro vznik této divadelní tradice v polském prostředí se stala antropologická intuice Adama Mickiewicze, který v přednáškách na Collège de France v letech 1840–1844,<sup>1</sup> a především v dramatu *Dziady*, vyznačil několik postulátů týkajících se divadla a kultury (aniž by tehdy mohl doufat v jejich praktickou realizaci). Literární arcidílo *Dziady* bylo od prvopočátku zvláštní záhadou, úkolem a imperativem, ukazujícím směr těm divadelním tvůrcům, kteří šli po stopách mistra, neboť v tom našli příležitost, jak vrátit divadlu prvotní potenciál pro poznávání zásadních pravd o lidském osudu.

*Dziady*, vycházející ze slovanské tradice svátku zemřelých a kultu předků, obsahují Mickiewiczovu vizi divadla, které je v podstatě místem rituálního přivolávání předků jejich zviditelněním, a zaktualizovanou historií polského národa tím, že jí poskytl teologickou perspektivu. V jistém smyslu tímto dramatem autor nobilitoval lidovou kulturu a pozvedl ji na úroveň kultury národní;

1 16. přednáška III. kursu je speciálně věnovaná otázkám dramatu a divadla.

poetickým uměním přetvořil víru běloruských sedláků v mýtus. Tím se – oproti uměle vštěpované vysoké, oficiální kultuře, naprosto cizí takzvané národní duši – Mickiewicz přiklonil k lidové tradici. Později, v přednáškách na Collège de France, postuloval hledání hudebnosti poezie, vlastní tomu kterému národu, jež bude promlouvat k duši i tělu. To podle něj dokáže jen hudebnost poezie lidové, protože je nejčistší a vzniká jako přirozený výraz lidské duše a v souladu s ní.

Počátkem 20. století se Mickiewiczova odkazu chopili Juliusz Osterwa a Mieczysław Limanowski a založili v prostředí vznikajícího hnutí laboratorních divadel soubor *Reduta*. Jako první zkoumali v rámci divadelní praxe význam národního mýtu a *Dziady* i jejich co nejdokonalější inscenaci pojali jako úkol vyznačující směr výzkumů tohoto souboru. Od té doby se *Dziady* z divadelní reflexe nevytratily a nadále budí otázky po totožnosti a po minulosti – národní i osobní, která člověka formuje, po jeho kondici vztahované jak vůči kosmu, tak vůči ‘vlastnímu dvorku’. Odtud pochází zájem o tradiční kulturu, o pohanské zvyky Slovanů, a o její význam ve vztahu ke křesťanství i k základním archetypálním symbolům, jako jsou třeba zrno či země.

Tento zájem vedl pozdější tvůrce, například Grotowského a Staniewského, přes tradice jejich vlastního kulturního okruhu dál, k nejstarším kořenům kultury, k historii a mýtům Řecka, Egypta, Indie, ale také k hledání kořenů pomocí hlubinné psychologie.

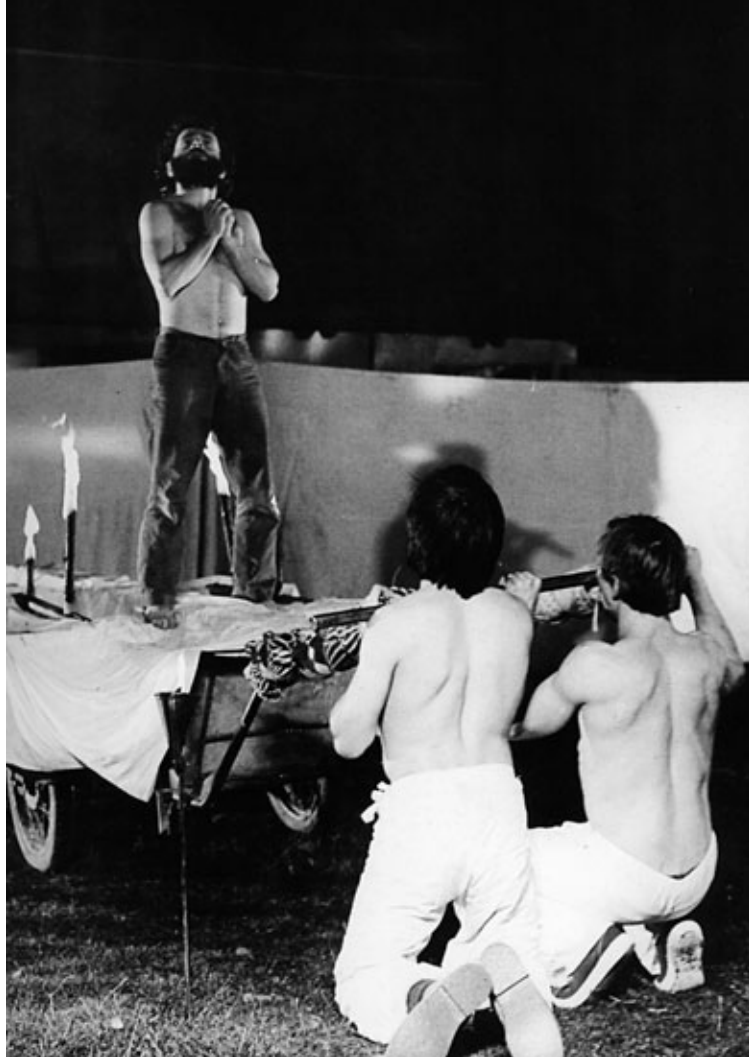
Model národního hrdiny, vepsaný v *Dziadech* do postavy Gustava-Konráda, jehož reinkarnace připomínají k nerozeznání herecké kreace, přináší postulát života formovaného podle vzoru vysokého umění, ale s neustálým odvoláváním se k pravdě. Mickiewicz viděl herecké poslání v živém, ztělesněném zjevování ‘slova’ čili poezie, která je pozemským odrazem Slova Božího. Člověk, jemuž

bylo dáno dosáhnout pravdy, je povinen svěřit o ní celým svým životem, a proto musí být neustále ve stavu zvýšené pozornosti a upřímnosti vůči sobě.

V tvorbě *Reduty* se tento postulát promítal do étosu práce: obětovat život umění, být aktivní, stále korigovat život v pravdě, usilovat o morální růst pomocí práce, přenést těžiště hodnot z hotového divadelního díla do dlouhodobé rozvojové práce. V důsledku toho došlo k proměně pojetí ansámblovosti. Divadelní soubor přestal být skupinou profesionálů zajímajících se jen o úzký výsek vlastních povinností a začal existovat jako místo společného rozvoje lidí, profesního i osobního zdokonalování, jehož výsledkem je divadelní dílo jako organické sepeřtí všech prvků – od textu a scénografie až k hereckým výkonům. Na celém procesu vzniku inscenace se podílejí všichni členové souboru, což pak znamená, že např. herci spolutvoří text představení nebo dramatik se podílí i na dekoraci. Postupem času se toto upevnění vztahů v souboru rozšířilo i na dobu mimo zkoušky, na společné stravování, bydlení atd. Úzké spojení profesního a etického ideálu uvolnilo netušené zdroje energie; vzešly z něj významné jevy, jako byl do té doby polskému divadlu neznámý duch společenství zkušených herců se začátečníky, jako byl fanatismus práce trvající i 18 hodin denně, a hlavně čistota výrazu v nejlepších inscenacích *Reduty* (Raszewski 1987). Výsledky práce Osterwy a Limanowského v prvním polském divadelním laboratoriu, jímž byla *Reduta*, se staly trvalým dědictvím a specifickým východiskem pro práci dalších tvůrců.

## Průkopník

V roce 1965 začal pracovat Jerzy Grotowski v souboru *Teatr Laboratorium*. Odvážně navázal na tradici *Reduty*, pře-



◀▶ Večerní představení.  
OPT Gardzienice<sup>2</sup> 1980

jal její emblém i profesní ideály, hlavně pokud jde o ansámblovou práci, s nutností sebepřesahování a neustálého úsilí o pravdu. Čtyři roky předtím uvedl v divadle *13 řad* v Opoli *Dziady* A. Mickiewicze v naprosto revolučním prostorovém řešení; obecnstvo vtáhl doslova do akce představení a obrazoboreckým způsobem interpretoval národní mýtus.

„Monolog Gustava-Konráda,“ vysvětloval inscenační východiska Grotowski, „jsme připodobnili křížové cestě. Gus-

<sup>2</sup> Fotografie doprovázející tento článek zachycují inscenace divadelního střediska OPT Gardzienice.

tav-Konrád prochází mezi diváky v etapách – jako Kristus mezi jednotlivými zastaveními. [...] Jeho bolest má být autentická, jeho pocit spasitelského poslání upřímný, ba plný tragiky, ale jeho reakce naivní, podobné dětské bezmoci – dramatu nemožnosti. Jde tu, podobně jako v celé inscenaci, o budování specificky divadelní dialektiky: zábava a obřad, tragika a groteska [...]. Smysl inscenace je soustředěn v improvizaci [monolog Gustava-Konráda; M. J.]. V užším smyslu by se dalo mluvit o tom, jak z utrpení vzhází nadpřirozený svět, a o tom, že osamělá a všeobsáhlá vzpoura je marná.



Širší a nadřazený význam by spočíval v tom, co je stálým předmětem našeho hledání: *vyčítit hlasem a tělem podstatu lidského osudu*“ (Grotowski 1961).

V postavě Gustava-Konráda je obsažena ještě jedna výzva, a to vůči hereckému umění. Herectví – jako sdílení zjevení-slova – nemůže být předstíraním, ale „autentickým činem jednajícího člověka“. Tento požadavek inspiroval zkoumání hereckých technik umožňujících zvýšenou vnímavost a intenzifikaci přítomnosti herce. Herec v Teatru Laboratorium usiloval o reálné prožitky hledaje stezky v duši hrajícího člověka, nesnažil se již ztotožnit s postavou, nýbrž z ní učinit součást své existenciální zkušenosti. „**Všechno se zde soustřeďuje k duchovnímu procesu herce, který je charakterizován krajním, úplným obnažením, odhalením vlastní intimity [...] v aktu naprosté oddanosti**“<sup>3</sup> **vůči druhému člověku, tedy vůči divákovi, psal**

<sup>3</sup> Viz Grotowski 1999: 8.

Grotowski. Takové rozvržení divadelní situace diametrálně **měnilo pozici diváka**, který se z pasivního konzumenta stával **aktivním svědkem** s vlastní odpovědností za to, co mu bylo dáno spatřit, co se před ním a pro něj stalo.

Herecké úsilí na cestě k „úplnému aktu“ potřebuje pochopitelně dlouhou a pečlivou přípravu. Ta se zaměřila hlavně k eliminaci všech možných překážek a blokad v těle i hlase herce, které by bránily svobodnému proudění impulsů a reakcí vnitřního procesu. Tělo herce mělo nabýt takových schopností, aby zmizel časový odstup mezi gestem mentálním, tělesným či vokálním a ta aby se stala jediným integrovaným celkem možností jednání. Léta tréninku byla proto pro herce specifickým obeznamováním se s žádoucím typem koncentrace, kdy „tělo jako by se odhmotňovalo, takže se divák setkává s viditelným průběhem duchovních impulsů“ (Grotowski 1999: 9).

Intuice a divadelní reflexe Grotowského šla vždycky pod povrch skutečnos-

ti; proto bral v úvahu, že v současnosti zažíváme zánik religiozity, neboť náboženství už nám nepomáhá vysvětlovat svět. Přesto člověk stále ještě tváří v tvář smrti potřebuje naději; proto je nutné nalézt sílu ekvivalentní náboženství – specifickou světskou sakrálnost. Skutečnou otázkou totiž je, co člověk cítí, co pro něj znamenají velké symboly. Je **nebe v nás** prázdné? Obrazoborecké praktiky Grotowského měly provokovat možné odpovědi na tuto zásadní otázku. Ludwik Flaszen, pozdější dramaturg Teatru Laboratorium, komentoval polské *Dziady* takto: „Inscenace chce zachránit všechno, co se navzdory současné skepsi a relativizování tradic zachránit dá. Ne jako tradice, ale jako bezprostřední současnost. Při negaci obřadnosti ironií, i při výsměchu romantismu je možné objevit v tradicích vědomí, že definitivní tvar pravdy nedokážeme zachytit nikdy“ (Osiński 1980: 97).“

Podle Grotowského právě divadlo mohlo a má sloužit hledání nové odpovědi na otázku po smyslu života, neboť to, co je podstatou divadla, může být specifickou laickou substitucí náboženství. Grotowski vycházel z předpokladu, že v divadle je potenciál, který v jiných uměních neexistuje, proto začal hledat prvek rozhodující o tom, v čem je divadlo jedinečné. Důslednou eliminací zbavoval divadlo všeho vypůjčeného, postradatelného a nahraditelného jinými druhy podívané. Tak dospěl až k ‘chudému divadlu’, kde **zůstal jen člověk a prostor, v němž dochází ke zvláštnímu mezilidskému vztahu diváka a herce**.

Následující inscenace Teatru Laboratorium, vytvořené na podkladě závažných textů polské i světové literatury (*Kordian* Julia Słowackého, *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego, *Tragická historie doktora Fausta* Christophera Marlowa, *Vytrvalý princ* Calderóna v překladu Słowackého – až po *Apocalypsis cum Fi-*

*guris*), kladly novým způsobem otázky vztahu člověka ke kulturním a náboženským symbolům a k mýtu oběti. Grotowski hledal (různým způsobem v různých obdobích své práce) pravdu o spojení člověka s tím, co jej jako jedince přesahuje a zároveň je pro jeho identitu, osud a postavení ve světě určující. Hledání **světského jednání s kázní a účinností náboženského obřadu, jehož centrem je Svátek – Setkání, nezatížené žádným systémem víry, a jehož působnost by přesahovala určitý kulturní okruh**, poznamenalo všechny jeho aktivity i poté, kdy opustil úzce vymezenou divadelní oblast a roku 1969 se vydal k tzv. ‘činné kultuře’. Další práce Grotowského až do jeho smrti roku 1999 přitom vyplývala z hledání započatého na poli divadla, a divadlo se v těch letech nejednou inspirovalo objevy z každé další etapy jeho práce (paradivadlo, divadlo zdrojů, přirozené drama a umění jako vehikul). To je však téma přesahující rámec tohoto textu.

## Líheň

Dnešní představy o antropologickém divadle se odvíjejí především od toho, co vzniklo a vzniká v *Ósrodku Praktyk Teatralnych Gardzienice*. ‘Gardzienice’ jsou orientační bod pro široký okruh lidí, nejen pro odborníky. Založil je Włodzimirz Staniewski a všechny dosud zmíněné charakteristické rysy antropologického divadla se nacházejí i v jejich činnosti. Všechny se však proměňují v perspektivě hlavního principu, jemuž podléhá umělecká tvorba i každodenní život Gardzienic. Tím principem je aktivní a tvořivě afirmativní vztah k lidové tradici. Takto radikálním propojením lidovosti s technikami experimentálního divadla provádí Gardzienice gesto analogické *Dziadům* Mickiewicze a jsou jím



Carmina Burana. Švédsko 1996. E. Rojek, T. Rodowicz, M. Sadowska, M. Mrowca

inspirovány, tj. povyšují lidovou kulturu na úroveň kultury vysoké. Je to také gesto zopakování 'přirozeného' jevu, jakým byl zrod divadla z ducha hry a karnevalu opětovným umístěním divadelní činnosti do venkovského prostředí.<sup>4</sup> Tak vznikla i idea Výprav, počáteční formy divadelní činnosti tohoto souboru, který připravoval představení během putování, když herci táhli vozík s deko-

<sup>4</sup> Divadlo je integrální součástí života lidí, kteří ho vytvářejí, proto není jedno, kde se nachází prostor 'domova' divadla. Volbou takového prostoru, který by souzněl s duší divadla, byla volba usídlit Ośrodek Praktyk Teatralnych na venkovském panském 'dvoře' ve vsi Gardzienice, vzdálené asi 30 km od Lublinu.

racemi a věcmi od vsi ke vsi po východním pomezí Polska. Pořádali přitom setkání s vesničany, při kterých se hrálo *Večerní představení*, jež se často změnilo ve spontánní 'výměnu zboží'. Herci předvedli své umění a dostali za to písně, tance a zvyky hostitelů. **Výpravy** ani **Shromáždění** (tak se nazývala v jazyce Gardzienic organizovaná setkání, na kterých může dojít k 'výměně zboží') nebyly nikdy jediným cílem, ale sloužily také pro sběr materiálu (hudebního, tělesného atd.) k další divadelní práci.

Z kontaktu s vlastní kulturní tradicí vzešlo představení *Gusla* (Kouzla), podložené II. částí *Dziadů*, což tvůrce vedlo

k dalšímu pátrání po kulturní identitě člověka. Pokusili se o vlastní odpověď na otázku polského romantismu o postavení člověka ve světě. Rozdíl mezi odpovědí Grotowského a odpovědí Gardzienic je pro uměleckou filosofii Staniewského klíčový. V jeho reflexi je jednotlivec a jeho duchovní svět vždy konfrontován s konkrétním kolektivem, s obecnou morálkou a vírou. Pokus rozpoznat vlastní kulturu vzhledem k ostatním vedl hlouběji do historie, ke hledání počátků. Gardzienice se od inspirace polským folklórem z pomezí (*Gusta*) dostaly k zájmu o pravoslavní (*Awwakum*) a odtud se oblast pátrání rozrostla ke kultuře evropského středověku (*Carmina Burana*) a nakonec do starověkého Řecka (*Metamorfózy aneb Zlatý Osel a Elektra*). Řecko se stalo pro tvůrce objevem – zjevením, cílovým bodem a mateřským přístavem divadla.

Hned od počátku v Gardzienicích divadelní materiál vždycky konfrontovali s živou tradicí, kterou si herci osvojovali pokud možno bezprostředně, přímo od lidí, kteří v té tradici vyrostli. Každé nové dílo potřebovalo, aby si herci vypracovali odlišný způsob užívání těla, gest i hlasu. Rytmus práce, základy hereckého tréninku a otevřenost vůči mimodivadelní, 'životní' inspiraci (lidé, krajina, prostor, náboženství) však zůstávaly nezměnné, což umožnilo kumulaci zkušeností herců a – v malém – opakování procesu enkulturace (osvojení kultury výchovou v ní). Výsledkem je úžasná výrazová síla představení vznikajících z 'přirozených', a tedy velmi zřetelných tvůrčích procesů.

Reakce Grotowského na Mickiewiczův požadavek divadla jako autentického jednání na scéně tedy nebyla jedinou odpovědí. V Gardzienicích objevili řešení vedoucí antropologické divadlo dál, zcela jiným směrem. Znovuobjevili přínos Mejercholda a odhalili působivost fyzického ekvivalentu pravdivosti 'psychického' jednání, dokonale uskutečňujícího požadavek 'nepředstírání'. Psy-

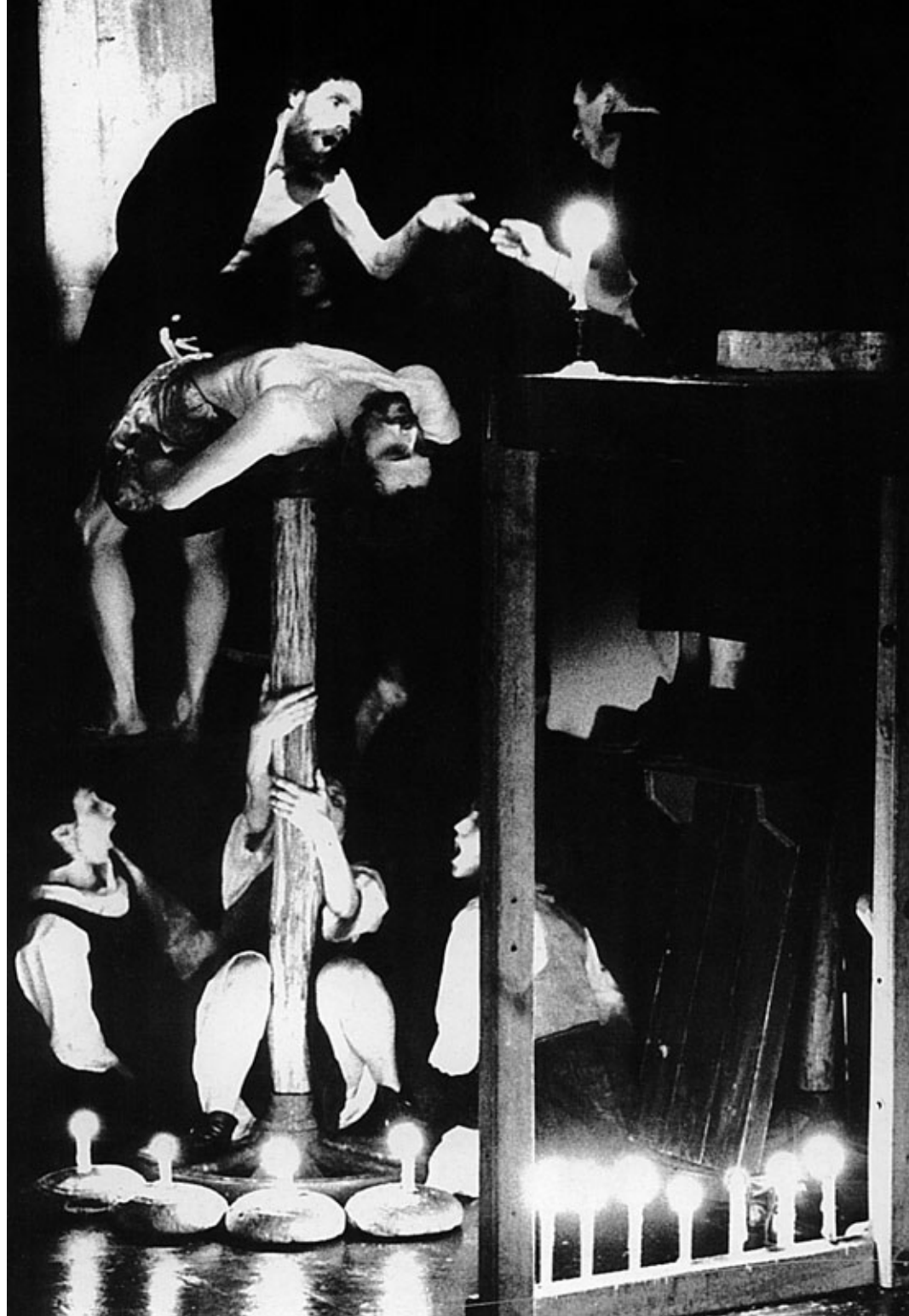
chická napětí byla jakoby 'přeložena' do napětí svalů nebo hlasu.

Od té chvíle angažování hercova těla na hranici rizika umožnilo předvádět extrémní napětí, někdy až překvapivě přesně divákem odečítané a spoluprozívané. Vyčerpávající fyzický trénink věnovaný také hlasu a vzájemné souhře vede k rozvoji sebereflexe a k intenzivnější pozornosti. Je to divadlo někdy balancující v případě hercova projevu až na samé hranici fyzického rizika, a proto muselo být veškeré jednání prováděno s technickou přesností. Styl hry přestává být realistický, nekopíruje skutečnost a připomíná estetickou stylizaci; preciznost každého pohybu je totiž nutná. Přestává být hrou a stává se v jistém smyslu reálným jednáním. Herec nepředstírá činy, ale skutečně je provádí.

Dramatičnost představení vzniká přitom na průsečíku složek jeho skladby (hudby, slova, scénografie a hereckého jednání) prostřednictvím svébytné montáže, která se odehrává zčásti na scéně a zčásti ve vědomí diváků. Z toho všeho pak vyrůstá mimořádná intenzita a hustota gardzienických představení, která působí všemi možnými prostředky, jejichž materiálem je člověk vytvářející mnohovrstevnaté tělesně-hudebně-slovní obrazy a metafory.

Nejen na scéně, ale i v životě Gardzienic jsou étos práce, její ansámblůvost a laboratornost stále konfrontovány s okolním prostředím (ukázky práce, dílny, představení). Díky rozsáhlé kulturně animační činnosti a mnoha aspektům jejich aktivit a výzkumů, díky specifické perspektivě pohledu na kulturu a na její aktivní ovlivňování vyznačily Gardzienice mnoho nových cest pro rozvoj antropologického divadla. Specifika práce v souboru, který podle Staniewského nikdy není uzavřený, ale je 'konstelací' lidí, které na určitou dobu spojuje společný směr hledání, umožnila mnoha tvůrcům poznat práci v tom-





Život Protopopa Awwakuma

to prostředí a načerpat z tohoto zdroje inspiraci a zkušenosti, které se pak promítly do jejich samostatné práce s jinými soubory. Ve zdejší Akademii Praktyk Teatralnych se vyškolila nová generace lidí uvažujících o divadle z perspektivy herectví – zahrnujícího veškeré možnosti člověka a jeho hudebnost – jako zásadního kompozičního principu divadelního díla, z perspektivy étosu angažované podpory a oživování zanikajících tradičních kultur skrze jejich aktivní prezentaci<sup>5</sup> nebo alespoň přejímáním inspirací. To všechno dělá ze střediska Gardzienice (také jako místa: střediska kulturního a místa geografického) specifickou 'líheň' polského antropologického divadla. Často někteří tvůrci spolupracovali s Gardzienicemi i s Workcenter J. Grotowského a T. Richardse v Pontedeře, s Odin Teatret Eugenia Barby nebo s dalšími středisky. Ale to, co je na první pohled charakteristické na tomto divadelním stylu, tedy hluboce působivá hudebnost a fyzičnost herce na pomezí střetání organičnosti a estetizace, kompozice divadelního díla souběžně v úrovni textu, hudby a tělesnosti, to je v polském a možná i ve světovém měřítku dílem především Gardzienic, které dnes osobitě rozvíjejí ostatní tvůrci.

## Současnost

Roku 1997 Grzegorz Bral a Anna Zubrzycka po letech práce v Gardzienicích založili ve Wroclawi *Teatr Pieśni Kozła* (Koz-

5 Poznámka překladatelky: Bylo by možné uvést nespočet příkladů; třeba úžasnou kulturně animační práci nadace Pogranicze, založené Krzysztofem Czyzewským v Sejnách již roku 1983, nebo nadace Muzika kresów, založené r. 1991 Janem Bernadem (oba byli předtím herci v Gardzienicích); dále každoroční setkání Polsko – Ukrajina – Evropa, organizované Gardzienicemi, Festival Brave – proti 'vytlačování z kultury', organizovaný Teatrem Pieśni Kozła a seznamující se skomírajícími kulturami našeho světa, či výchovný program pro školy 'Lekce antiky', pořádaný sdružením Chorea.

lí píseň). Soustředili se hlavně na rozvoj hereckého umění a vokálních i pohybových technik prohlubujících souhru. Soubor si vypracoval vlastní techniku herecké práce: 'techniku koordinace'. Zásadním východiskem je pro skupinu **lament** jako existenciální zkušenost, ale i obřad oplakávání zemřelého, vepsaný do písní a obyčejů. Představení *Kroniky – zvyk lamentace*<sup>6</sup> vychází z živé tradice lamentací a polyfonických zpěvů, kterou soubor objevil na pomezí řecko-albánské oblasti Epiros. Vokální lamenty měly tradiční hlasovou strukturu: „hlasy se jmenovaly: ten, který snuje nebo vydává; ten, který protíná; ten, který dává nebo bere; a bas jako ten, který podpírá. Píseň je jak osnova na tkacím rámu, na němž se jako vzor objevuje narace.“<sup>7</sup> Inscenace je vytvořena na základě této struktury jak v hlasové, tak v dramaturgické rovině. Herecké akce, určené charakterem toho kterého hlasu ve struktuře, tvoří – stejnou měrou slovem, gestem i písní – příběh sumerského Gilgameše, jehož osud je výkřikem protestu proti smrti a neustálé touhy člověka při hledání nesmrtnosti. Práce na inscenaci byla pokračováním zkoumání možné **jednoty pohybu a hudby**.

Nejnovější inscenace Teatru Pieśni Kozła, *Lacrimosa*, představuje lament objevený ve stopách po západoevropské kultuře. Vzniká v prostoru gotického refektáře a sahá až k temné epizodě patnáctého století; inspiruje se řeckým rituálem i Mozartovým *Requiem* a v literární vrstvě *Mší za město Arras* Andrzeje Szczypiorského. Další práce na technice koordinace a na jednotě hudby a pohybu přinesla v této etapě větší niternost a intenzitu emočních vibrací souboru, který při představení dýchá jako jeden organismus.

6 Poznámka překladatelky: Mohli jsme vidět na festivalu Divadlo v Plzni 2004.

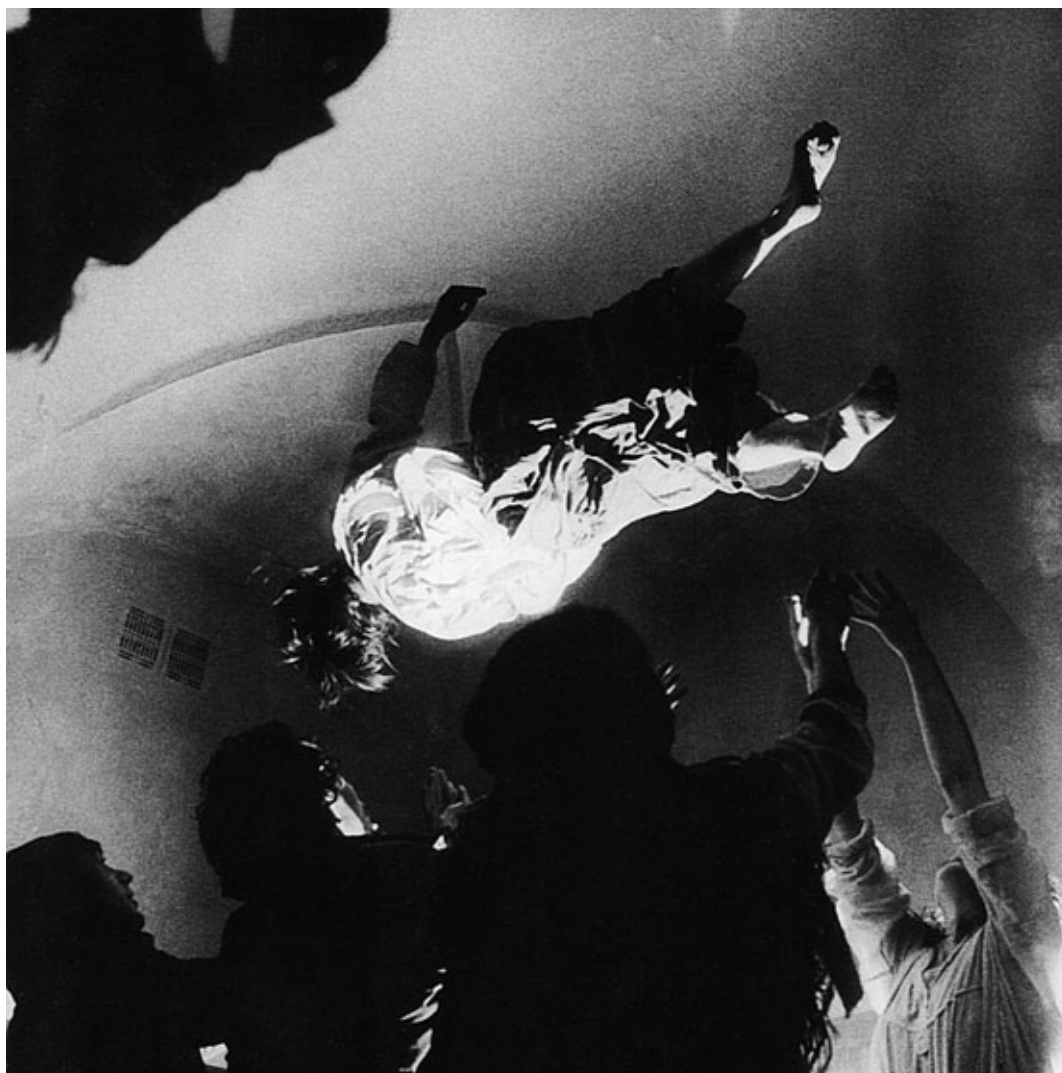
7 Z materiálů o souboru: <http://www.piesnkozla.pl>.



**Kouzla**

Po Lublinu a Gardzienicích se Wrocław stala místem velmi vstřícným vůči alternativním divadelním počínům. Má na tom velkou zásluhu *Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*. Je to instituce spojující umělecké a výzkum-

né projekty, které odpovídají na výzvy dané tvorbou Grotowského. Při Ośrod-ku (středisku) sídlí i divadlo ZAR, vedené Jarosławem Frettem (herec Gardzienic a spolupracovník *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* v Ponte-deře). Název souboru ZAR pochází od



Kouzla

mnohohlasé smuteční písně, jejíž tradici, která sahá až do prvních století křesťanství, dodnes uchovávají Swanetové, sídlící v nejvyšší části Kavkazu. Dnes jsou jejich písně nejstarší formou gruzínského mnohohlasého zpěvu, a snad jsou také nejstaršími zachovanými mnohohlasy na světě vůbec. Tato tradice se stala dalším 'divadelním nalezištěm', z něhož vzešla inscenace. K impulsům iniciujícím projekt inscenace *Evangelia*

*dětství* patří i gnostické prvky z počátku křesťanství. Divadelní příběh vyrostl kolem příběhu Lazara, Marie (ztotožněné s Maří Magdalenou) a Marty. Je to příběh o hledání těch prvků v lidském světě, které tento svět přesahují. Je to také, jak říkají tvůrci, 'pozdní vyprávění o těle'; o těle po lásce, po násilí, po smrti a po zmrtvýchvstání. Toto drama je rozehrané mezi tělem, jednajícím v nejvyšším napětí, a zpěvem písně symbolizující

ducha; je to drama o hledání nesmrtelnosti člověka spoutaného tělesností. Písně využitě v inscenaci našel soubor při výpravách do Gruzie, Bulharska a Řecka. Druhou hudební linii tvoří liturgické písně nalezené v pravoslavné republice mnichů na Athosu. Tyto písně, spjaté s pašijovým obdobím, tvoří závěr představení o 'nemožném zmrtvýchvstání' – *consolamentum*.<sup>8</sup>

Na severu Polska ve vsi Węgajty nedaleko Olsztyna působí divadelní družstvo *Teatr Wiejski Węgajty* a jeho Schola, které založili Waclaw Sobaszek a Wolfgang Niklaus (předtím pracovali v Gardzienicích). Znakem prvních uměleckých vystoupení 'Węgajt', analogicky jako v Gardzienicích, byl nový vztah k tradici, který na jedné straně demaskoval, odmítal stereotypy a klíše tehdejší PLR (Polská lidová republika), na druhé straně bylo ale stejně důležité, že představení Węgajt odkrývala svět mnohaetnické a multikulturní tradice.<sup>9</sup> Proto tvůrci zpracovávali 'besední' literaturu nejrůznějšího původu, např. v roce 1988 *Vincenzův příběh o opravdovém Židovi, Antikristu a Přeosvíceném Metropolitovi*<sup>10</sup> podle Stanisława Vincenze, nebo *Canterburské povídky* podle Geoffrey Chaucera (1996); obě inscenace v Sobaszkové režii.

Pro styl Węgajt je určující jejich 'vesnickost', použití skromných prostředků, odvolávání se na romantickou tradici 'slovanského vypravěče' – „chudého sedláčka, vyprávějícího ve své chalupě pohádku,“ o jakém přednášel v Paříži Mickiewicz: „Aby vyvolal pozornost po-

sluchačů, užívá nejprostších prostředků i ve vyprávění plném kouzel a divů [...], když je řeč o skleněné hoře – sídle věštkyň, které jsou si navzájem podobné jako hvězdy na nebi, takže je pro hrdinu těžké poznat mezi nimi tu pravou – otevře vypravěč dveře a ukáže posluchačům zimní nebe plné jiskřivých hvězd a oblaka, jejichž fantastické tvary znázorní skleněnou horu líp než jakákoli divadelní dekorace“ (Mickiewicz 1997: 223–224).

Schola divadla Węgajty vznikla v lednu 1994 v rámci spolupráce Vesnického divadla Węgajty a Centra výchovy a kulturních iniciativ v Olsztyně. Soubor tvoří profesionální zpěváci, herci, hudebníci, výtvarníci, teatrologové a muzikologové ze šesti evropských zemí. Schola se věnuje hlavně gregoriánskému chorálu a konfrontuje ho s živou tradicí sakrálního zpěvu. Od r. 1996 rozvíjí projekt Mezinárodního setkávání dramatu a liturgie, který chce zpracovat a inscenovat středověká liturgická dramata a začlenit je do celoročního cyklu liturgie.<sup>11</sup>

Jedním z rysů, jimiž se část mladých souborů antropologického divadla liší např. od Gardzienic, je opětovné vnoření se do živlu města. Místo, v němž žijeme, s jeho mýty a každodenní demytizací, spoluurčuje to, jací jsme. Návrat do města často souvisí se situací členů souboru, kteří si musejí vydělávat i mimo divadlo, nebo se angažují v současném životě a tím se vzdávají komfortní izolace na vesnici. Ve Varšavě pracuje od roku 1996 *Studium Teatralne* Piotra Borowského, který pracoval s Grotowským v Polsku v letech sedmdesátých a v Itálii v letech 1985–1993 a mezitím byl hercem Gardzienic.

Během přípravy první inscenace *Studia – Město* – vyhranila se oblast zájmů a otázek, které tento soubor klade diva-

8 Z materiálů o souboru: <http://www.bravefestival.pl/pl/index.php?strona=zar>. Poznámka překladatelky: *Consolamentum* viz [www.languedoc-france.info/12011001\\_consolamentum.htm](http://www.languedoc-france.info/12011001_consolamentum.htm) - 21k.

9 Z materiálů o souboru: <http://free.art.pl/teajty/wega/ramki.htm>.

10 Poznámka překladatelky: V Čechách jsme toto představení mohli vidět někdy roku 1990–91 v ještě nevysvěcené kapli v Emauzském opatství.

11 Z materiálů o souboru: <http://www.schola.wegajty.pl/index.php>.

dlu i světu. „Město je terén, kde se setkává divadlo a naše potřeba ptát se, kde je naše místo, jaké hodnoty vládnou světu, který nás obklopuje. Útržky textů vytvářejí výpověď o městě, současném Babylonu, který zbavuje nevinnosti, iluzí dětství i individuality.“<sup>12</sup> V jistém smyslu právě individualita, šance i ohrožení, plynoucí z konfrontace jedince s okolím, jsou hlavními tématy představení Studia. Hrdinové jednotlivých inscenací (*Člověk, Parsifal, Hamlet*) se postupně pokoušejí zahrát známé téma na vlastní kůži, najít v každém z kulturních hrdinů kousek pravdy o sobě samých – „jací jsme a jací bychom mohli být“.

„Vyvolali jsme Parsifala, aby z nás sňal utrpení, bolest, nevědomost a strach – strach z času a místa, v němž musíme žít. Nazvali jsme to místo Pustinou. Nazvali jsme to místo Městem. Varšavou, Berlínem, Paříží, Moskvou. Vyprahlým místem, kde není prostor pro soucit, kde jsme zbloudili v hledání.“<sup>13</sup>

Jiným způsobem tázání se po současnosti je narážet na dávný mýtus, konfrontovat moderní techniky s dechem minulosti, který žije v písni. V prosinci 2005 se konala ve Wroclawi polská premiéra *Po Ptácích*, nového představení *Stowarzyszenia Teatralnego Chorea*, založeného roku 2004 Tomaszem Rodowiczem, (spoluzakladatelem a hercem Gardzienic), Dorotou Porowskou a Elżbietou Rojek. *Po Ptácích* tvoří druhou část triptychu, který spolu s Choreou uskutečňuje velšský soubor moderního tance *Earthfall* (první částí byla inscenace *Hode Galantan* z roku 2001). Oba soubory, uplatňující odlišnou estetiku i metody práce, vytvořily společně nový divadelní jazyk na pomezí uměleckých druhů a stylů. V inscenaci *Po*

12 Z materiálů o souboru: <http://www.studiumteatralne.pl/spektakle.html>.

13 Z materiálů o souboru: <http://www.studiumteatralne.pl/parsifal.html>.

*ptácích* zní zároveň sborový zpěv originálního textu Aristofanovy hry v hudebním aranžmá Macieje Rychlého a Tomasze Rodowicze, i současná a lidová hudba v živém provedení ve staré řečtině, polštině, bulharštině a angličtině. Tato hudební směs byla konfrontována s radikální fyzičností na hranici lidské výdrže a bezpečnosti a s moderní choreografií městského prostředí, kterou vytvořili Jessica Cohen a Jim Ennis pro precizně spoluúčinkující soubor-chór. Tato inscenace je dalším krokem na cestě, jakým způsobem se hledá realizace *chorei* – princip **trojedinosti slova, hudby a tance**, který je základem divadelního myšlení *Sztowarzyszenia* – s pomocí estetiky a jazyka současného divadla.

*Chorea* je výtvar kolektiv. Akce sehrané skupiny, současné provedení gesta 'všemi kolem', má nevýratnou sílu měnit svět, neboť je faktem harmonizace různorodé skutečnosti, jakou je skupina lidí. Jedinec, který se zúčastní takové akce, nejenže může vztahovat své bytí k něčemu trvalejšímu, než je on sám, ke společnosti a k tradici, ale může zjistit, že skutečnost kolem něj působí v souladu s jeho vlastním rytmem; může v tom zřídle najít svou totožnost a své místo ve světě.

Novátorstvím tohoto představení je uplatnění technik antropologického divadla k tomu, aby se v jednom těle, v herecké zkušenosti, spojila minulost antické písně se současností moderního tance; z toho spojení se dá vyčíst osud člověka, kultury a světa, na němž se od věků nic nemění. Řecko je v tomto představení jen určitým vzdáleným pozadím, maticí, na kterou se promítají současné sociální problémy a prostor současného města. Aristofanův příběh se stal podnětem k otázce po mezích svobody, práva na jinakost, k otázce ceny a možnosti sociální utopie a prostředků, jaké by ten cíl posvětily.

## Shrnutí

Výhonky tradice antropologického divadla se dají zahlédnout všude po světě (např. Stella Polaris – Dánsko,<sup>14</sup> Teatr Tanco – Rakousko, Double Edge – USA, Farma v jeskyni – Čechy). Zdá se však, že v Polsku vzniklo v této oblasti zavedené divadelní hnutí, které dnes divákům nabízí mnohem víc než tradiční institucionalizované činoherní divadlo, slepě napodobující západní vzory nebo jalově využívající klasiku v podobě inscenované školní četby. Všechny soubory tohoto hnutí působí jako nezávislé skupiny a často zápasí s nedostatkem prostředků. Přitom to jsou nejednou divadla vyznamenávaná na mezinárodních festivalech, což je vidět například u souboru Pieśni Kozła, který získal téměř všechny hlavní ceny na Edinburgh Festival Fringe 2004.<sup>15</sup>

Tato tradice vypracovala vlastní divadelní jazyk, spočívající na zhudebnělé tělesnosti herce, přísné preciznosti

<sup>14</sup> Poznámka překladatelky: Podle jiných zdrojů Norsko či Finsko; severská divadelní skupina.

<sup>15</sup> Získané ceny: Best International Show, Scotsman Fringe First, Herald Angel.

představení, naprosté oddanosti herců, na zpěvu a čisté vášni, nedovolující zůstat lhostejným. Působí zde lidé, kteří mají stále odvalu pustit se do tvůrčího dialogu s nejbohatší polskou tradicí romantismu, aby se v současném cynickém a zesvětštělém světě snadného zisku nepřestávali ptát, jak je to s identitou, s duší, svědomím a dokonce i s Bohem, a aby na to odpovídali výsledky dlouhodobé práce a vlastní zkušenosti.

**Z polštiny přeložila Jana Pilátová**

### **Literatura:**

- „Dziady jako model teatru nowoczesnego. Rozmowa z dyrektorem Teatru 13 Rzędów w Opolu Jerzym Grotowskim“ [J. Fijałkowski], *Współczesność* 1, 15. XI. 1961. Citováno podle OSIŃSKI 1980, s. 93
- GROTOWSKI, J. „Ku teatrowi ubogiemu“, in (týž) *Teksty z lat 1965–1969*, Wrocław 1999
- MICKIEWICZ, A. *Prelekcje paryskie* (Kurs III, Wykład 16), Kraków 1997
- OSIŃSKI, Z. *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980
- RASZEWSKI, Z. *Krótká historia teatru polskiego*, Warszawa 1987

# Pár laických otázek k nové grantové politice

Veronika Bednářová<sup>1</sup>

**Co je nového v tolik diskutované kulturní grantové politice Prahy? Stačí najít webovou stránku [www.praha-mesto.cz](http://www.praha-mesto.cz), na levé straně odkaz KULTURA, vybrat podskupinu Granty. Je tam vše.**

Dva odstavce textu a tři přiložené soubory byly na informační server pražské radnice dodány 4. října 2005, tedy dvaadvacet dní před uzávěrkou grantů (26. října 2005). Jsou to informace, na které kulturní veřejnost čekala dlouho a nedočkavě.

O jaké granty – tedy peníze – jde? O dotace na podporu nestátních a ‘neměstských’ nezávislých projektů: ty si na rozdíl od kulturních institucí, které město vlastní (v tuto chvíli je to mimo jiné jedenáct pražských divadel, která jsou příspěvkovými organizacemi hlavního města Prahy) musejí peníze vybojovat vyplněním grantového formuláře. A právě na něm se pracovalo celý rok 2005. Aby byl průhlednější, ne tak snadno zlobovatelný, aby měl alespoň nějaká kritéria.

Transparentní grantový proces je definovaný v prvních kapitolách učebnic o uměleckém managementu jasně. Obecně předpokládá: zveřejnění podmínek a kritérií pro poskytnutí dotace (viz dále), odborně zdatné členy grantové komise (viz kapitola Odborná komise), veřejné vyhlášení a zdůvod-

nění výsledků grantového řízení (ty v době uzávěrky tohoto článku nevíme), a také zveřejnění výsledků aktivit, které byly podpořeny (také nevíme).

Hlavní město Praha se po nepokojích na konci roku 2004 (vzpomínáte na dramaticky se projevující Iniciativu Čtyři body pro kulturu?) rozhodlo pro velmi ambiciózní projekt: podrobit pražskou kulturní scénu veřejné diskusi. 14. ledna 2005, 28. ledna 2005 a 4. února 2005 proběhla série workshopů, jejichž témata byla tak široká a obsáhlá, že popírala nejen to špatné, ale i to dobré, co se za patnáct let od roku 1989 – v rámci nikdy neverbalizované, a přesto virtuálně existující politiky hlavního města – vytvořilo. Témata byla: *„Rozhodovací principy v grantovém systému; rozbor druhů grantů (jednorázové, jednoleté, víceleté), grantových oblastí a témat; okruh žadatelů o grant a podmínky účasti v grantovém řízení; rozbor formulářů žádostí; kritéria hodnocení žádostí; zapojení odborníků do rozhodování, zveřejňování výsledků grantového řízení; vyhodnocování grantů; kontrola hospodaření, grantová smlouva; zveřejňování výročních zpráv; analýza rozpočtů; transparentní oddělení provozu objektů od vlastní umělecké činnosti; živá kultura v Praze; současné trendy; proč má vůbec hlavní město podporovat kulturu a jak; co všechno patří do pojmu ‘kultura’; dlouhodobá strategie rozvoje živého umění na území hlavního města Prahy;*

<sup>1</sup> Autorka je reportérka časopisu Reflex a absolventka magisterského programu uměleckého managementu na Newyorské univerzitě v New Yorku.



evropské trendy; kulturní konkurenceschopnost Prahy; jakou roli sehraává pražská kultura v české kultuře, v evropském a světovém měřítku; srovnání Prahy a evropských metropolí; transformace příspěvkových organizací; zkušenosti a perspektivy; pražské divadlo a jeho budoucnost; má mít vliv na podporu kulturní instituce její právní subjektivita; má mít vliv na přidělování prostředků komerční úspěšnost instituce/projektu; NGO/kulturní průmysl; co je komerční a nekomerční kultura; daňové úlevy jako cesta financování kultury; lobbying v kultuře“ (podle Předkládací zprávy, odkaz Tiskové zprávy na [www.praha-mesto.cz](http://www.praha-mesto.cz)).

Byly ustaveny dvě pracovní skupiny. První je **Pracovní skupina primátora hlavního města Prahy pro vytvoření koncepce kulturní politiky hlavního města Prahy**: předseda Daniel Sobotka – poradce pro marketing a PR generálního ředitele České filharmonie, místopředseda Mgr. Jindřich Gregorini – ředitel Divadla na Vinohradech a pedagog katedry produkce na DAMU (mimočodem, možná nedůležitý detail, ale nechápu, proč je na informačním serveru pražské radnice uváděn jako externista). Jejich návrh koncepce kulturní politiky by si, mimočodem, zasloužil zvláštní článek. Návrh koncepce zmiňované kulturní politiky hlavního města Prahy totiž už vyšel jako Příloha č. 5 k návrhu usnesení Rady HMP č. 1403 ze dne 4. října 2005. Už na první, úvodní straně, která má název **Několik postulátů ke sféře kultury, které jsou obzvláště důležitými doporučeními, se doslova píše, že usměrňovat umění nejde, umělecká kreativita je téměř neovlivnitelná, efekty kultury jsou obtížně měřitelné, kultura je neuchopitelná a rozhodně není specifická, nezměřitelná je i umělecká podstata. Je to sice úsměvné čtení, ale hořký humor, o kterém pevně doufám, že z dalších, podstatně lépe propracovaných verzí tohoto návrhu vymizí.**

**Pracovní skupina primátora hlavního města Prahy pro optimalizaci grantového systému hlavního města Prahy**

**v oblasti kultury** má předsedu MgA. Adolfa Tomana, místopředsedou je Ing. Miroslav Ševčík, Csc. – ředitel Liberálního institutu se sídlem v Praze (mimočodem, proč tam kvůli optimalizaci není také nějaký socialista)?

Jaký je výsledek činnosti této skupiny? Pojďme zpátky na první odstavec webu pražské radnice, odkaz GRANTY.

### **Odstavec první**

První odstavec je sumarizační. Mimo jiné definuje, že: *„O granty každoročně žádají především nezávislé neziskové organizace (občanská sdružení, obecně prospěšné společnosti, veřejně prospěšné společnosti, spolky, nadace a další), ale i podnikatelské subjekty jako jsou společnosti s ručením omezeným a akciové společnosti.“*

Právě tohle, zjednodušeně řečeno, bylo jedním z mnoha sporů celého loňského roku: proč dostávají dotaci i takzvané komerční subjekty? V Zásadách poskytování účelových dotací – grantů hl. m. Prahy v oblasti kultury a umění na rok 2006 (Příloha č. 2 k usnesení RHMP č. 1403 ze dne 4. října 2005) je uvedeno: *„Granty jsou určeny výhradně k dotování uměleckých a kulturních projektů, činností a aktivit do výše vyrovnaného rozpočtu, nesmí sloužit k vytváření zisku.“*

Tato věta však sama o sobě nic neříká. Podle rozpočtových pravidel je stejně jasné, že dotace (pro které se u nás chybně vžilo označení grant, ale granty smí udělovat jen nezávislá grantová agentura) nesmí už ze své podstaty sloužit k vytváření zisku. Marta Smolíková, jedna ze šesti expertů nové odborné komise (viz dále) a ředitelka výzkumného, informačního a vzdělávacího centra pro umění a kulturu ProCulture, k tomu říká: *„Obecně platí, že podpořená organizace či podpořený projekt nesmí vytvářet zisk. U neziskových organizací to je dané právní formou, u ziskových organizací by to mělo být zřejmé z dodaných dat. Při podpoře projektu to ale neznamená, že*

*subjekt jako takový zisk tvořit nemůže. Je jen třeba řádně posuzovat náklady konkrétního projektu – a to se znalostí kulturního managementu. Je důležité analyzovat, zda si subjekt do projektu 'nenastrkal' pouze ztrátové náklady, nebo náklady související s jeho další, již výdělečnou činností. Musí se také posoudit, zda je projekt hodnotný a potřebný z kulturně-politického a uměleckého hlediska a zároveň jedinečný tak, že je jeho podpora prostě potřebná – tedy zda splňuje jasná, předem daná kritéria. Proto posuzování projektů a činnosti organizací předpokládá rozdílná výchozí data. Posuzování projektů u ziskových subjektů by se navíc mělo dít vždy na pozadí informace o celkové činnosti subjektu.“*

V evropských městech (příkladem blízkým Praze může být Vídeň) se samozřejmě podporují i zavedené, strukturované, komerčně úspěšné organizace. V některých metropolích existuje i takzvaný systém (program) automatické podpory, jehož kritériem je stupeň soběstačnosti daného subjektu. Tyto organizace pak dostávají peníze automaticky – jen na to, aby ve své úspěšné a lety prověřené činnosti pokračovaly.

Je proto v pořádku – vracím se teď k Praze – podporovat divadla a jiné organizace, které ekonomicky dobře fungují, mají profesionální rámec, na který je spolehnutí, a přitom mají zájem zprostředkovávat veřejnosti kvalitní umělecký program. Tyto organizace jsou pro město levnější a přinášejí mu slušné daně i slávu. Aby však kritérium úspěšnosti nevyřadilo menší či začínající subjekty, je třeba jednotlivé žadatele jasně rozdělit do kategorií. Pojem KATEGORIE jsem však na webové stránce města nikde nenašla.

Tento pojem je přitom zásadní hlavně proto, aby – jak jsou si vědomi v mnoha evropských městech – městský systém podpory nesklouzával jen ke komerci. Proto se kritérium úspěšnosti doplňuje či kombinuje s kritériem výběrovosti, které má čistě kvalitativní, nikoli ekonomická hlediska. Dobrý grantový systém pak jaksi automaticky předpokládá, že je-li cílem umělecká kvalita

a tedy i podpora tvorby, jedná se o činnost z finančního hlediska rizikovou, neziskovou, ba z krátkodobého hlediska (několika účetních roků) prodělečnou. V tomto případě se dotace užívají na vyrovnání finančních rizik, která s sebou přináší právě náročnější umělecká činnost.

### **Odstavec druhý**

Druhý odstavec, připravený na webu pražské radnice pro uchazeče o grant, je informativní. Uvádí tři novinky:

- zjednodušuje tematické dělení grantů oproti předchozí struktuře doposud vyhlášených tematických oblastí (viz dále Formulář 1), nově zavádí pojem performing arts, ovšem ponechává zastaralý termín „výtvarné“ umění, ač by se již dávno slušelo používat přesnější označení „vizuální“ umění;

- nově umožňuje v oblasti literatury požádat o grant na vydání odborné publikace – pragensie pro nevidomé v Braillově písmu;

- obohacuje grantová témata o nové téma č. 4 – grant na podporu mezinárodní spolupráce subjektů (to bylo dříve podporováno mimo grantové řízení formou spolupřátelství).

Na závěr odstavce se žadatel o grant dočte, že hlavní město Praha: „[...] Nově zavádí požadavek současně s podáním žádosti prokázat převedení nevratné jistiny ve výši 1 % z částky požadované po hl. m. Praze vyšší jak 30.000 Kč, max. pak 5.000 Kč, která musí být poukázána na příslušný účet hl. m. Prahy. Z těchto finančních prostředků bude hrazeno zajištění tohoto grantového systému včetně odborného posuzování grantových projektů.“

Nevratná finanční jistina, kterou žadatelé o grant (i ti, kteří nakonec nic nedostanou) hradí zajištění nového, v praxi ještě neprověřeného grantového systému (navíc, co je na něm vlastně tak nového?) a nově ustanovené, ještě neprověřené odborné komise, je rozhodně světovým primátem pražské radnice.

V žádné jiné dotační oblasti magistrátu přitom poplatky za přijetí žádosti nejsou zavedeny! A obecně přece platí, že u veřejných peněz nese náklady za administrativu grantových řízení vyhlášovatel! Přičemž expertní (a placené) posuzování je samozřejmostí.

Z vnějšku se tak zdá, že je to jediná dramatická změna, kterou Pracovní komise pro optimalizaci grantového systému vymyslela.

### **Odborná komise**

Nyní malá, a nutná odbočka z webové stránky GRANTY.

V tiskové zprávě magistrátního odboru public relations ze dne 19. října 2005 se dočtete: **„Poprvé v novodobé historii a jako v jedné z mála metropolí na světě budou o penězích na pražskou kulturu rozhodovat umělci. Rozhodli o tom dnes pražští radní, když schválili složení komise, která bude o udělení městských kulturních grantů rozhodovat.“** (Pasáže tučným písmem označila V. B.)

Za prvé: v komisi nesedí žádní umělci, ale odborníci. Za druhé: nic nerozhodují, jen doporučují a posuzují. Za třetí: myslí-li si pražský magistrát, že je Praha jedna z mála metropolí na světě, kde podobné komise fungují, stačí otevřít pracovní materiál Divadelního ústavu ze 16. února 2005 nazvaný „Srovnání modelů financování divadla, se zvláštním zřetelem ke grantovým systémům, v evropských metropolích, především v zemích EU“. Tento inspirativní dokument jasně ukazuje a analyzuje detailní propracovanost jednotlivých grantových systémů v evropských zemích.

Kdyby tento materiál na pražské radnici četli, pak by se zamysleli, proč tuto odbornou komisi vlastně ustavují a jaké by její činnost měla mít výstupy. Ve většině evropských měst je pravidlem, že odborná komise dostane předem vypracované, speciálně vytvořené dotazníky, které jsou strukturovány

na základě předem daných kritérií výběru. V některých městech se jednotlivé projekty bodují – jako ve škole. Systém hodnocení tak získá na přehlednosti, je uchopitelný, definovatelný a snadno obhajitelný. Členové formuláře vyplní a projekty v nich obodují – z formulářů se tak stanou důležité, smysluplné doklady o logicky zdůvodněném doporučení či nedoporučení grantu pro dotyčný subjekt či projekt. A samozřejmě, členové zastupitelstva pak následně musejí – veřejně a často písemně – zdůvodnit, proč rozhodli v rozporu či v souladu s doporučením dotyčné odborné komise.

Základním pravidlem pro všechna evropská velkoměsta (namátkou Vídeň, Berlín, Mnichov, Curych, Paříž, Londýn, Manchester, Helsinky) také je, že odborná komise musí být nezávislá na zastupitelstvu: buď v ní není žádný zaměstnanec radnice (to je nejčastější), anebo v ní mají lidé z radnice jen minoritní zastoupení.

Naše pražská komise, dočtete se v téže tiskové zprávě z 19. října loňského roku, pracuje v následujícím složení: předseda Mgr. Bohumil Černý, člen Rady HMP (do funkce zvolen 1. 9. 2005, působnost v oblasti kultury, cestovního ruchu a kongresové turistiky, církví a náboženských společností a pohřebnictví) a místopředseda Bc. Ondřej Pecha, člen ZHMP.

Zbývajících jedenáct členů komise tvoří opět pět lidí z radnice a šest členů umělecké obce. Celkový poměr: sedm úředníků ku šesti expertům.

**Je komise, která komisi zřídila a ve které je předseda členem Rady a místopředseda členem zastupitelstva, jemuž je rada zodpovědná, opravdu nezávislá? Je komise, ve které je nadpoloviční většina členů součástí systému radnice a tudíž závislá na svém chlebedárci, nezávislá? Je komise, ve které je nadpoloviční většina členů jak ve výkonných úřednických pozicích, tak vedoucích řídicích pozicích – například předseda kulturního výboru (Stádník), ředitel odboru umění památkové péče (Kně-**

**žíněk), vedoucí odboru umění a kultury (Turek), nezávislá? Jak je možné, že v komisi není alespoň koordinátor nebo tajemník, který by neměl s radnicí nic společného? Proč byli předseda a místopředseda komise zvoleni předem a ne až při prvním zasedání komise? Proč nejsou podmínky členství nijak časově omezeny? Jaké jsou podmínky odvolání jednotlivých členů komise? Byli jmenováni navždy, na rok, na čtyři roky? Mohou být odvoláni kdykoli? Za jakých podmínek? Je jejich činnost honorována? V případě, že ano – jak? Jsou honorováni jen ti členové, kteří nejsou zároveň zastupiteli hlavního města Prahy, když by tato práce měla být součástí pracovní náplně zastupitelů? Či je to i pro zaměstnance magistrátu jaksi 'práce navíc'? A jak to, že byl formulář žádosti o grant hotový ještě předtím, než začala odborná komise pracovat?**

Rada hlavního města Prahy, dočteme se v Příloze 2 (Zásady pro poskytování účelových dotací – grantů hl. m. Prahy v oblasti kultury a umění na rok 2006), bude muset po udělení grantů písemně zdůvodnit, proč rozhodla jinak, než komise odborníků. Ale jaké bude mít dotyčné zdůvodnění parametry? Podle jakých kritérií se bude rozhodovat? Kvalitativní ani kvantitativní kritéria totiž v novém grantovém systému neexistují, dotazy po kapacitě žadatelů (viz dále Formulář č. 3) nejsou konzistentní. Můžeme tedy tiše doufat, že se kritéria budou v průběhu práce odborné komise – tedy pozdě, ale přece – verbalizovat? Že budou formulována v první závěrečné zprávě této odborné komise? Můžeme doufat, že se kritéria jaksi samospádem vytvoří při procesu posuzování jednotlivých projektů experty, radními a úředníky?

Rečnické otázky přitom nesměřují na odbornou komisi, ale na magistrát, který ji vytvořil. Vždyť tato třináctičlenná komise obdržela v listopadu 2005 zhruba čtyři sta projektů se žádostmi na jedno- a víceleté granty. Na posouzení těchto čtyř set grantov-

vých žádostí měla necelé dva měsíce: neboť již v lednu 2006 se předpokládalo projednávání na úrovni Rady a Zastupitelstva tak, aby žadatelé o grant mohli být informováni co nejdříve. Čtyři sta grantů: je vůbec možné, aby všichni členové komise přečetli a nezávisle na sobě posoudili vše, když neví, na základě jakých priorit mají projekty posuzovat?

### *Formulář*

Posledním bodem webové stránky, kterou museli navštívit žadatelé o grant pro rok 2006, jsou tři příložené soubory ve formátu Microsoft Word. Slouží ke správnému vyplnění a podání žádosti. Jsou to: **Tematické zaměření grantů hlavního města Prahy v oblasti kultury a umění v roce 2006** (Příloha č. 1), **Zásady pro poskytování účelových dotací – grantů hl. m. Prahy v oblasti kultury a umění na rok 2006** (Příloha č. 2), **Formulář žádosti o grant hl. m. Prahy v oblasti kultury a umění – od 1. 1. 2006 – právnická osoba/fyzická osoba** (Příloha č. 3).

Příloha č. 1 dělí granty na jednoleté (1), víceleté (2), na jednotlivé projekty (3), na podporu mezinárodní spolupráce (4), na projekty oživující kulturní život v městských částech (5).

**JAKÉ zaměření by však jednotlivé žádosti měly mít, aby měly šanci na úspěch? Jaké jsou PRIORITY magistrátního grantového systému pro rok 2006? Měly by to být projekty inovativní? Experimentální? Kulturně-výchovné (a v případě, že ano, tak pro koho)? Měly by mít přínos pro dotyčný žánr či pro umělecký obor?**

Absence priorit s sebou přinese jediné: opětovnou nespokojenost uměleckých subjektů, které budou oprávněně do sytosti rozdávat horké brambory a magistrát se nebude před rozhněvanými muži a ženami schopen bránit. Opět se bude mluvit o protežování, klientelismu, lobbyingu, nekompetentnosti.

Příloha č. 3 (Formulář žádosti o grant) přesto vypadá sofistikovaně. Při bližším ohledání však nemá přílišnou vypovídací hodnotu. Tabulka „*Předpokládané minimální výkonné ukazatele*“ byla evidentně vytvořena především pro divadla, ale pro jiné (festivally, výstavy, vydavatelskou činnost, publikace, činnost galerií) je tabulka stěží použitelná, respektive vystavená tak, že tyto subjekty na grant nedosáhnou (jsme zase u neexistující kategorizace).

Dále: formulář se ptá na plán roku 2006 – 2009 (celkový počet představení, pronájmy, produkce pro děti, počet sálů a jejich kapacita, předpokládaný počet návštěvníků a procento diváků) – to je v pořádku. Jak je ale možné, že nejsou stejné dotazy vzneseny také na dobu uplynulého čtyřletého období? Proč se údaje o dosavadní činnosti vážou pouze ke dvěma předešlým letům (2003 a 2004)?

Proč se formulář neptá strukturovaně na příjmy za služby (pronájmy, zájezdy, prodej zboží, reklama) a na to, kolikrát se sál v minulých čtyřech letech pronajímá, kolikrát tam hrálo domovské divadlo a kolik mělo hostujících souborů?

Kde je kolonka partneri, se kterými dotovaný subjekt spolupracuje? Kde jsou v přílohách jejich partnerské smlouvy? Kde je nutnost přiložení nájemní smlouvy na prostor, ve kterém bude dotovaná činnost provozována? Není toto důležité především u čtyřletých grantů?

A znovu: jaká jsou kritéria pro divadla transformovaná před pár lety, která mají dostat svůj čtyřletý grant letos podruhé? Podle čeho se budou čtyřleté granty, které byly v lednu 2005 příčinou patové situace (magistrát tehdy rozhodl, že je musí udělit jen jako jednoleté), znovu udělovat?

A ještě jedna laická otázka na závěr: není to tak, že si každý aktivní člen nezávislé obce, který se k veřejné diskusi přidal, do formuláře vložil výkonnostní kritéria, o kterých věděl, že je splní – a konkurenční subjekt ne? Nenaházeli si jednotliví členové umělecké obce – s požehnáním magistrátu a pod rouškou otevřené veřejné diskuse – náhodou navzájem klacky pod nohy? Odpověď budeme znát brzy.

Poznámka: Uzávěrka pro tento článek byla dne 31. 12. 2005.

# Symposium o japonském a čínském tradičním divadle – cesta k lepšímu pochopení důmyslně působivých forem jevištního umění

Druhý ročník symposia o japonském a čínském divadle, které se konalo ve dnech 9. a 10. listopadu 2005, proběhl tentokrát na půdě DAMU a zaměřil se zejména na hudební a pohybovou složku dramatické produkce tradičních divadelních forem Japonska a Číny. V Hal-lerově sále se zajímavými příspěvky představili prof. Mikio Takemoto, ředitel Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda v Tokiu, doc. Zdenka Švarcová, vedoucí Ústavu Dálného Východu FF UK v Praze, Mizuki Takusagawa a Petr Holý, oba odborní asistenti tokijské Univerzity Waseda. Ve velkém tanečním sále se pak konal workshop věnovaný stylu *tokiwazu* v japonském divadle *kabuki* a kostýmům a jevištnímu pohybu v Pekingské opeře, kterého se pod vedením Eiičiho Suzukiho a Li Moa aktivně zúčastnili posluchači DAMU i studenti japanologie z Filozofické fakulty UK.

*Nó – rafinovaná divadelní forma japonské vojenské aristokracie:* Na hlavní jeviště bez opony, které zdobí jen borovice namalovaná na zadní stěně, přicházejí formálně oděni hudebníci a usazují se v jeho zadní části. Jeden z nich zahájí produkci sugestivním výkřikem „jó“, po němž následuje úder na bubínek *ko-cuzumi*, který hráč drží na rameni. Po můstku na hlavní jeviště přichází důstojným, velmi pomalým krokem herec

s dřevěnou maskou na obličej. Představení *nó* začíná.

Profesor Mikio Takemoto věnoval svůj příspěvek doprovodné hudbě v divadle *nó*, která je významnou složkou představení již od samých počátků existence této divadelní formy. Nejstarší podoba divadla *nó*, označovaná jako *sarugaku no nó*,<sup>1</sup> se poprvé objevuje koncem 13. století, ovšem existují důkazy o tom, že již v 11. století působili v představeních hráči na hudební nástroje. *Sarugaku no nó* se vyvíjelo jako hudební divadlo (*ongaku geki*), a samotné *nó* mělo tedy už od svého počátku hudbu jako jednu ze základních součástí. Doprovodné těleso označované jako *hajaši* (hráčům na hudební nástroje se říká *hajaši te*)<sup>2</sup> má v představení divadla *nó* nezastupitelnou funkci – spolu s hereckou a deklamační složkou vytváří na jevišti rovnováhu, a tudíž krásu<sup>3</sup> vytříbeného umění. Mikio Takemoto představil ve své přednášce čtyři hudební nástroje používané v divadle *nó*, s nimiž jsme měli možnost se seznámit ve videonahrávkách.

Flétna *fue* (někdy též označovaná ja-

1 Doslova „opičí nó“; šlo o výstupy sloužící k pobavení diváků, které sestávaly zejména z tance, zpěvu a šprýmovných scén včetně karikování.

2 Hráči na hudební nástroje jsou během celého představení v zadní části hlavní scény.

3 Více o kráse v divadle *nó* viz článek D. Vostré „Zeami o herectví v divadle *nó*“ otištěný v *Disku 5* (září 2003).

ko *nókan*) se vyrábí z bambusu 'otočeného naruby' (každý kus je originálem, který samozřejmě nelze ladit) a v jejím jakoby 'falešném' zvuku se skrývá obrovské napětí, které dodává hudebnímu doprovodu na poutavosti.<sup>4</sup> Pronikavé tóny neurčité výšky mohou na začátku představení zaznívat ještě ze zákulisí, aby se navodila patřičná atmosféra, během hry pak flétna doprovází jednotlivé herecké výstupy.

Další tři nástroje tvořící těleso *hajaši* jsou bicí – bubínek *kocuzumi*, velký buben *ókawa* (označovaný též jako *ócuzumi*) a středně velký buben *taiko*. Bubínek *kocuzumi* je potažený koňskou kůží, přes něj je ještě napnutý japonský papír, který je třeba během produkce navlhčovat, aby se docílilo pěkného zbarvení čtyř zvuků, jež lze hrou vytvořit. Při hře se bubínek *kocuzumi* drží na rameni. Koňskou kůží je potažený i buben *ókawa*, který se drží na klíně, u něj se však musí pro pěkný zvuk kůže naopak stále vysušovat.<sup>5</sup> Buben *taiko*, potažený buvolí kůží, je umístěný na podstavci a hraje se na něj paličkami (do 16. století jej držel jevištní pomocník, tzv. *taikomoči*). Má specifickou funkci a nepoužívá se ve všech hrách.<sup>6</sup>

Kromě hudebních nástrojů představil profesor Takemoto i další součásti hudební složky. Na ukázce ze hry *Benkei na lodi*<sup>7</sup> (*Funabenkei*) vysvětlil systém takzvaných *kakegoe*, 'výkřiků', kterými si hráči jakoby dávají znamení, kdo kdy vede úder do bubnu (není tu ovšem žád-

né místo pro improvizaci).<sup>8</sup> Na příkladu modlitby *inori*, s jejíž pomocí horský mnich (*jamabuši*) zahání přízrak (*jókai*), jsme byli obeznámeni s nepravidelným rytmem zvaným *aširai* a na ukázce Lvího tance (*šiši no mai*)<sup>9</sup> ze hry *Kamenný most* (*Sekkjó*) osvětlil profesor Takemoto význam pomlky *ma*, která vytváří typické napětí (*kinčókan*) mezi jednotlivými částmi (je jich pět) tohoto posvátného, avšak zároveň bombastického tance, které se provádějí v rozdílném tempu.

Divadla *nó* se týkal i příspěvek doc. Zdenky Švarcové, která poutavým způsobem rozebrala text divadelní hry *nó Cesty za paní Komači* (*Kajoi Komači*)<sup>10</sup> a vysvětlila na něm stavy hlavní postavy v souvislosti s jevištním pohybem.<sup>11</sup> Na textu demonstrovala nuance citlivé japonské vnímavosti projevující se ve slovních obrazech (dvouznakových sinojaponských složeninách), jako je například předtucha (*jokaku*, výraz složený ze znaků 'já' a 'bdělé vnímání', tedy smysl pro to, co by se mohlo stát, který v japonštině charakterizuje termín *muši no širase*, písknutí komára), nepatřičnost, nutkání či seznání, jaká prožívá hlavní postava básničky Komači, a přiblížila celkový tvar představení, jehož text diváci zpravidla předem znají, takže si mohou vychutnat působivou kombinaci lidského hlasu (včetně hlasu zpoza masky postavy paní Komači), hudebního doprovodu a sboru.

Přednáška Zdenky Švarcové obsahovala i zajímavé srovnání divadla *nó* s ki-

4 Hudba divadla *nó* používá půltónovou pentatoniku a dvoudobý rytmus.

5 V létě, kdy je velká vzdušná vlhkost, se buben mění i během představení.

6 Zpravidla se využívá jen v hrách s historickou či válečnou tematikou.

7 Autorem je Kanze Kodžiró Nobumicu a tematicky hra vychází z *Příběhu rodu Taira* (*Heike monogatari*), slavného hr-dinského eposu vzniklého pravděpodobně v první polovině 13. století. Text hry v češtině viz např. antologii japonského divadla *Kalhoty pro dva*, nakl. Brody 1997.

8 'Výkřiky' *kakegoe* vyplňují mezery mezi údery bubnů, a tím zvyšují dramatické napětí. Původně šlo nejspíš o techniku používanou při zkouškách, později se však stala významnou součástí samotných představení.

9 Oslavný tanec předváděný zejména začátkem roku, nejspíš pozůstatek někdejších dvorských tanců *bugaku*.

10 Hru napsal ve 14. století Kan'ami (otec Zeamiho) a ústřední postavou je duch básničky Komači. O tomto tématu více též článek Z. Švarcové „Vzkříšení básně, básničky a legendy v divadle *nó*“ otištěný v *Disku* 9 (září 2004).

11 Orientačními body pro scénické poznámky jsou borovice na *hanamiči* a značky *džóza*, na nichž se provádí *nanori*, oznámení svého jména.

monem (tradičním japonským oděvem), které má vždy stejný střih, ale přitom obrovskou škálu vzorů, tkanin i použitých rodových i jiných znaků (charakterizujících například roční doby, stáří nositele a podobně).

*Ningjó džóruři* – vypravěč, *šamisen*<sup>12</sup> a *loutky*: Loutkové divadlo existuje v mnoha kulturách, avšak málokde dosáhlo takové propracovanosti jako v Japonsku. Loutky divadla *džóruři* ovládá jeden až tři loutkovodiči, kteří jim společně s mistrným vypravěčem a hudebním doprovodem vdechují život. Loutky se smějí, prolévají slzy, projevují lásku i zášť a přibližují divákům hrdinské i tragické příběhy z dávné minulosti.

Mizuki Takusagawa věnovala svůj referát struktúře dramatu a hudbě v loutkovém divadle *ningjó džóruři* ve stylu *gidajú buši*,<sup>13</sup> které vzniklo v roce 1684 a je nejstarší formou loutkového divadla známou na Západě pod názvem *bunraku*. Tradice tohoto stylu je dodržována dodnes a jeho síla tkví v propojení tří nezastupitelných složek – vypravěče (*gidajú*), který deklamuje příběh, hudebního nástroje (*šamisenu*), který tuto deklamaci dokresluje, a loutkoherců.<sup>14</sup> Struktura divadla *ningjó džóruři* je částečně převzata z divadla *nó* – z modelu pěti her, které se v divadle *nó* hrály během jednoho představení, vzniká pět jednání (*dan*) jediné – dlouhé – historické hry. Jednotlivá jednání jsou přitom odlišena hudebně a mají také různou důležitost (*kurai*) – za vypravěče nejvyššího stupně je považován deklamátor závěrečné scény třetího jednání.<sup>15</sup>

12 Třístrunný nástroj, který má svůj původ v Číně. Jeho korpus je potažený kočičí kůží a hraje se na něj trojúhelníkovým plektem *baci*.

13 Tento styl, jehož zakladatelem je Takemoto Gidajú, později přešel i do divadla *kabuki*.

14 Dokud vypravěč nezahájí deklamaci, loutky 'nemají duši', jsou na jevišti nehybné.

15 Vypravěči se svému umění učili celá léta a při představeních začínali s prvním a druhým jednáním, na něž obvykle přicházelo velmi málo diváků (začínalo se hrát brzy ráno).

Ukázky her *ningjó džóruři* ze současnosti, na nichž Mizuki Takusagawa osvětlila charakter hudby všech pěti částí představení, nám daly představu také o struktúře divadelní hry, již tvoří expozice (*daidžo*), střední část (*džonaka*) a závěr (*džokiri*), o speciální výchově deklamátorů a o některých režijních efektech, které ovlivnily současnou produkci tohoto žánru.

*Kabuki* – výpravná divadelní forma spojující zpěv, tanec a herecké umění:<sup>16</sup> Přibližně v téže době jako divadlo *džóruři* vzniká v Japonsku i další tradiční forma, *kabuki*. Jde o vysoce stylizované divadlo určené původně k potěše obyvatel měst pozdně feudálního Japonska. Využívá výrazného líčení, skvostných kostýmů a důmyslných jevištních efektů, které ve spojení s mnohdy fantastickými tématy poskytují doslova pastvu pro oči i pro uši.

Mašinérii divadla *kabuki* představil Petr Holý na příkladech her se strašidelnou tematikou. Po středověkém ideálu skryté krásy *júgen* ('hloubka jímavého citu'), která je charakteristická například pro divadlo *nó*, se v období Edo (1603–1868) v souvislosti s uvolněním morálky a z touhy po svobodě objevuje daleko živější ideál *iki*, tedy 'být chic', který proniká i do divadla *kabuki* a ovlivňuje mimo jiné tvar jeviště, které v té době bylo ovšem velmi malé.<sup>17</sup> Podobně jako jeviště divadla *nó* postrádalo zpočátku i jeviště *kabuki* oponu, na přelomu 60. a 70. let 17. století však v souvislosti s vyšší propracovaností zápletky byla opona zavedena a pro větší efekt se v hrách se strašidelnou tematikou začalo používat také malé propadlo *suppon* umístěné

16 Slovo *ka-bu-ki* (歌舞伎) se v dnešní době píše znaky s významy 'píseň', 'tanec' a 'dovednost'.

17 Scénář hry *kabuki* bývá uvedený scénickou poznámkou *honbutai sängen no aida*, která znamená 'v délce 3 *kenú* hlavního jeviště', jeden *ken* je přitom 1,8 metru. (Veškeré míry japonských jevišť se uvádějí v tradiční měrové soustavě.)



na *hanamiči* – jím se zjevují a opět mizejí duchové či postavy s nadpřirozenými schopnostmi.

Překvapivé efekty divadla kabuki demonstroval Holý na ukázce ze hry *Černá mohyla* (*Kurozuka*), kterou v roce 1939 pod vlivem ruského baletu choreograficky zpracoval a poprvé uvedl proslulý herec Ičikawa Ennosuke II. (později Ennó I., 1886–1963): shlédli jsme scénu, v níž mnich ze zvědavosti nahlíží do chýše babice Iwate, která je ale ve skutečnosti záštiplným démonem a ukáže mnichovi náznak své pravé tváře.

S divadlem kabuki jsme se měli možnost setkat i prakticky. Člen hudebního doprovodu v tokijském divadle Kabuki-za Eiiči Suzuki (uměleckým jménem Tokiwazu Waeidajú) si s sebou tentokrát přivezl profesionálního hráče na šamisen Satošiho Tanzawu (uměleckým jménem Tokiwazu Toši) pocházejícího z rodiny, kde se tato profese dědí, aby společně předvedli způsob předstávání zlosti (*okori*), pláče (*naki*) a smíchu (*warai*) ve stylu *tokiwazu*. Tento styl vznikl před 260 lety,<sup>18</sup> slouží jako doprovod k představením divadla *kabuki* a v japonské tradiční hudbě se zařazuje mezi deklamaci (*katarimono*) a píseň (*utamono*). V přesně daném scénáři, kde je možnost jakékoli improvizace omezena jen na samotný závěr monologu, musí představitelé tohoto stylu najít prostor pro věrohodné vyjádření základních lidských pocitů, a tak vzniká nádherný dialog mezi hudebním nástrojem a hercem. Obtížnost této souhry si účastníci workshopu vyzkoušeli při tvoření smíchu s hudebním doprovodem také sami.

Mezi japonskými tradičními divadelními formami se na sympoziu objevila i jedna forma čínská. Pekingskou operu představil – tentokrát v prakticky zamě-

řeném workshopu – Li Mo z univerzity Waseda. Přiblížil obrovskou symboliku této divadelní formy (osm mužů například představuje obrovskou armádu, vozy jsou symbolizovány pouhými zvuky, v trubce lze slyšet zařehotání koně, stojí-li herec zády k divákům, jako by tam nebyl – divák ho ‘nevidí’ – apod.), která postrádá předeheru a obsahuje i části, v nichž se kombinuje jen tanec a hudba (bez zpěvu). Kromě toho předvedl i některé součásti velice složitých kostýmů, jež byly v minulosti běžnými částmi dvořanských oděvů, a typy vousů charakterizujících jednotlivé postavy – například starce či učence, ale i člověka nahánějícího hrůzu nebo toho, komu vousy uhořely. Vysoce symbolický tanec si mohli vyzkoušet i zájemci z řad účastníků.

Součástí sympoza byla i zajímavá diskuse, v níž se spojily dva divadelní světy dohromady – zazněly tu poukazy na určitou podobnost divadla *nó* a antického dramatu, diskutovalo se o vlivu japonského tradičního divadla na západní avantgardu, o způsobu předávání hudby z generace na generaci bez použití vnější pomůcky v podobě notového zápisu<sup>19</sup> i o způsobech dialogu mezi hudebním nástrojem a hercem (ten jsme nejzřetelněji zaznamenali při workshopu věnovaném deklamačnímu stylu *tokiwazu* s doprovodem šamisenu). Právě tento dialog mezi jednotlivými složkami synteticky pojatého divadla se i dnes (znovu) stává součástí experimentálních forem západního jevištního umění, jaké u nás pěstují například Viliam Dočolomanský se svým souborem Farma v jeskyni či Jiří Heřman se svým studiem In spe (oba také zajišťují zapojení těchto sdružení do činnosti Výzkumného ústavu dramatické a scénické tvorby

<sup>18</sup> Styl *tokiwazu* vytvořil Tokiwazu Modžitajú (1709–1781) a je častou součástí historických her tajuplné povahy, jimž dodává vznešenou důstojnost.

<sup>19</sup> Předávanou hudbu je třeba procítit a pochopit, takže přímá metoda je jediná spolehlivá. Jakékoli pokusy o zápis (byť existují) nemohou postihnout všechny aspekty hudebního sdělení.

DAMU a jeho prostřednictvím do Centra základního výzkumu Akademie múzických umění a Masarykovy univerzity v Brně, zaměřeného zejména na problematiku vztahu umění a techniky v širokém smyslu včetně problematiky médií). Otevřena byla i otázka estetických principů uplatňovaných v japonských tradičních divadelních formách: že by výzva pro další ročník sympozia?

Ve většině příspěvků se hovořilo o hudbě jako o nedílné součásti divadelního představení. Jde přitom ovšem o zcela specifickou hudbu, která vznikla vývojem v rámci jediné ostrovní země a která je jen stěží popsatelná pomocí západní muzikologické terminologie. Ačkoli však

v japonské hudbě nelze vycházet z pevně daných stupnic a často ani neexistuje způsob notového zápisu, s jehož pomocí by bylo možné její tóny (pro západní sluch někdy až 'rušivé') a rytmus zaznamenat, rozhodně lze najít cestu k pochopení její krásy, která je součástí celkového tvaru představení. Listopadové symposium k tomu jistě nemalou měrou přispělo. Můžeme se jen těšit, že k podobným multikulturním setkáním bude docházet pravidelně a že povedou i k dalším formám spolupráce mezi japonskými a českými divadelními experty, ať už na teoretické či praktické bázi.

Denisa Vostrá

## S Farmou v jeskyni v Jižní Koreji

V Soulu mají divadelní ulici, nebo spíše čtvrt, ve které se soustřeďuje většina tamních souborů. Od těch nejslavnějších až po úplně neznámé, které si pronajímají divadelní sály, nebytové i bytové prostory, nebo jenom kanceláře, jako například soubor *Yohangza*, který nás do Soulu pozval.<sup>1</sup> Hned první večer nás naši hostitelé do této čtvrti odvedli. Na první pohled však nebylo poznat, že za rušným životem ulice, neonovými nápisy a pouličními jídelnami se skrývají divadelní sály. Snad jen naše plakáty na představení *Sclavi (Emigrantova píseň)*, které visely ve výlohách barů vedle korejských, dávaly tušit, že tomu tak je.

<sup>1</sup> O jejich vynikající inscenaci Shakespearova *Snu noci svatojánské*, spojující prvky evropského a asijského divadla, kterou jsem viděla v Poznani na festivalu MALTA, kde měli naši budoucí korejské hostitelé možnost vidět i naše představení *Sonetů temné lásky*, jsem psala v článku s názvem „Korejský sen v Polsku“ otištěném v *Disku 10* (prosinec 2004).

Ten večer jsme však nezašli do divadla, ale pouze do restaurace. Jídlo a stolování je v Koreji zejména pro Evropana malým představením. Nejprve přinese obsluha na stůl mističky naplněné většinou hodně pikantní naloženou zeleninou. Každá restaurace má na tyto přílohy, které se pojídají průběžně, svůj vlastní recept. Při žádném jídle, včetně snídaně, však nesmí chybět *kimči*, čínské zelí naložené s čili, zázvorem apod., které má podle Korejců pozitivní vliv na zdraví. Potom následuje polévka a hlavní jídlo, které se mnohdy dovaří až na stole, na zabudovaném plynovém variči.

Když přinesli našim korejským kolegům něco, co měli opravdu rádi, tleskali rukama a vyjadřovali své nadšení i dalšími zvuky a pochvalnými slovy. Největší pozdvižení vyvolávaly kousky syrových ryb nebo chobotnic, které se hýbaly ještě na talíři. Korejci ze své porce také čas-

to nabízejí ostatním, jako by se chtěli o zážitky z dobrého jídla podělit. Talíře a misky putují po stole sem a tam, nebo se prostě jí z jedné mísy. Jídla se přímo na stole také míchají s různými omáčkami, nebo se do nich jednotlivá sousta namáčejí. Přitom se diskutuje o kvalitě jídla, ale i o jiných věcech; mluvit se zkrátka nezapovídá, stejně jako mlaskat nebo srkat. Jídlo, které už nikdo nechce, končí u nejhladovějších.

Korejci popíjejí k jídlu *sodžu*, destilát vyrobený z bambusu, chuťově podobný vodce, ale ne tak silný. Se zvoláním 'combe' si připíjejí na zdraví, a když chtějí s někým uzavřít nebo jen stvrdit přátelství, vzájemně se obejmou pravou rukou, v níž drží sklenici, kterou přitom vypijí, podobně jako u nás. Nakonec si ale oba vylijí na hlavu alkohol, který jim ve skleničce zbyl.

Podobných představení jsme v Koreji zažili mnoho. Divadelní představení jen tři, z čehož dvě v divadelní čtvrti a jedno v blízkosti národního parku *Bukhansan*.

První divadlo, které jsme navštívili, se podobá evropským studiovým scénám s potřebným zázemím a technickým vybavením. Hlediště tu stoupá strmě vzhůru a prostor jeviště téměř čtvercového půdorysu je bez portálů. Ve foyer jsou vystaveny fotografie z dalších představení souboru a panuje zde kavárenská atmosféra. V šatně se sundávají pouze kabáty, nikoli i boty, jak to je zvykem jinde.

*Sadary Movement Laboratory* je údajně jeden z nejuznávanějších souborů v Soulu a věnuje se pohybovému divadlu. Představení *Vajcka*, které jsem viděla, mě však o tomto všeobecném mínění nepřesvědčilo. Z propagačních materiálů jsem vyčetla, že nejčastěji inscenují klasické evropské texty, jako např. Čechova. *Vajcek* se v podání tohoto divadla zredukoval na příběh ponižovaného nádeníka, podvedeného vlastní manželkou a nadřizemým.

Na prázdné scéně visely židle zavěšené na lanech a představovaly téměř jediný scénografický element: členily prostor, stavělo se z nich vězení atd. Kromě toho byly také důležitou rekvizitou: herci s nimi různě točili, sedali si na ně nebo vyskakovali... Vnímala jsem to jako nástroj k předvedení jisté dovednosti, a ne jako prostředek k vyjádření čehosi dalšího, což byl možná původní záměr.

Když se na scéně objevila Marie, která snad každému připomínala Marylin Monroe v asijské verzi, bylo jasné, že uvidím cosi jako konfrontaci populárního západního herectví s korejským, tedy zápas dvou odlišných myšlenkových světů. Herci psychologicky prožívali své role, tančili, vyjadřovali se pantomimicky či předváděli pohybová čísla jako v muzikálu, vše v dokonalém provedení. Tyto žánry bohužel nic nespojovalo. Všechny situace byly dopředu jasné, nebylo v nich žádné tajemství a vlastně ani nic dramatického.

Hercům nechyběla vysoká profesionalita a snaha prožít svou roli. Ve sborových scénách i v duetech byli velmi přesní, jak jsem si na to v asijském divadle zvykla, ale skutečný zážitek to nevyvolávalo. Když se snažili vyjádřit Vojckovy vnitřní hlasy, používali herci jako jeden z prostředků opět židle, s nimiž provozaovali různé artistní kousky. Řešení však bylo natolik vnějškové, že jsem nedokázala zjistit, jestli se za touto ekvilibristikou skrývá nějaký hlubší obsah.

*Sadary Movement Laboratory* je jedno z mála mimických divadel v Soulu a má úspěch. Možná i proto, že jako mimické divadlo inscenuje klasické euroamerické texty. V představení byla spousta dobrých nápadů, kterým nechybělo kvalitní provedení, ale chyběla jedna zásadní věc: pochopení *Vajcka*, střetnutí s tématem.

Nedaleko divadelní ulice sídlí skupina *Soom*, která nás pozvala na představení *30 Years Old*. Po úzkém schodišti

obytného domu jsme vyšli do třetího patra a počkali před vchodem do bytu. Po pár minutách se dveře od bytu-divadla otevřely a my jsme se octli v předsínce asi pro dvě osoby. Zde jsme odložili kromě kabátů i boty. Na předsínce navazoval hrací prostor divadla, velký přibližně pětkrát deset metrů s velmi nízkým stropem a bez vyhrazeného prostoru pro diváky, jak už to bývá v tradičním korejském divadle, kde se diváci a herci nacházejí na stejné úrovni. Podlaha byla vyložená žlutými čtverci z pěnového linolea a zdi byly pokryté lesklou modrou látkou.

Ve vlastním divadelním prostoru nás vítaly dívky s typickým korejským úsměvem a tleskáním jako projevem radosti z toho, že jsme přišli. Posadili jsme se všichni na zem na modré polštáře a představení začalo. Režisér souboru Choe četl dopis, ve kterém odhalil pozadí vzniku souboru a příklon k tradici Grotowského. Děkoval za představení *Sclavi (Emigrantova Píseň)*, které jsme odehráli předchozí den a které celý soubor viděl, a za to, že jsme přišli na jejich představení, zahájené pak slovy *performance start*.

Herečky hrály velmi jednoduchý bazální příběh o koloběhu života, o stárnutí a strastech, o životě ženy, o korejské mentalitě. Jazyk, kterým byl příběh vyprávěný, byl také velmi jednoduchý ba až naivní. Hlavním výrazovým prostředkem bylo tělo. Použité symboly byly jasně čitelné a hudba, kterou produkovala další členka na elektrické piano, přímočaře dokreslovala atmosféru vytvářených obrazů. Pro současné evropské divadelní vnímání bylo vše příliš doslovené, jednoduché, a herectví ilustrativní až patetické, ale nikoli bez silného vnitřního obsahu, který nakonec nad ilustrativní formou zcela převážil.

Pohybová i hlasová vybavenost hereček byla na slušné úrovni. Nejpůsobivější byl závěrečný monolog staré ženy,

která oplakává mrtvého manžela. Její představitelka seděla na kameni, tvořeném těly dalších hereček, a ponořila se (společně s námi) do duše osmdesátileté stařeny. Hlavním výrazovým prostředkem byl v tomto případě hlas a mimika obličeje. Základem představení byla otevřenost a upřímnost, s jakou nám herečky nabízely pohled na ty nejobyčejnější věci skrze svůj prožitek, a dojem, že bez vidiny většího úspěchu hledají v divadle svůj vlastní způsob vyjadřování.

Přestávka proběhla formou disco tance hereček s diváky. Po představení nás režisér Choe pozval k diskusi a herečky nás obdarovaly slavnostním dortem a skleněnými srdíčky (které se používaly i v představení). Znovu nám poděkovali za představení *Sclavi* a postesklí si, že se setkali s evropskými herci poprvé a asi naposledy. Divadelní skupina *Som*, v překladu dech, nám své představení doslova věnovala.

Třetí představení, které jsem viděla, se odehrálo v *Myungwon House* náležejícím ke *Kookmin University* na severním okraji Soulu. Tento komplex dřevěných budov je zapsaná korejská národní památka a na nynější místo byl přestěhován v roce 1980 v důsledku přestavby centra Soulu. Dnes slouží jako kulturní centrum, kde se udržují a šíří korejské tradice.

Taneční představení se odehrálo v takzvaném *Daechung*, který se nachází v ženské části *Myungwon House* a sloužil pro rodinná shromáždění. Je to velký prázdný prostor s dřevěnou podlahou obdélníkového půdorysu a delší stěnou otevřenou do dvora. Před ní jsme seděli my diváci a nahlíželi na umění tří tanečnicků jako na něco, co do tohoto domu patří a co se může odehrávat pouze za zavřenými dveřmi v soukromí. Tento pocit umocňovalo také pohoštění, které se každému dostalo: sestávalo z šálku zeleného čaje a tradičních korejských zákusků.

Dvě ženy a jeden muž předvedli tradiční korejský tanec doprovázený bohužel reprodukovanou hrou na flétnu. Svě umění provozovali zlehka a s příznačnou jistotou pohybu. Jejich hra působila jako vnitřní meditace či pohrávání si s vlastními myšlenkami, jako by ani nepotřebovali diváky. Způsob dýchání však svědčil o jejich vysoké profesionalitě a o tom, že o divácích velmi dobře vědí. Ve fyzicky náročných pasážích, hlavně z hlediska udržení napětí a rovnováhy, jsem je nikdy neviděla zhluboka se nadechnout. Pokud měli nedostatek vzduchu, takže jim nestačilo dýchat nosem, téměř neviditelně otevřeli ústa a nadechli se. Tak nenarušili celkovou atmosféru projevu, ale naopak jí potlačěním a ovládnutím fyzické potřeby nadechnout se ještě znásobili. Práce s kostýmem či rekvizitami (šátek, vějíř) byla do detailu propracovaná, jako ostatně celé představení.

Ne všichni tři protagonisté však disponovali stejnou silou výrazu. První tanečnice nedokázala mou pozornost udržet nepřetržitě. Její stále přítomný úsměv a jistota projevu jakoby nedovolovaly žádný riskantní krok, a tak se ztrácela i dramatická situací. Na muži jsem obdivovala především dýchání a s ním spojenou schopnost udržet napětí. Koncentrací a vnitřním vyzářováním si mě jednoznačně získala druhá tanečnice, která předvedla tanec šamanky. V jejím projevu se snoubily protiklady vnější jemnosti a estetičnosti s vnitřní tvrdostí a jakousi neústupností.

Shlédla jsem tři odlišná představení, která v jistém smyslu vypovídají o cestách současného korejského divadla. Jednou cestou je udržování tradice, druhou cestou je následování především amerického mainstreamového divadelního stylu a třetí možností je vlastní hledání v kombinaci tradice s moderní dobou.

Pokud se budu inspirovat tezí, že všechny důležité posuny v historii svě-

tového divadla proběhly do konce 60. let, je v tomto smyslu Korea teprve na začátku. Tuto domněnku mi potvrdila teatroložka Hye Kyoung Lee, když mi osvětlila historii korejského divadla, která je ovlivněna pozdním vznikem psaného dramatu, japonskou okupací, občanskou válkou a silným vlivem Číny.<sup>2</sup>

Politické vlivy a nedůvěra ve vlastní zdroje kultury rozmělnily národní identitu Korejců, kteří ji teď znovu objevují a vytvářejí. Divadelníci hledají inspiraci především v evropské a americké divadelní kultuře, přejímají herecké metody, hrají evropské a americké texty. Nejinak je tomu na *Kookmin University*, kde je Hye Kyoung Lee vedoucí katedry *Performing Arts* a kde se chtějí studijním programem přiblížit světové úrovni. Studium herectví se zde dělí na několik oborů a každý z adeptů jimi musí projít. Jsou to: tradiční taneční divadlo, muzikálové herectví a herecké metody Stanislavského a Mejercholda (dva posledně jmenované obory učí na univerzitě pedagogové z Ruska). Podle toho, jakou atmosféru jsme zažili na univerzitě, většina herců dává přednost uplatnění v muzikálu.

Korejských herců a režisérů, kteří jdou vlastní cestou a chtějí pochopit a poznat svou kulturu a zároveň udržovat kontakt se současným světem, je málo. Přesto se takové skupiny najdou, jako například soubor *Yohangza*, který už slaví úspěchy po celém světě, nebo divadelní skupina *Soom*, která si teprve své diváky získává, ale je důležitou součástí současného korejského divadelního podhoubí.

Eliška Vavříková

2 Drama jako samostatný literární žánr tu vzniklo až na počátku 20. století, za japonské okupace (ta trvala do roku 1945) vzniklo 6 původních her (1910–1920), ale jen jedna byla uvedena. Většinou se hrály adaptace her japonského *Divadla nové školy*. Drama se ustálilo jako samostatný literární žánr, ale dlouhou dobu působilo pouze v knižní podobě.

# Do Krakova na Baz@rt!

Souběžně s Pražským divadelním festivalem německého jazyka probíhal 4.–8. 11. 2005 v Krakově letošní ročník festivalu **Baz@rt.de/ch**. Už internetové domény v názvu napovídají, na kterou oblast se tento rok festival zaměřil. Zatímco loňský ročník – Baz@rt.fr – se obracel na současnou francouzskou dramaturgiu, zkoumal prostřednictvím workshopů hranice divadelních možností v závislosti na nové dramatičce a zabýval se otázkami překladu, letošní ročník definovali organizátoři festivalu – herec a režisér Paweł Miśkiewicz a jeho kolegyně z krakovského Starého divadla Agata Siwiak – takto: „Tentokrát náš zájem nepatřil tvůrčímu procesu, pozorování vzniku představení, ani pátrání po hranicích divadla, ale prezentaci děl obzvláště uznávaných umělců, kteří stále ohromují svým přístupem k dramatickému textu, novými interpretacemi nebo také nevšedním scénickým řešením.“ Hlavními hosty festivalu byli režisér Luk Perceval se svou inscenací *Andromaché* (Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin), *Cesta Liny Bögli* režiséra Christophera Marthaler (Schauspielhaus Zürich) a představení *Idioti* Andrease Kriegenburga (Schauspiel Frankfurt). Už z tohoto výčtu je zřejmé, že dramaturgie chtěla představit skutečné špičky německy mluvícího divadla.

Krakovský Baz@rt nezůstal vzhledem ke svému zaměření u seznámení návštěvníků festivalu se současným německým divadlem, ale konfrontoval zahraniční představení s domácí produkcí vzniklou ve spolupráci s německými divadelníky.

1 Andrezej Stasiuk je autor se zajímavým životopisem. Byl vyloučen ze školy, prošel mnoha zaměstnáními, dezertoval v 80. letech z armády, rok a půl strávil ve vězení, psal do undergroundových časopisů, v roce 1992 vydal knihu povídek Hebronské stěny (*Mury Hebronu*), která vychází ze zkušenosti z věznic, je nositelem několika polských i německých literárních děl.

Hostitelské Staré divadlo Krakov uvedlo jak hru *Noc* polského autora Andrzeje Stasiuka,<sup>1</sup> která pojednává o současném vztahu Poláků a Němců a je výsledkem spolupráce s herci Schauspielhaus Düsseldorf, tak inscenaci *Osmý den týdne*, která vychází z povídky polského spisovatele Marka Hłaska a kterou pohostinsky režíroval německý režisér Armin Petras.<sup>2</sup> Autorkou hry *Modrovous – naděje žen* je německá dramatička Dea Loher a posledním představením festivalu byla dramatizace románu *Zaslepení (Die Blendung)* Eliase Canettiho pod názvem *Auto da fé*.

Vedle divadla představil festival také německý dokument. Snímek *Freekstar 3000* sleduje neobvyklý integrační projekt v jednom ústavu pro mentálně postižené v bývalém východním Berlíně. Jedná se o vytvoření televizní show, ve které vystupují obyvatelé ústavu. Podstatnou část dokumentu tvoří konkurs, na základě kterého se vybírali účinkující. Uchazeči procházejí zkouškou ze zpěvu a tance, vyprávějí historky a předvádějí neobvyklé dovednosti. Nejsilnějším zážitkem bylo pozorovat, s jakou opravdovostí a bez přetvářování do takové akce téměř všichni obyvatelé ústavu vstupovali. Rozhodně tu nemůže být řeč o trapném předvádění lidské nedokonalosti či ubohosti. Jejich upřímná radost a spontánnost dala zapomenout na všechny nedostatky. Dokument se tematicky vztahoval k frankfurtské inscenaci *Idioti*, ale dlužno říci, že o problematice soužití s mentálně postiženými lidmi řekl daleko více než Kriegenburgova inscenace. Druhým zajímavým snímkem byl sběr

2 Armin Petras se českému publiku představil pod pseudonymem Fritz Kater jako autor hry *Včas žít, včas umírat* uvedenou v sezoně 2004/05 v Divadle Na zábradlí. Také jsme měli možnost vidět režii jeho vlastní hry *We are camera – Jasonmaterial* na předminulém Pražském divadelním festivalu německého jazyka.



**Andrzej Stasiuk: Noc. Narodowy Stary Teatr Kraków ve spolupráci s Schauspielhaus Düsseldorf 2005. Režie Mikołaj Grabowski**

ný dokument *Die Spielwütigen* německého dokumentaristy Andrese Veieleho, který sleduje osudy čtyř nejprve žadatelů o přijetí, pak posluchačů a nakonec absolventů herecké školy Ernsta Busche v Berlíně. Jsme svědky čtyř různých variant jedné cesty od nadšení při vstupu na školu přes deziluze a pochybnosti o sobě, o škole i smyslu divadla až k prvním krokům v samostatné kariéře.

Zajímavá byla také knižní nabídka festivalu. Kromě mnoha publikací o pol-

ském divadle a dramatu se tu objevily dvě zajímavé knihy o divadle německém, a to kniha *Die Bühnenrepublik* (Berlin 2003) německého kritika Thomase Irrmera a televizního režiséra Matthiase Schmidta, která mapuje formou rozhovorů a komentářů divadlo v bývalé NDR po dobu jejího trvání od Bertolta Brechta až po Franka Castorfa. K této knize byl natočený stejnojmenný dokument, který bylo také možno vidět na festivalu. Druhým zajímavým titulem je kniha

Luka Percevala *Theater und Ritual* (Berlin 2005), který popisuje svou cestu od prvních pokusů o založení nezávislé divadelní skupiny přes významné starší inscenace jako *Schlachten!* až k nejnovějším (*Othello*, *Andromaché* a *Turista* Mariy von Mayerburga uvedené Ioni na Wiener Festwochen). Berlínské nakladatelství Alexander Verlag řadí oprávněně tento svůj titul do edice divadelní literatury ke knihám Petera Brooka, Jerzyho Grotowského a Ariane Mnouchkinové.

Jediným letošním workshopem byla dílna divadelní kritiky, kterou vedl už zmíněný Thomas Irmer. Základem pro práci v tomto workshopu byla tři představení festivalu: *Andromaché*, *Cesta Liny Bögli* a *Osmý den týdne*. Všechna tato představení mají společný jeden rys: vycházejí z režisérovy adaptace literární nebo dramatické předlohy.

Pokud jde o uvedená představení, už z toho, jak svůj festival organizátoři definují, je zřejmý dramaturgický klíč, a ze shlédnutých představení člověk nemůže nenabýt dojmu, že byla vybírána podle toho, jak odvážná jsou v hledání divadelního tvaru.

Marthalerova inscenace *Cesta Liny Bögli* (*Lina Böglis Reise*) není žádná novinka,<sup>3</sup> přesto organizátory oslovila natolik, že ji pozvali. Jde o jakési scénické vyprávění, které vychází z cestopisu Švýcarky Liny Bögli, která v letech 1892–1902 objela celý svět. Na tehdejší dobu to bylo cosi nevídaného, Lina Bögli se stala pro své současnice symbolem samostatnosti a odvahy, neboť vykonala

to, co bylo do té doby vyhrazeno jen mužům. Fakt, že cestu podnikla především kvůli tomu, že ji odmítl jistý polský důstojník, který dal přednost kariéře, jejímu činu ještě přidal na významu. Marthaler její osudy sděluje téměř výhradně čtením jejich zápisků, a to různými způsoby – část popisuje jakýsi rozhlasový komentátor, který každý svůj vstup zakončí větou „A nyní počásí“, část se prezentuje jako přednáška, část jako řečnický projev. Každý tento způsob Marthaler nechává více či méně parodovat. I Lina Bögli je přes svou odvalu vykreslena ironicky, včetně projevů švýcarské povahy: pokaždé, když si uvaří svůj oblíbený slabý čaj, pytlík pečlivě schová do připravené krabičky. Kromě komentátora a Liny Bögli tu vystupují ještě tři muži: pianista, zpěvák a řečník. Ti se čas od času stanou ‘oběťmi’ učitelského povolání Liny Bögli, kterým se na cestách živila. Svým jednáním ovšem hlavně boří představu o přirozenosti mužské nadvlády a demaskuje domnělou mužskou převahu tím, jak se neustále musí o muže na scéně starat, uklidňovat je a zaměstnávat, aby nezlobili.

Pokud jde o scénografii, kromě řečnického pulťáku, stolku pro komentátora, několika matrací, které tvoří postel (jednou v lodní kabině, jednou v hotelu, jednou ve vlaku atp.), psacího stolu a kufrů, pochází její zbytek z jiné Marthalerovy inscenace *Hotel Strach* (2000). Toto spojení se scénografií Anny Viebrockové vychází z myšlenky, že *Cesta Liny Bögli* se má odehrávat na místě, které má svou historii. První uvedení se uskutečnilo na Badische Bahnhof v Basileji, na nádraží, které leží na hranicích Švýcarska a Německa: Místo hrálo svou roli především během 2. světové války, kdy pro mnoho lidí prchajících před nacisty znamenal tento hraniční bod buď záchranu, nebo jen slepou odbočku na cestě do koncentračního tábora. Ve Vídni se hrálo v Práturu, v Dijonu v Oranžérii. Protože v Kra-

<sup>3</sup> Tato Marthalerova inscenace vznikla roku 1996 na popud herečky curyšského Schauspielhausu Catriony Gegenbühl, která si přečetla cestopis Liny Bögli, a ve spolupráci s dramaturgyní Andreou Schwieter a scénografkou Franziskou Rast se uváděla na curyšském nádraží. Text je poskládaný jak z knihy Liny Bögli, představující sbírku dopisů fiktivní přítelkyně Elisabeth, tak z jejich deníků uložených v Bernu (neuvěřitelných 6000 stránek rukopisu), dobových i současných článků o módě a o ženách. Podoba, kterou jsme viděli v Krakově, je obnovená verze z curyšského Schauspielhausu premiérována 2002.





Marek Hlasko: Osmý den týdne. Narodowy Stary Teatr Kraków 2005. Režie Armin Petras

kově nebyl k dispozici vhodný prostor, umístili inscenátoři na scénu dlouhou řadu složených židlí a stolků ze zmíněné inscenace *Hotel Strach*. Sklizený nábytek vytvářel dojem jakéhosi provizorního prostoru nebo zavřené čekárny, zkrátka místa, odkud se stále odchází. To souvisí se samotnou Linou Bögli, kterou to pudí neustále z místa na místo i poté, kdy se vrátí zpátky do Evropy. Přestože ji očekává 'její' důstojník,<sup>4</sup> rozhodne se nezůstat a nevrátit se k 'normálnímu' způsobu života: inscenace vrcholí jejím „Vpřed!“

Je-li Marthalerova inscenace založena víc na scéničnosti než na dramatičnosti, v inscenaci Luka Percevala *Andromaché*, jejíž text je překladem a do značné míry

4 Shodou okolností očekával polský důstojník Linu Bögli právě na nádraží v Krakově.

přepisem<sup>5</sup> Racinovy stejnojmenné tragédie, je to naopak. Pro lepší představu si krátce připomeňme děj: Pyrrhos, jeden z vítězů Trojské války, zavraždil Hektora<sup>6</sup> a unesl Andromachu i s jejím synem na svůj ostrov Epíros. Pyrrhovi je však zaslíbena Helenina dcera Hermiona, která na něj oddaně čeká na Epíru. Hra začíná v okamžiku, kdy Orestes přichází na Epíros s posláním vynutit na králi Pyrrhovi, aby vydal Andromašina syna Řekům: ti se ho totiž obávají jako možného následníka trojského trůnu. Pravým důvodem Orestovy cesty je ovšem jeho

5 Překlad a úpravu provedl Luk Perceval se svým bratrem Peterem.

6 Zde došlo k největšímu významovému posunu. U Racina Hektora zabijí Pyrrhův otec Achilles. Je to současně jedno z míst, kde je viditelná Percevalova snaha o co největší dramatičnost situací.



◀ ▶ Jean Racine – Luk Perceval:  
Andromaché. Schaubühne am Lehniner  
Platz Berlin 2005. Režie Luk Perceval

láska k Hermioně, která ale miluje Pyrrha, zatímco Pyrrhos miluje Andromachu zachovávající věrnost svému mrtvému muži. Pyrrhos zneužije požadavek Řeků, aby si vynutil sňatek s Andromachou, Hermiona zneužije Orestovu lásku a donutí ho zavraždit Pyrrha. Tato vražda ale nic nevyřeší – čekání na Pyrrha, který jí pohrdal, bylo pro Hermionu snesitelnější než jeho smrt.

Luku Percevalovi se podařilo celý příběh odehrát více jak dva metry nad zemí na zhruba pět metrů široké a jeden metr hluboké podestě tvořené žulovými pláty. Tento těsný prostor je obklopený 'mořem' lahví a střepů. Perceval tak už samotnou scénografií naznačil neřešitelnost situace, ve které se postavy nacházejí. V omezeném prostoru jsou herci nuceni všechny své pohyby minimalizovat. Vzniká tu další jevištní metafora nutné obezřetnosti před nesprávným krokem. Nelze jednat rázně, protože ti, kterých bychom se chtěli zbavit, mohou

s sebou strhnout dolů mezi střepy i ty, které chceme zachránit. Herci dosahují takového napětí a takové dokonalosti ve zvládnutí svého těla, že každý jejich sebe-nepatrnější pohyb má význam. V maximálním soustředění na tyto milimetrové pohyby pomáhají i mikroporty, které umožňují velmi jemné nuance i v šepotu. Vzdálenost a blízkost mezi postavami tak nevytváří jen pohyb, ale také intenzita hlasu.

Andromacha sedí s fakířským klidem v pravé části podesty, Pyrrhos se zmítá uprostřed mezi ní a mezi Hermionou, která se ho zleva stále dožaduje. Zcela vlevo stojí Orestes, jeho průvodce Pylades na opačné straně. Vzájemné dožadování lásky vrcholí v okamžiku, kdy se vytvoří jakási fronta: Orestes se tlačí na Hermionu, ta se zády tiskne k Pyrrhovi, který se líká k nehybné Andromaše. Neangažovaný pozorovatel Pylades se za celou dobu ani nepohne a jeho jediným vyjadřovacím prostředkem zůstává slovo.



Podesta ne náhodou připomíná obětní oltář. V souvislosti s tím se vynořuje otázka, kdo má být obětován. Všichni Řekové se dožadují toho, aby se kvůli nim obětoval ten druhý. Kvůli obavě Řeků má Andromacha obětovat svého syna, Orestes chce, aby Hermiona obětovala svou lásku k Pyrrhovi, Hermiona, aby Pyrrhos opustil Andromachu, Pyrrhos, aby Andromacha přestala být věrná svému mrtvému manželovi. Jediná Andromacha nakonec vyhraje svůj zápas o synův život a vlastní místo na podestě, protože se obětuje sama, když svolí ke sňatku s Pyrrhem.

Textová úprava bratří Percevalových zbavuje Racinův text dlouhých rétorických pasáží a odstraňuje všechno, co snižuje podíl dramatičnosti v textu. Z diskuse po představení bylo patrné, že se Perceval snažil při tomto druhém nastudování<sup>7</sup> odstranit i v herecké akci všech-

no, co nesměruje přímo k vyřešení nastalé situace. Dosáhl tak do značné míry dokonalého tvaru, když se herci v poměrně velké výšce a malém prostoru pohybují nad rozsypanými střepey s takovou jistotou, že o ně nemáme strach a že vzhledem k této přesnosti působí jejich pohyby organicky a jako spontánní reakce.

Dalším hereckým experimentem bylo představení *Idioti (Idioten)* podle stejnojmenného filmu Larse von Triera, který pro jeviště adaptoval Andreas Kriegenburg, intendant hamburského Thalia Theater. Představení vychází z filmového příběhu lidí, kteří objevováním idiota uvnitř sebe sama nastolují otázku, jestli je jejich pochopení problémů handicapovaných spoluobčanů, spojené s ochotou denně je vídat či žít v jejich blízkosti, skutečně upřímné. Představení vznikalo podle tvůrců během pouhých tří týdnů na základě improvizací a inscenace z velké části improvizací zůstala.

<sup>7</sup> První provedení ve stejné scénografii se odehrálo 3. 10. 2002 v antverpském divadle Bourla.

Představení plné vynikajících hereckých kreací vyvolávalo otázku, co postavy této divadelní verze *Idiotů* svým 'nenormálním' chováním vlastně sledují. Pro Andrease Kriegenburga byl prý důležitější herecký experiment a zejména ohledávání možností herecké improvizace a spontánního hereckého reagování před diváky než společenská provokace, jakou byl Trierův film. To ilustruje událost, která se stala během krakovského představení: Jedna ze členek skupiny 'idiotů' Karen tak dlouho nelítostně mlátila svou panenkou o zeď, až se jeden z diváků (skutečných diváků, z nichž někteří seděli v krakovské verzi také na scéně) zvedl a panenku jí sebral, aby zabránil jejímu dalšímu drastickému ničení.

O objevování nekonvenčního hereckého projevu šlo i v inscenaci Armina Petrase *Osmý den týdne* (*Ósmy dzień tygodnia*) podle povídky Marka Hłaska z roku 1956: ta na pozadí společenské atmosféry 50. let ve Varšavě vypráví příběh mladých milenců Agnieszky a Piotra, kteří hledají volný byt ke svému prvnímu milování. Armin Petras, který povídku adaptoval a pohostinsky v Krakově inscenoval, odstranil společensko-politickou rovinu a příběh zasadil do přítomnosti. Více než příběh, který se tak stal poněkud banální, ho prý totiž zajímá, co jednotlivé postavy prožívají, lépe řečeno, co cítí, a hledá způsoby, jak na diváka tyto jejich pocity přenést. Na zpřítomňování daných pocitů či stavů se také soustředila práce na zkouškách. Petras prý pracoval více méně individuálně s každým z herců, aniž by se staral o interpretaci celku a jeho tematické zaměření. Tento nezvyklý způsob práce byl prý pro všechny zúčastněné herce Starého divadla velmi příjemný. Jak se vyjádřil

jeden z herců souboru, díky tomu, že Petras nepojmenoval témata jednotlivých situací a celé hry, zabránil hercům hledat nabízející se motivace jednání a situaci psychologizovat tak, jak jsou zvyklí. Petrasův způsob jim umožnil novým způsobem vytvářet postavy. Režisér zadával například taková cvičení, jako „co děláš, když jsi sám“, nebo „co děláš, když jsi na ulici a prší“. Je pravda, že během představení jsme mohli mít dojem, že se suneme od etudy k etudě, což je možná právě důsledek Petrasovy metody. Opakuje se tu například scéna otravné a namáhavé cesty do práce, kdy se herci potácejí po jevišti každý se svou betonovou dlaždicí. Scénicky výrazné jsou okamžiky, kdy na jevišti prší: jednou vidíme houf lidí, kteří jsou nuceni déšť přetrpět, podruhé zase je přicházející déšť spojený s radostí nad nalezením místa k milování. Petrasovi tedy nešlo o vybudování příběhu skrze dramatické situace, ale o prezentaci pocitů postav, které bylo někdy příjemné a někdy, dlužno říct, i poněkud nudné sdílet.

Krakovský festival je podle mého soudu cenný především tím, že nechce být jen přehlídkou pozoruhodných inscenací, ale snaží se konfrontovat v několika dnech různé divadelní přístupy: proto mají v jeho rámci takovou důležitost diskuse po představení. Příští ročník krakovského festivalu hodlá nejen rozšířit nabídku workshopů, ale hlavně se chce věnovat divadlu zemí Visegrádu, mezi které patří i Česká republika. Stane se to pro nás příležitostí dostat se do větší blízkosti k polskému divadlu, které je u nás v posledních letech na rozdíl od slovenského a maďarského téměř neznámé?

Štěpán Pácl

# Muž sedmi sester

komedie

na námět ze stejnojmenné novely Jaroslava Havlíčka napsali

**Olga Šubrtová a Martin Glaser**

*Život je tak trapný, Bože  
jak uprdnutí do soulože...*

J. H. Krchovský

Osoby:

**Emil Škvor**

**Hrabě**

**Doktor**

**Macho**

**Slávka**

**Milena**

**Zdena**

**Cilka**

**Lída**

**Božena**

**Tereza**

**Matka**

## 1. obraz

*'Single' bar, večer, nově otevřený podnik ve městě, bez hostů, jen tři kamarádi, přichází Škvor.*

**Hrabě** Vítej domů, Škvore!

**Doktor** Jak bylo?

**Škvor** Teda fakt vám děkuju, vy troglodyti. Trvalo mi skoro dva dny než jsem se sem stopem dostal.

**Macho** Zpestřili jsme ti víkend...

**Doktor** Trochu ti závidím. Co bych za to dal, probudit se na rajský pláži – vlnky, slunce, krása, ne? Nemáš chlastat, chlapče!

**Macho** Úplně jsi vyuhnul a chrápal jak nemluvně až do Itálie. Vybrali jsme ti tu nejhezčí pláž široko daleko. Když ses tam pak ráno probudil, byl jsi úplně skvělej. Zuřil jsi jako herec v nějakým filmu. Máme to natočený!

**Škvor** Vy jste tam zůstali a dívali se na mě?

**Doktor** Jinak by to přece nemělo žádný smysl.

**Škvor** A pak jste se sebrali a odjeli?! Vy jste mě nor-

málně nechali pohozenýho bez hadrů a bez peněz někde na pláži v nějakým podělaným Bibione!

**Hrabě** Myslím, že se nám povedl geniální vtíp!

**Macho** Dovol, abych ti jménem celého našeho spolku předal putovní odznak největšího křena.

*Předávají mu slavnostně nevkusný odznak, který si*

*Doktor předtím s velkou radostí sundá.*

**Škvor** Mně? Klidně si ho nech, ty zlomenino! *(Kopne mu do sádry)*

**Doktor** Přestaň, ještě je brzo!

**Macho** Co děláš, vole?

**Hrabě** Nekaž to, Škvore!

**Macho** Přestaň mi kopat do té nohy, ty pitomče.

Chceš mě zmrzačit? Hele Doktore, řekni mu něco!

**Škvor** Jasně, řekni svému nejlepšímu kamarádovi něco o tý dvojité fraktuře. Nezlomil sis tu nohu náhodou na tom příšerným flámu –

**Macho** Co tím chceš říct?

**Škvor** Já? Já nic. Já byl doma za dva dny. Ty s tou sádrou lezeš už třetí týden.

**Macho** To snad ne?! To se mi snad zdá! Ty jsi porušil lékařskou přísahu, ty hajzle!

**Škvor** Takže putovní odznak si schovej na památku i s tou okrasnou sádrou!

**Macho** Tři týdny tohle zbytečně tahám, jo?! Tři týdny podělanýho života!

**Škvor** Buď v pohodě. Příště je řada na nich.

**Macho** Jenomže žádný příště už nebude! Končím! S těmahle infantilními srandičkami už jednou provždy končím.

**Hrabě** Ale nemyslíš to vážně, víd.

**Macho** Mám toho po krk! Co když mě příště zmrzačíte, jenom aby se něco dělo?

**Doktor** Dejchej, Macho, klidně dejchej... Za chvíli se zase budeš smát.

**Macho** Hele, myslím, že se nám ty sadistický hrátky začínaj trošku vymykat. Já končím.

**Hrabě** Opustíš-li nás, zahyneš nudou!

**Macho** Posloucháš ušima? Nechci mít infarkt ve třiceti. V noci chci spát beze strachu, odkud na mě

zase co vyskočí. Nechci, aby mi tenhle Mengele ze srandy příště třeba něco amputoval. Chci zase chvíli normálně žít.

**Škvor** Normální život? Was ist das? Copak jsi zapomněl, že: Život je tak trapný, Bože –

**Všichni** Jak uprnutí do soulože!

**Macho** Vy jste volové!

**Škvor** Jestli ty bez našich her vydržíš v tý svý video-půjčovně, tak já ve škole ne! Jakej má smysl učit tlustý chlapečky tělocvik?

**Macho** Chudáci tlustý chlapečci!

**Hrabě** Neváhám ani na vteřinu! Realitní kancelář není špatná, ale reality show je o hodně lepší.

**Doktor** Není co řešit! Bez našeho hravého spolku bych v nemocnici nepřežil.

**Škvor** Ostatně, aby se Macho trochu uklidnil a nabral sil, mohli bychom dočasně změnit orientaci.

**Macho** Co?

**Škvor** Místo dovnitř – ven.

**Hrabě** Jak to myslíš?

**Škvor** Zkusme se propříště zaměřit trochu víc na naše bližní! Ani jejich životy přeci nepřekypují příběhy...

**Hrabě** Zní to dobře!

**Doktor** Zní to dokonce moc dobře! Macho?!

**Macho** Tak jo, zůstávám.

**Doktor** Fajn, zítra se stav a já ti to sundám.

**Macho** Hele, sundáš mi to ještě dneska nebo tě normálně prásknu tý vaší felčarský komoře!

**Hrabě** Po koncertě, pánové, po koncertě! Něco takového jsi v Itálii neviděl, Škvore. Sedm sester. Unikátní příležitostná dívčí kapela.

*Sestry vzadu zpívají 'pěknou písničku' – Dvě malá krádkla tu nejsou (Killing me softly) – Helenka Vondráčková revival – jak ze Superstar – trapné a pochopitelné... Komentář kluků přes zpěv.*

**Macho** To jsou fakticky ségry, nebo si tak jen říkaj, Hrabě?

**Hrabě** Jsou to opravdický sestry. Ta pani támhle je jejich Matka.

**Doktor** Dneska tady otvírají. „Singl bar – místo, kde se seznámíte!“

**Škvor** Není tu ani noha!

**Doktor** Jsme tu my, pánové!

**Macho** Hrajou teda děsně!

**Doktor** Tamhleta není špatná!

**Macho** Ale s tou hrbatou už si fakt dělají srandu, ne? *Sestry dozpívají a potupně prchnou.*

**Škvor** Dostanu je všechny!

**Hrabě** Co, prosím?

**Škvor** Říkám, že hodlám vopichat během jedinýho tejdne celou tuhle příšernou kapelu. Každý den jednu.

**Macho** To určitě.

**Doktor** No, ty si teda věříš.

**Hrabě** Pánové, mám pocit, že se právě zrodilo něco mimořádného. Máš představu, jak na to?

**Škvor** Potřebuju čtrnáct dní na přípravu a vaši pomoc.

**Hrabě** Všechno máš mít.

**Doktor** Jsem ti zcela k dispozici.

**Macho** Já taky, jasně!

**Škvor** Začnu prvního s tou hrbatou!

## 2. obraz

*'Single' bar, druhý den odpoledne, zkouška kapely, nervózní čekání, chybí Zdena.*

**Matka** Tak to už přesahuje všechny meze! Kolik je hodin?

**Cilka** Šestnáct hodin a tři minuty, maminko.

**Matka** Děkuju, Cilko, aspoň na tebe je spolehnoutí. Takže už tři minuty zpoždění! Je na čase, abyste ji přestaly krýt. Ptám se vás tedy znovu: Kde je Zdena?

**Božena** Asi se zdržela na kroužku keramiky.

**Matka** Na kroužku čeho?! Boženo, ty radši mlč. Tys vždycky byla rebelka a černá ovce rodiny.

**Božena** Já, jo? A kvůli komu jsme se musely přestěhovat? Kvůli mně?

**Matka** Nenavážeš se do Lídy, je nemocná a už jsme jí přece odpustily.

**Tereza** Já teda ne. Přišla jsem kvůli ní o práci a teď nemůžu nic sehnat.

**Matka** Terezko, Terezko! Máš tvrdé srdce, to je tvůj problém. Proto nemůžeš najít práci. Zamysli se nad sebou. Podívej Milenka. Tichá, hodná, s tou nejsou žádné problémy. Slávko, okamžitě přestaň zírat do blba! Už mám těch tvých věčných provokací dost!

**Slávka** Jakých provokací? Co komu dělám? Milena celý den ani necekne a je hodná, tichá, kdežto u mě je to samý provokace.

**Matka** Okamžitě zmlkni! Co si to dovoluješ?

**Slávka** Ty vole, tak já už fakt nevím!

**Lída** Mami, radši Slávku nech, má zase tu svoji depku.

**Matka** Tohle já neuznávám. Jaká deprese? Musíš se snažit a budeš úplně šťastná. Jen chťit, nepoddávat se tomu. – Tak začneme bez Zdeny. Ta at' si mě nepřejde.

*Vejde Zdena.*

**Zdena** Ahoj, nejdú pozdě?

**Matka** Zdeno! Ven! Přijdeš znovu a všem se omluvíš!

**Zdena** Pardón, pardón!

**Matka** Ven a znovu jsem řekla.

**Zdena** Mami, nepřeháníš to trochu? Tolik se snad nestalo.

**Matka** Ne? Narušila jsi zkoušku kapely. Kaziš ostatním práci!

**Zdena** Celá tahle kapela je blbost, celej ten přiblíbej nápad se Singl barem. Včera tu nebyla ani noha, do týdne zkrachujeme, ale prosím, jsem ochotná zkoušet ty bolševický songy, ale kvůli třem minutám se buzerovat nenechám.

**Matka** Zdeno! Ty jsi pila! Dýchni na mě!

**Zdena** Ale houby.

**Matka** Pila. Nebo dokonce kouřila!

**Zdena** Mami, prosím tě.

**Matka** Zdeno! S tebou se něco děje. Ty máš kluka!

**Zdena** Ne, kluka teda fakt nemám.

**Matka** Všichni v téhle rodině budou dodržovat pravidla. Všichni. I ty, Zdeno! Kdo nechce, sbohem. Může jít. Ale vzpomeňte si na Boženu, jak se vrátila z Prahy. Jak zpráskanej pes! Tohle byste chtěly? Nebo jak Lída dopadla s tou prací v Itálii? Já nikoho nedržím. Jděte! Ale jestli si myslíte, že pro vás přijde nějaký princ – tak se na sebe podívejte. Tereza s Boženou už jsou starý, Lída má tu... nemoc..., radši o tom nemluvit. Cilka, chudinka, to je taky beznadějný, Slávku by mohl chtít tak nanejvýš nějaký sebevrah a Milenka je sice hezká, ale nevím, nevím. A na tebe, Zdeno, si dám pozor. Tak co, má někdo nějaké námitky? Výborně! Tak do práce, děvčata!

### 3. obraz

*Škvorův byt: pokoj mladého muže, nepořádek. Sídliště ve městě.*

**Škvor** Bojová porada číslo jedna, pánové! Co jste zjistili?

**Doktor** Měl bys to vzdát, Škvore, myslím, že fakt nemáš nejmenší šanci.

**Škvor** Nepropadej malomyslnosti, Doktore, máš pro mne nějaké pikantnosti?

**Doktor** Porušuju lékařské tajemství, takže o tom drže laskavě hubu, jo?! Předně museli mít mamka s taťkou neuvěřitelný smysl pro humor. Ty holky tvoří úžasnou geometrickou řadu. Sledujte: Slávka – 18 let + 1 = 19 let – Milenka + 2 = 21 let – Zdenička + 3 = 24 let – Cilka + 4 = 28 let – Lída + 5 = 33 let – Božena + 6 = 39 let – Tereza!

**Hrabě** Hmm, přímo vědecká metoda rozmnožování.

**Škvor** Geometrická řada, to mě teda podrž!

**Hrabě** Představ si ten fór, kdybys jim tu řadu vynásobil.

**Doktor** Bude mít co dělat, aby těch sedm exotek během toho jednoho týdne oťukal.

**Škvor** Je pravda, že děvčata jsou poněkud zvláštní. Představte si, že spí ve společné ložnici!

**Doktor** Jsou normálníni?!

**Škvor** Těžko. Žádná akce u nich doma tím pádem bohužel nepřipadá v úvahu.

**Doktor** Vzdej to!

**Hrabě** Nevzdávej se! Jako spolumajitel, zatím jenom 'spolu', realitní kanceláře ti opatřím ke každé slečně takové prostředí, jaké si budeš přát. Ber to jako výkupný, protože jinak nemám nic, měli jsme fofr.

**Škvor** Do pytle! Co ty, Macho?

**Macho** Jen samý banalitiky. Ale Doktor má ještě něco.

**Doktor** Když vynechám zdravé – Zdena, Milena, Lída – nebo ty, které se programově nebo z pudu sebezáchovy vyhýbají péči našeho veřejného zdravotnictví, což je nejstarší, Tereza – zbývá nám tady jedno umělé přerušení těhotenství mimo místo trvalého bydliště.

**Škvor** Kterápak je ta tajněstkařka?

**Doktor** Božena.

**Škvor** Ta zastydělá hipisáčka, co prodává bylinky a esoterický haraburdí? Tipoval jsem ji spíš na náboženskou fanatičku –

**Doktor** A ona zatím...

**Škvor** Co tam máš ještě?

**Doktor** Dvojnásobnou neúspěšnou sebevraždu.

**Škvor** Slávka, že jo?! Řekni, že je to Slávka!!!

**Doktor** Jo, léčí se z deprese, ale řekl bych, že to byly jasný demonstračky, spíš by potřebovala pořádně –

**Škvor** Nepředbíhej! Letos maturuje na zdrávce, třeba nastoupí k vám do špitálu a budeš jí moct vykurýrovat, když se to nepovede mně.

**Doktor** Sestřičkááá! Jéé!

**Hrabě** Jestli to myslí vážně, tak to má promyšlený – snadný přístup k lékům na pracovišti... Do třetice to vyjít musí.

**Škvor** Jsi morbidní. Ale mě už to začíná inspirovat!

**Doktor** No a pak už jen šest dioptrií a menší deformaci páteře jako následek předčasného porodu – zkrátka Cilka Kostková v celé své kráse! Beznadějný případ. Do tý bych fakt nešel!

**Macho** Proč ho pořád nahlodáváš, vole? Mě štve, že jsem to nevymyslel sám. Ty holky jsou úplně šílený. Nespal jsem celej tejdén a mám tady jednu bombu vedle druhý!

*Každou novou informaci doprovází z projekce série 'investigativních' portrétů.*

**Škvor** Bylo mi hned podezřelý, že vydržíš tak dlouho zticha. Předved' se!

**Macho** Sledujte! Slávka! Párkrát jsem zachytil její výraz.

**Škvor** To je na hřbitově?

**Macho** Jo, chodí tam denně.

**Škvor** S tou to půjde samo...

**Macho** Milena je nuda – ctnost sama: tady máme –

pravidelný oběd v zeleninovém bufetu, pak sbírá ní odpadků u sochy Emy Destinové, třikrát týdně pomáhá na Lince bezpečí a bere telefony zatoulaných dětí, ale tam mě nepustili...

**Hrabě** Hezká holka. Tý je pro tebe škoda, Škvore.

**Škvor** Nebuď útlotcitnej. Svět je svině. Čím dřív na to přijde, tím líp.

**Macho** Ale teď tě přejde humor, Škvore. Zdenička, je jednička!

**Škvor** Sexshop! Tu to aspoň bude bavit.

**Doktor** Jestli je nymfa, tak se to nepočítá!

**Macho** Vy jste snad slepi! Detail! Zdenu to sice možná baví, ale my se nechytáme, pánové!

**Škvor** Lesbička? To snad ne?!

**Hrabě** Třeba změni orientaci, až po ní vystartuješ.

**Škvor** V týhle díře bude mít docela problém. A my jí ho pomůžeme vyřešit.

**Doktor** Můžu ti přinést nějaký brožurky, ale tady asi fakt končíš.

**Škvor** Ty nemáš vůbec žádnou fantazii, Doktore. Tady se rodí něco velkého!

**Macho** Cilka. Největší průšvih. Mám ji jenom s maminkou. V kině na Bridget Jonesovy. Ale teď přijdou přímo exkluzivní snímky! Lída na nákupech v hypermarketu!

**Škvor** Hele, ona normálně krade!

**Macho** Až jí ukážeš fotky, bude ti zobat z ruky, aby neměla z ostudy kabát. Jakej jsem?

**Škvor** Jsi fakt eso! Máš i ty dvě nejstarší?

**Macho** Že váháš! Božena propadla nejen touze po vyšších duchovních sférách, ale i démonu alkoholu. Možná jí otvírá cestu do jiné dimenze. Sleduj.

**Škvor** Jestli si takhle otvírá duchovní cestu, tak neopchybujte o tom, že jí otevíru všechno, co bude třeba.

**Hrabě** Co na to bumbání říká maminka?

**Macho** Matka asi spoustu věcí vůbec netuší.

**Doktor** Připomínám ten potrat!

**Macho** Matka má plnou hlavu starostí s tím jejich Single barem. Geniální podnikatelský záměr: sedm svobodných holek má přilákat stejné zoufalkyně a zoufalce, kteří se tam za zvuků retropísní budou seznamovat. Zatím jsou samozřejmě na pokraji krachu, takže nejstarší Tereza zoufale hledá práci a obráží všechny konkursy široko daleko viz foto! Takže, kdy to spustíme?

**Škvor** Do začátku měsíce zbývá šest dní. První rande mám prvního, jak jsem slíbil. Pánové, papíry, sedm obálek, rozjedeme to! Každý dopis bude pro jistotu jiným písmem, ale doufám, že si to navzájem nevyšlepičí. Začínáme akci 'Sedm jednou ranou'.

#### 4. obraz

*Divky čtou dopisy. Pěkně v řadě za sebou.*

**Cilka** „Vážená slečno! Jsem průkopníkem tak zvané Hustlerovy metody, která má už ve světě nezpochybnitelné výsledky a řadu stoupenců. Jsem přesvědčen, že pomůže i vám. Můžete jen získat, budete-li mé metodě důvěřovat. Nežádám odměnu, jen naprostou důvěru a diskrétnost. Zatím není v mých silách aplikovat tuto metodu v širším měřítku a proto si pacienty vybírám. Jsem ale přesvědčený, že vy jste ten případ, kde mohu opravdu výrazně pomoci. Čekám vás prvního července v 19.00 ve své ordinaci v nemocnici, vchod C. MUDr. Škvor Emil.“

**Slávka** „Vážená slečno, vím o vás všechno, nepátřejte jak. Duše jako naše se hledají a musí se nalézt, aby mohly společně vstoupit do věčné nicoty. Pro cítícího a myslícího člověka není možné dýchat vzduch tohoto zkaženého, prázdného světa. Čekám vás 5. července v 19.00 na hřbitově, na vašem oblíbeném místě. Mám jediné smysluplné řešení. Můžete mi věřit, já vás nezklamau. Emil Škvor.“

**Lída** „Slečno Ludmilo, pokud si nepřejete zveřejnění těchto fotografií, čekám vás 4. července ve 21.00 na této adrese.... Přijďte sama a přesně!“

**Milena** „Vážená slečno Mileno, dozvěděl jsem se, s jakým soucitem pomáháte trpícím. Pomozte, prosím, i mně v těžké životní chvíli. Jsem zcela opuštěný, bez příbuzných, bez přátel. 6. července ve 14.00 se dozvím svůj rozsudek – život nebo smrt? Nemám sílu jít sám k lékaři pro výsledek svých vyšetření. Prosím, slitujte se nade mnou, buďte mým strážným andělem! Nežádám moc, jen potřebuju, abyste mě toho dne podržela. Budu na vás čekat před nemocnicí. Váš trpící a doufající Emil Škvor.“

**Tereza** „Vážená slečno Kostková, dostali jsme na vás doporučení z úřadu práce. Možná bychom pro vás měli lukrativní pracovní nabídku. Dostavte se, prosím, 2. července do sídla naší firmy ke konkurzu. Jedná se o zajímavou pozici v oddělení styku se zákazníkem. Referent E. Škvor.“

**Božena** „Boženo, raduj se! Ty jsi vyvolená. Všechna znamení ukazují na tebe. Náš guru si tě vybral mezi tisíci adepty. Otevírá se ti cesta, která většinou zůstane skryta, cesta k osvícení. Jsi schopna jakékoliv oběti? Absolutního odevzdání? Jsi připravena otevřít se mistrovi? Pak ti bude odhaleno tajemství skryté čáčky a dosáhneš totálního naplnění. Tvůj den – 3. července – jedna hodina před půlnocí. Ulice Nová č. 1.“

**Zdena** „Milá Zdenko, všimla jsem si v sexshopu, co by se ti asi líbilo. Máme podobný vkus. Můžu tě seznát-



mit i s dalšíma holkama. Tady nás moc není, tak se hrozně těšíme na seznámení s tebou. Přijď 7. července v 9 na malý večírek na přivítanou. Vem si plavky, máme bazén. Ulice Rajská, číslo 7. Emila.“

*Vtrhne maminka a nese nové noty.*

**Matka** Mám pro vás bombu, děvčata! (*Rozdává noty*) Úplný trhák! Mohla by to být naše hymna!

**Cilka** Děkuju, maminko.

**Matka** A navíc Tereza a Božena to už dávno znají na zpaměť ze Spartakiády!

**Tereza** Mami, větší hrůzu už jsi nenašla?

**Matka** Tak pojďte, děvčata – a capella – á!

*Děvčata se dají do nenávislného zpěvu opravdu hodně blbě (ale trefně) písničkou Poupata - Když se podaří, co se dařit má... Ale vzápětí je z jevíště smete hudba, přestavba, prolog končí a začíná Škvorův sedmiboj.*

## 5. obraz: Cilka

*Nemocnice ve městě – zatím jenom Škvor a Cilka.*

**Škvor** Hustlerova metoda, slečno Kostková, je naprosto organická metoda. Žádná chemie, žádné léky.

**Cilka** Žádné..? Aplikujete tedy léčbu založenou výhradně na bázi fytotherapie? K tomuto oboru jsem poněkud skeptická, pane Doktore...

**Škvor** Ne, ne, s fytoterapií nemá Hustler nic společného.

**Cilka** To jsem ráda, opravdu. Takže elektroakupunktura?

**Škvor** No..

**Cilka** Obyčejná akupunktura?

**Škvor** Ne, ne, ne...

**Cilka** Výborně. Nesnáším ty bolestivé vpichy.

**Škvor** Kdo taky ano, že...

**Cilka** Akupresura? Ne? Shia-tsu? Že by homeopatie? Nebo chiropraxe?

**Škvor** Slečno Kostková, promiňte, takhle bychom se nikam nedostali... Má metoda se zaměřuje spíše na oblast reflexů, laikovi se to těžko vysvětluje...

**Cilka** Reflexologie! Ovšem. Mohlo mě to napadnout! Reflexní terapie je u nás zatím opravdu v plenkách.

**Škvor** Přesně tak. Máte naprostou pravdu. Jsem rád, že si tak rozumíme.

**Cilka** Já jsem taky ráda, pane Doktore. Opravdu. Vaši metodu beru jako velkou šanci pro sebe.

**Škvor** To mě těší. Vynasnažím se vaši důvěru nezklamat. Problém je, že náš primář zatím není mým snahám zrovna dvakrát nakloněn. Pracuji na této metodě víceméně inkognito, jestli mi rozumíte?

**Cilka** Rozumím, pane Doktore. A opravdu to funguje i bez podpůrného účinku chemických preparátů?

**Škvor** Ano, naprosto nečekaně. Výsledky jsou zatím, zatím... velkolepé. Bude to skutečně šokující objev! Stojíme na prahu úplně nové etapy medicíny, chápete?

**Cilka** Ano, pane Doktore.

**Škvor** Vy jste vlastně průkopnice cesty, která navrátí mnoha lidem smysl života.

**Cilka** Pane Doktore, a –

**Škvor** Ano, smysl života! Ale teď už si musíme opravdu pospíšet, aby nás tady někdo nenačapa! Takže si pěkně odložte tamhle za plentou a oblečte se do tohohle. Na nahé tělo, prosím, aby té naší malé operaci nic nestálo v cestě.

**Cilka** Operaci?!

**Škvor** Ne, ničeho se nebojte! Přesněji řečeno, jedná se spíš o jistý druh manipulace.

**Cilka** Takže vlastně fyzioterapie, ale v kombinaci s reflexní terapií, že?

**Škvor** Zjednodušeně by se to tak dalo říct. Jde o řízené kontrakce jistých svalových skupin. Takové jako stahy, rytmické opakování těch nejpřirozenějších pohybů! Mimořádně důležitá je při tom samozřejmě interakce pacienta a lékaře.

**Cilka** Takže mě nebudete muset uspat?

**Škvor** Kdepak, kdepak – naopak, musíte být při plném vědomí, abyste mohla spolupracovat, jinak by to zdaleka nemělo ten správný efekt.

**Cilka** Ani lokální anesteze..?

**Škvor** Jak jsem řekl, musíte vědět o všem, co vám budou dělat!

**Cilka** To je teda metoda... (*Už za plentou*) Myslíte si opravdu, že by mi Hustlerova metoda mohla pomoci, pane Doktore?

**Škvor** (*pobaveně hledí za skrytou Cilkou*) Vyzkoušíme, uvidíme. Pevně v to doufám. Každopádně ublížit vám to nemůže. Důležité je věřit. A spolupracovat.

**Cilka** (*vrací se*) Bude to bolet?

**Škvor** Těžko říct, reakce bývají různé, případ od případu. Ale nebojte se, budu postupovat co nejšetrněji. I když napoprvé to nikdy nebývá úplně příjemné.

**Cilka** Nebojte se, já něco vydržím.

**Škvor** Výborně. Začneme s vaší anamnézou. Změřte si teplotu a já vám zatím položím pár otázek. Potíže začaly?

**Cilka** (*bere si od Škvora teploměr*) Od narození.

**Škvor** Nějaké operace?

**Cilka** Jedna. Trochu to pomohlo.

**Škvor** Kolik je vám let?

**Cilka** Dvacet čtyři, pane Doktore.

**Škvor** (*užívá si divadýlko*) Aha, aha. Ale to jsem nevěděl. No, tak to nevím. To nevím. Uvidíme.

**Cilka** Ještě není pozdě, že ne?

**Škvor** S Hustlerovou metodou je lepší začít dřív. Čím dřív, tím líp.

**Cilka** Ale já to doženu... Já Hustlera určitě doženu, pane Doktore!

**Škvor** Tak to jsem chtěl slyšet. Je na vás vidět, že máte pevnou vůli. Doufám, že moje námaha nebude marná... Nějaké další zdravotní problémy?

**Cilka** (*velmi nejistě*) Bez brýlí skoro nevidím...

**Škvor** Výborně! Ale ty brýle budete muset při manipulacích sundat. Příště si raději vezměte čočky. Teploměr, prosím! (*Vezme si od ní teploměr*) Teplota je ideální. Ještě změříme tlak... Možná mi budete muset trochu pomoci, to víte, bez sestřičky je to všechno nějak složitější... Máte sourozence?

**Cilka** Šest sester.

**Škvor** Šest sestřiček? To je krásné. Žádná z nich nemá podobné vrozené vady?!

**Cilka** Bohužel žádná. Jenom já.

**Škvor** Tlak v pořádku. (*Poněkud výrazněji než předchozí text*) Takže můžeme začít. Můžeme začít.

*Ozve se klepání na dveře.*

**Škvor** Ticho!

*Další klepání.*

**Škvor** To bude pan primář! Moment!

**Doktor** (*bez čekání vejde*) Co to má znamenat, pane kolego?

**Škvor** Pane primáři, to je jenom jeden malý soukromý případ. Moje dobrá známá.

**Doktor** Já jsem vás varoval. Ta vaše metoda u nás není dostatečně prověřená.

**Škvor** Ale v zahraničí –

**Doktor** V zahraničí! Co to je za argumenty, pane kolego, v zahraničí! Upozorňuji vás důrazně, slečno, že tento zákrok podstupujete výhradně, opakují výhradně na vlastní nebezpečí. Naše nemocnice se od této metody zcela distancuje.

**Škvor** Pane primáři, víte přece, čeho chci dosáhnout! Uvidíte, že výsledky se brzy dostaví.

**Doktor** Jste ochotná podrobit se Hustlerově manipulaci na vlastní nebezpečí? Bez záruky nemocnice!?

**Cilka** Hrozí mi nějaké riziko?

**Doktor** Jaká rizika máte na mysli, slečno?

**Cilka** Třeba zhoršení současného stavu?

**Škvor** Možnost zhoršení současného stavu po Hustlerovi mohu s klidným svědomím naprosto vyloučit.

**Doktor** Zhoršení nehrozí.

**Cilka** A to je snad hlavní, ne?

**Doktor** Pokud se na to díváte takhle... Dobrá, pusťte se do toho. Ale bez souhlasu nemocnice. Důrazně opakují! Udělal jste alespoň všechna potřebná vyšetření?

**Škvor** Samozřejmě, nedělám to poprvé.

**Doktor** Teplota? Tlak?

**Škvor** V pořádku.

**Doktor** A moč?

**Škvor** (*tak tohle ve scénáři nebylo...*) Moč?

**Doktor** Neříkejte mi, že jste neproověřil moč!

**Škvor** Není to nezbytné!

**Doktor** V tom s vámi ale zásadně nesouhlasím! A trvám na moči!

**Škvor** Já proti moči protestuji, pane primáři!

**Doktor** Zakazuji začít bez moči!

**Škvor** To je naprosto absurdní! Já přistoupím na moč a vy si příště vymyslíte ještě něco horšího!

**Doktor** No dovolte, pane kolego! Spokojím se s močí, ale na té trvám. Moč je základ. Odeberte vzorek!

**Cilka** To je v pořádku, pane Doktore, dejte mi to, hned to bude. Kam můžu zajít?

**Doktor** (*ven nemůže...*) Zvládnete to za plentou?

**Cilka** Hned jsem zpátky, pane Doktore.

**Škvor** Ty hajzle, to si vypiješ! To má být pomoc?

**Doktor** Dej na moji zkušenost. Uklidni ji tím, co důvěrně zná, a pak si s ní můžeš dělat, co chceš. Sežere ti všechno. – Pst!

*Naslouchají. Cilka zřejmě dodržuje pitný režim...*

**Škvor** Teda!

**Doktor** To není možný. Už to snad bude, ne? Ne. Hm. No sláva. Vyndej nákras.

**Cilka** Tady je to, pane primáři.

*Doktor pokyne, aby plnou nádobku odevzdala Škvorovi. Ten si s ní neví rady...*

**Doktor** Děkuji. Pane kolego, prosím indikátorové papírky!

**Škvor** Vidíte, je to v pořádku.

**Doktor** Ale co kdyby, že?! Co kdyby! Ukažte mi ještě variantu, pro kterou jste se v tomto případě rozhodl.

**Škvor** (*rozvine nákras a ukazuje*) Po rotaci pacientky povedu vibrační magnetickou stimulaci v těchto drahách. Předpokládám fatální reaktivaci nervových zakončení a ukončení frustrace způsobené chronickým –

**Doktor** Ano, ano, vašemu předpokladu rozumím. Nicméně mé výhrady znáte. Informujte mě o výsledku. Ale upozorňuji vás, případné následky si poneseš sám. A na půdě naší nemocnice to děláte naposled!

**Škvor** To se spolehněte.

*Doktor odejde.*

**Škvor** Příšerně konzervativní člověk.

**Cilka** A přítom je tak mladý.

**Škvor** Pak prosazujte něco nového. To víte, profesní žárlivost...

**Cilka** Nemáte to lehké, pane Doktore. Je to od vás moc hezké, že kvůli mně tolik riskujete. A nikdo vaši námahu neocení. Jsem vám moc vděčná.

**Škvor** Tak jdeme na to?

**Cilka** Jdeme na to!

*Škvor s Cilkou provádí jednoduché cviky, které Cilce ale dělají docela potíže. Během cvičení na ni navíc upevňuje 'sondy', které jí ztěžují pohyb a orientaci. Text je částečným přepisem toho, co vzniklo během improvizací na dané téma a je spíš komentářem herecké akce než klasickou replikou...*

**Škvor** Postavte se přede mně. Ne, takhle ne, raději se otočte. Ověříme nejdříve hybnost. Vzpazit! Upažit! Předklon! Ano, to nejde, vidím, že vám budu muset pomoci. Klekněte! Udělejte kočičí hřbet. Ještě jednou. Dobře, dobře, tady vidím další problém, takže budeme muset použít míč. To je výborné na uvolnění před zavedením vibračních stimulatorů. Položte se, ano, já vás nejdřív roztočím, tak. A teď budeme pérovat. Ano. A kmitáme předními končetinami. A zadními končetinami. A až napočítám do tří, tak se uvolníme. Jste připravena? Teď! Tak, stačí. Začneme zavádět stimulatory? Zůstaňte bez hnutí... Pozor – nosíček – výborně. Sundat brýle, prosím. Ouška. Skvělé! Ten poslední se zavádí trochu obtížněji, půjdeme s tím na lůžko. Pojdte se mnou.

**Cilka** Vůbec nic nevidím. A moc ani neslyším.

**Škvor** To je naprosto v pořádku. Málem bych zapomněl na pusinku. Skousněte. Tak. Pojdte. A těšíme se...! (*Odnáší si Cilku za plentu*)

## 6. obraz: Tereza

*Foyer firemního sídla, sterilní nábytek, obrázky, světlo atd. Škvor v obleku jako velký šéf. Doktor dnes coby jeho asistent, Hrabě a Macho budou hrát nezaměstnané. Nervózně přecházejí a dívají se na hodinky.*

**Škvor** To se nedivím, že je bez práce, když není schopná přijít včas. Taková šance! Doufám, že to nepokazí! Jak vypadám?

**Doktor** Rozhodně ne tak úchvatně jako včera v bílým plášti s močí v ruce.

**Macho** Bá! jsem se, aby si Cilka nevyšimla tý skrytý kamery. Ale našťástí neviděla, neslyšela.

**Škvor** Doslova!

**Hrabě** Už jsme se na to podívali. Je to nářez.

**Škvor** A to je teprve začátek. Kde sakra je? Show must go on!

**Hrabě** Deset minut zpoždění. Já bych jí vyhodil.

**Doktor** To vypadá bledě. Řekl bych, že tyhle typy chodí na konkursy včas.

**Škvor** Doufám, že mezitím nic nesehnala. To by byla čára přes rozpočet.

**Macho** Já ti říkal, že jí máš rovnou nabídnout místo. Konkurs je strašně nejistěj.

**Škvor** Ty tvý rady... Já jí zavolám.

**Hrabě** Chyba. Kde bys vzal číslo?!

**Škvor** Dali mi ho na pracáku, ne? Když máme i adresu...?

**Doktor** Jasně, ale bude to podezřelý. Uháňet nějakou pipku, aby přišla ke konkursu. Ztratíš psychologickou a mocenskou převahu a nedostaneš ji.

**Macho** Klid, stojí dole! Je to ona, nebo ne?

**Škvor** Jasně! Co tam sakra dělá?

**Macho** Kouří. Hele, asi má strach sem vůbec jít. Vypadá pěkně vystresovaná. Víš kolika takovýma konkursama už musela chudák projít?

**Škvor** Takovej ještě nezažila.

**Doktor** Ta má teda ránu. Že jsi sadista jsem tušil, ale tohle je čirej masochismus!

**Škvor** Nejdřív jsem si naplánoval dřinu, potom přijde sladká odměna! Ježíšmarjá, kam ta kráva jde?

**Hrabě** Vzdala to! Možná jsme vybrali moc luxusní sídlo firmy.

**Škvor** Tys ho vybral! Ty jsi teda agent! Sakra! Volám jí!

**Macho** Počkej, počkej! Jde zpátky.

**Škvor** (*spolu s ostatními kluky povzbuzuje jako na fotbalovém zápase*) Jo, jo, jó! Pojd' hezky, pojd', šikovná holka... Je to v suchu. Tak na místa, pánové!

*Škvor, Doktor a Macho zmizí. Hrabě zaujme pozici čekatela. Vejde 'vyparáděná', nervózní Tereza.*

**Tereza** Dobrý den.

**Hrabě** Dobrý den.

**Tereza** Je to tady?

**Hrabě** Ano.

**Tereza** Vy taky jdete na ten konkurs?

**Hrabě** Ano.

**Tereza** Bylo tady hodně uchazečů?

**Hrabě** ukáže, že je třetí.

**Tereza** Tak to není tak hrozný. To je skvělý! Promiňte, vy se asi připravujete...

**Hrabě** Samozřejmě. Tyhle věci nesmíte podcenit, zvláště když víte, jak na tom šéf šíleně bazíruje.

**Tereza** On je tam i šéf?

**Hrabě** Škvor.

**Tereza** Já myslela, že Škvor je jenom nějaký referent.

**Hrabě** Ne. Šéf. A nový lidi si vždycky vybírá sám! Jede podle těchhle příruček.

**Tereza** Aha. A co to je za příručky prosím vás? Tajná řeč těla.

**Hrabě** Neříkejte, že to neznáte?

**Tereza** No, trošku jsem o to škrtla, ale –

**Hrabě** To jste teda úplně mimo, paní. Tajnou řeč těla musíte mít naprosto perfektně zažitou.

**Tereza** Slečna.  
**Hrabě** Prosím?  
**Tereza** Já jsem slečna.  
**Hrabě** To je hrubá chyba – co teď děláte.  
**Tereza** Já nic nedělám.  
**Hrabě** Brutálně mi narušujete osobní zónu.  
**Tereza** Já jsem si nevšimla, že by –  
**Hrabě** Každý člověk, tedy pokud není naprostý šílenec, má kolem sebe takový imaginární kruh, a když mu do něj někdo nezvaný vnikne, chápe to jako útok, nebo jako drzost. Rozumíte?  
**Tereza** Kruh? A jak velké?  
**Hrabě** Jak kdo. Škvor ho prý má obrovské. Proti normálním lidem. Je na to dost hajsavý.  
**Tereza** Vážně? Ještě, že jste mi to řekl. Ježíšmarjá, to by byla katastrofa, kdyby mu do něho... takhle... že jo...?  
**Hrabě** To asi ano. Hmm, a tuhle kapitolu jste asi přeskočila celou, co?  
**Tereza** „Jak se správně obléci ke konkurzu.“ – To byl náhodou docela drahej kostým! Nosím ho ke konkurzům vždycky.  
**Hrabě** A už jste někdy vyhrála?  
**Tereza** To je konec!  
**Hrabě** Jó, člověk se sekne v oblečení a může to rovnou zabalit!  
**Tereza** Jenže teď už to domů nestihnu, abych se převlíkla.  
**Hrabě** Zkuste si aspoň sundat to sako. No, vidíte. Ruce máte hezký.  
**Tereza** Myslíte?  
**Hrabě** Nešlo by ohnout to tričko?  
**Tereza** Proč?  
**Hrabě** Břicho se nosí ven.  
**Tereza** Já nevím...  
**Hrabě** A tohle je úplná katastrofa!  
**Tereza** Boty? Mám blbě boty?!  
**Hrabě** Ne. Punčocháče.  
**Tereza** Pustilo se mi oko? Nic nevidím. Jsou to úplně normální punčocháče.  
**Hrabě** Jsou hnědý.  
**Tereza** Hnědý?  
**Hrabě** Hnědá je barva leda tak pro nějaký čtyřicátnice. Tady hledají mladý, dynamický lidi.  
*Ze dveří kanceláře vycházejí Macho a Doktor.*  
**Doktor** Prosím, může další.  
**Tereza** Tak zlomte vaz.  
**Hrabě** Hnědý!  
*Hrabě odchází dovnitř.*  
**Tereza** Vám je špatně? To to bylo tak hrozný?  
**Macho** Horror. Ten chlap je pes. Tomu se nezavděčíte. Já to musím zajít.

*Macho vytáhne jídlo. Tereza si začne sundávat punčocháče.*  
**Macho** Co to děláte, paní?  
**Tereza** Jezte a o mě se nestarejte.  
**Macho** Vy tady jako chcete dělat striptýz, jo?  
**Tereza** Co je vám do toho? Vy se cpete, já se svlíkám.  
**Macho** To je teda úroveň. Vy se asi nezastavíte před ničím, co?  
**Tereza** Já tu práci dneska dostanu! Já tu práci dostanu!  
**Macho** Počkejte, tady vám něco visí.  
*Poleje Terezu kečupem, zašpiní obsahem bagety nebo cokoliv podobně ujetého...*  
**Macho** Jé, promiňte, to jsem nechtěl!  
**Tereza** Ježíšmarjá, co jste to udělal, člověče? Podívejte se na to!  
**Macho** Ono se to nějak vycmrndlo...  
**Tereza** To je teda konec.  
**Macho** Počkejte, já vám to utřu.  
**Tereza** Prosím vás, nechte toho.  
**Macho** To nic, já rád pomůžu. Mokrým by to šlo líp.  
*(Polije ji vodou z láhve)*  
**Tereza** Vy jste se úplně zbláznil.  
*Hrabě vyjde, Doktor za ním. Stěží se ovládnou.*  
**Doktor** Může další.  
**Tereza** Já teď nemůžu.  
**Hrabě** Jen jděte. Řekli mi, že tentokrát by raději preferovali ženu. *(Všimne si fleku)* No, vidím, že jste na sobě opravdu zapracovala.  
**Doktor** Pojdte, prosím, slečno. Nashledanou, pánové! Děkujeme za zájem, vyrozumění vám pošleme poštou.  
**Macho** Tak hodně štěstí!  
**Hrabě** Nashledanou. A nebojte, určitě zapůsobíte!  
*Hrabě a Macho odcházejí.*  
**Doktor** Pojdte, prosím.  
**Škvor** *(vylítne ze dveří a řve)* Jak dlouho mne necháte ještě čekat, pane kolego?  
**Doktor** Promiňte, pane inženýre, to je slečna Kostková.  
**Škvor** Dobře, pojdte dál, slečno Kostková, a vy si dejte pauzu, pane magistře, vidím, že dneska rozhodně nemáte svůj den!  
**Doktor** Ano, pane!  
*Doktor odejde.*  
**Škvor** Pojdte blíž prosím, slečno. Ještě blíž. Ještě! Co je s vámi? Vy se mě bojíte?  
**Tereza** Vy ho nemáte obrovské?  
**Škvor** Obrovské?  
**Tereza** Ten pán, co tu byl přede mnou, říkal, že máte imaginární, tedy chci říct obrovský osobní kruh...  
**Škvor** Aha.

**Tereza** Kostková Tereza, moc mě těší.

**Škvor** Škvor. Emil Škvor.

**Tereza** To vypadám, co? Ten chlap venku –

**Škvor** Nevadí, nic se neděje. Berte to jako test chování v zátěžové situaci. Na oblečení přeče nezáleží.

**Tereza** Ale záleží, já vím. Tajná řeč těla! Znáš! Víte, já jsem opravdu dobrá. Ve všem. Ale v tom tričku se teď prostě necítím.

**Škvor** Já potřebuju člověka, který se dokáže zorientovat v každé situaci, pochopit, o co jde. Přenést se přes problémy.

**Tereza** Chápu, přenesu se.

**Škvor** Jde o exponovanou pozici. Skvěle ohodnocenou. Ale požaduju reprezentativní vzhled, brilantní intelekt, nápady, bleskové reakce.

**Tereza** Věřte mi, já jsem tvárná, tvůrčí osobnost. Určitě pro to mám všechny předpoklady. Určitě se na tuhle práci hodím líp než ti dva přede mnou.

**Škvor** To připouštím.

**Tereza** Uvidíte, že se mnou budete spokojený. Já jsem ochotná udělat všechno! Kdyby mi něco nešlo hned, budu na sobě tvrdě pracovat a půjde to. Můžete mě hned vyzkoušet.

**Škvor** Dobře. Myslíte, že byste uměla něco prodat?

**Tereza** Určitě.

**Škvor** A myslíte, že byste uměla prodat všechno?

**Tereza** Prodám všechno!

**Škvor** Tak mi prodejte vaše ušpiněné oblečení.

**Tereza** Cože?

**Škvor** Slyšela jste dobře. Prodejte mi vaše kečupem polité tričko. Je to problém?

**Tereza** Ne, není.

**Škvor** Tak prosím.

**Tereza** Dovolte, abych vám nabídla prvotřídní módní tričko, značkové. Exkluzivní materiál.

**Škvor** Nepotřebuji dámské tričko.

**Tereza** Tak pro vaši partnerku. Jako dárek. Sedí bezvadně. Dělá hezkou postavu. Působí velmi sexy.

**Škvor** To tričko je polité kečupem.

**Tereza** Proto je na něj mimořádná sleva. Po vyprání zůstane bez poskvrnky. Není to skvělé? Je to skvělé!

**Škvor** Vyloučeno. To nejde vyprat.

**Tereza** Přesvědčím vás, hned vás přesvědčím – uvidíte, půjde to lehce. Tričko zůstane zářivě čisté! (*Ani neví jak a tričko je dole...*)

**Škvor** (*takhle to ani on sám nečekal*) Dobře, stačí. Pojďte sem. To na poprvé nebylo vůbec špatné. Zkuste ještě sukni.

**Tereza** (*pochopila*) Sukně jde báječně k tričku. Dohromady perfektní. Vypodložená, rozparek. Elegantní. Dva kusy v ceně jednoho. Není to skvělé...?

**Škvor** Jste dobrá. Skoro jste mě přesvědčila. Chcete tu práci?

**Tereza** Strašně.

**Škvor** Byla byste ochotná mi prodat i to ostatní?

**Tereza** Dostanu to místo?

**Škvor** Když budu spokojen....

*Tereza odevzdaně přikývne...*

## 7. obraz: Božena

*Stará vila, sklep s klenbou, uprostřed veliká a vysoká kád' s vodou, vzadu 'oltář', všude spousta páry, kluci mají na sobě 'roucha zasvěcenců' – a la Haré Kršna, mystická hudba, tyčinky, rituální pohyby i atmosféra...*

**Božena** (*rozpačitě vejde, snaží se zorientovat*) Dobrý večer... To zasvěcování je tady?

**Doktor** Pojd' dál, Boženo, Mistr tě očekává.

*Doktor (i ostatní) poklekně před Boženou na kolena, skloní hlavu a začne bručet – 'hmm': cosi jako travestie na klíčové 'óm'. Božena se zkušeně přidá...*

**Božena** Nemohla jsem najít cestu.

**Doktor** Jsi u cíle!

**Božena** Kdo jste?

**Doktor** Jsme zasvěcenci nejvyššího osvětlení. Dostat se až sem je velké privilegium.

**Božena** A kdo je váš nejvyšší?

**Doktor** On je ten, který je.

**Božena** Ale kdo?

**Doktor** Poznáš ho, až prozřeš! Dnes večer poznáš nepoznané! Byla jsi vyvolena, Boženo! Raduj se!

**Božena** No a proč právě já?

**Hrabě** Nevyzpytatelné jsou cesty předurčení. Mistr si tě vybral.

**Božena** On mě zná?

**Doktor** Přijeli jsme sem dnes jen kvůli tobě a tvému zasvěcení. Dnes je tvůj den, blíží se tvá hodina.

**Božena** Já... Už jsem toho vyzkoušela tolik, že si stejně nejsem moc jistá...

**Doktor** Mistr uviděl zdaleka tvé světlo a zastavil se!

**Božena** Moje světlo?

**Doktor** Tvé tělo vyzařuje světlo. Vidiš své světlo? Je tak jasné. Záříš nejvíce v celém tomto městě. Ty nevidíš své světlo, Boženo?!

**Božena** (*nepříliš přesvědčivě předstírá, že vidí to, co nevidí*) Ano, vidím své světlo!

**Macho** Všechny duchovní bytosti vyzařují světlo a vidí, jaké světlo vyzařují druzí.

**Božena** Ano, pane, vidím i tvé světlo! Vy jste mistr?

**Doktor** Ne, Mistr přijde, až budeš připravená. To je bratr, jemuž byl svěřen úkol tvé očisty.

**Macho** Můžeme začít? Jsi připravená?

**Božena** (*váhá*) Co mám dělat?

**Macho** Nejdřív se napij posvátného nápoje. Je to tisíc let stará tibetská receptura.

*Božena lehce váhá. Kluci se tedy rituálně napijí první, aby jí šli příkladem. Boženě chutná...*

**Božena** Hmm.

**Doktor** Až do dna, Boženo.

**Macho** Teď přístup blíží. Vše, s čím jsi přišla této noci sem, patří ohni. Odlož vše do tohoto koše.

**Božena** Všechno? Mám v peněžence pětistovku.

**Hrabě** Na cestě k osvětlení musíš prokázat schopnost vzdát se všeho hmotného.

**Božena** Máte pravdu. Peníze? Banalita!

**Macho** Pokračuj.

**Božena** Boty? No dobře.

**Macho** Pospěš si, očista musí být dokončena do příchodu Mistra.

**Božena** Šaty taky? To je divný...

**Hrabě** Zbavuješ se všeho, co tě poutá k minulému životu. Na cestu osvětlení se vydáš jako znovuzrozená.

**Božena** Nechala bych si alespoň spodní prádlo.

**Doktor** Boženo! Jediný pohled zpátky a promarníš svou životní příležitost. Teď nebo nikdy! Před Nejvyšším jsme všichni nazí. Odlož směšný stud.

**Božena** Dobře, ale otočte se.

*Kluci se otočí zády k Boženě, vidíme, jak přemáhá jí smích, Božena se za kádí svleče a rychle do ní skočí, kouká jí jen hlava.*

**Macho** Nyní vstup do očištné lázně. Ponoř se celá! Třikrát za sebou. Pod vodou napočítej vždy velmi pomalu do devíti. Když se vynoříš zvolej: „Špíno světa zmiz!“

*Božena se zhluboka nadechne a potopí se. Zpoza di vykoukne Škvor v říze.*

**Škvor** No sláva, už jsem myslel, že tady budete bruchet do rána.

**Doktor** Je nedůvěřivá, taky to evidentně není její první zasvěcení...

**Hrabě** Počítá tedy pěkně poctivě

**Macho** Bacha!

*Božena se vynoří a popadá dech, Škvor zmizí.*

**Božena** Špíno světa, zmiz!

**Macho** (obřadně) První kruh se otevřel!

*Božena se znovu nadechne a zmizí pod vodou.*

**Macho** Hele jak hezky bublá!

**Škvor** Budu jí muset ještě trošku utahat, abych měl jistotu, že to neprokoukne!

*Božena se vynoří, Škvor zase zmizí.*

**Božena** Špíno světa, zmiz!

**Macho** (obřadně) Druhý kruh se otevřel! Ponoř se do – už se ponořila.

*Božena se naposledy nadechne a zmizí pod vodou.*

**Božena** Špíno světa, zmiz!

**Macho** Třetí kruh se otevřel. Jsi čistá!

**Hrabě** Výborně! Boženo, vystup z lázně, tvé roucho zasvěcení je připraveno.

*Nabídnou Boženě dlouhý hábit, který se zavazuje vřadu. Elegantně do něj vklouzne.*

**Hrabě** A teď zavolej třikrát ze všech sil: Jsem připravena, Mistře!

**Božena** (začíná působit zfanatizovaně) Jsem připravena, Mistře! Jsem připravena, Mistře! Jsem připravena, Mistře!

*Vstoupí Škvor. Působí to docela monumentálně...*

**Škvor** Vítej Boženo. Konečně přišla tahle chvíle. Jsi součástí Velkého plánu. Chceš dobrovolně následovat cestu svých sester?

**Božena** Ano, Mistře!

**Škvor** Přístup blíží. Pohled na mé rozpražené ruce, obrácené k nebi. Jimi do mě vstupuje síla. Vstup do energetického kruhu. Rozšiř ho! Běhej kolem mých rukou rychlostí, s jakou budu vyslovovat tvé jméno: Bo - že - no, Bo - že - no, Boženo, Boženo... Pros o otevření cesty!

*Škvor stále zrychluje, Božena běhá sotva jí dech stačí a volá:*

**Božena** Otevři se! Otevři se! Otevři se! ...

**Škvor** Stůj! Dívej se teď upřeně do jednoho bodu. Energie probíjí mými prsty, jak se tě dotýkám, uvolňuji v tobě skrytou sílu, utajené možnosti. Po tomhle jsi vždycky toužila. Nejdůležitější čakra – Kundalíni se v tobě začíná aktivovat. Nyní přejdi k oltáři zasvěcenců. Opři se! Hluboce! Rukama se dotýkej stop Nejvyššího. Zhluboka dýchej. Zavři oči. Teď se soustřeď. Nesmíš se hybat. Ruce nesmí sklouznout z jeho stop, oči nesmíš otevřít. Jen nahlas opakuj kundalíni. Stále opakuj jen to jedno slovo: kundalíni, kundalíni, kundalíni. Soustřeď se a nepokaz to, Boženo.

*Božena je 'zasvěcována' – místo 'naturalismu' projevce detailů obličej, kůže, prstů... Hudba, Boženino skandování. Až do samého konce.*

**Škvor** Výborně, Boženo, jsi zasvěcena.

**Božena** Kundalíni.

**Doktor** Boženo! Je po všem! Můžeš jít.

**Božena** Kde je Mistr? Proč odešel?

**Doktor** Přijímací rituál nových zasvěcenců je pro Mistra namáhavý. Sbírá sílu na zítřek.

**Božena** A co teď mám dělat já?

**Macho** Byla jsi přijata, vydej se do světa zvěstovat své poznání.

**Božena** Ale já chci být Mistrovi nablízku!

**Hrabě** Boženo, důvěřuj Mistrovi. Čekej, zase tě zavolá.

**Božena** Ale kdy?

**Hrabě** Brzy. Zatím medituj o svém zasvěcení.

*Kluci v podstatě vytlačí Boženu z místnosti ven...*

### 8. obraz: Lidka

*Periférie města. Počmáraná zeď. Lidka nervózně přechází. Po chvíli vyndá z kapsy mobilní telefon a vytáčí číslo. Vtom se objeví Macho – padouch, vyfotí ji.*

**Macho** Říkal jsem žádný mobily!

**Lída** Psal jste sama a přesně. Čekám tady už čtvrt hodiny. Co po mně chcete?

**Macho** Já po vás? Problém snad máte vy...

**Lída** Jste z ochranky? Měl jste mě chytit hned. A zavolat policajty.

**Macho** Máme svoje postupy. A svoje důvody.

**Lída** Kolik?

**Macho** Kolik čeho?

**Lída** Kolik chcete za ty fotky. Mám deset tisíc.

**Macho** Deset tisíc.

**Lída** Víc ani korunu.

**Macho** Děláš si srandu.

**Lída** Ne. Myslíte, že kradu?

**Macho** (*jen se usměje*)

**Lída** Jasně. Dobrý. Kradu. Je to nemoc. Nemůžu si pomoci. Prostě mě to vzrušuje. Kradená čokoláda chutná mnohem líp než belgický pralinky. Potřebuju, abyste mi dal ty fotky, vzal si peníze a nechal mě na pokoji. Další ostudu bych už nepřežila. Jedno stěhování mojí rodině stačilo. Tak dáte mi ty fotky nebo ne?

**Macho** Ještě nevím. Začíná mě to taky vzrušovat.

**Lída** Hele, já nevím, jestli jste mi dobře rozuměl!? Tady v tý obálce je deset litrů, dejte mi ty fotky a víckrát už se neuvídíme.

**Macho** Jasně, do Terna už chodit krást nebudete. Což je škoda.

*Lída se vrhne na Macha a pokusí se mu vytrhnout obálku. Neúspěšně.*

**Lída** Dej to sem, ty hajzle úchyláckej!

**Macho** Takhle ne, boubelko! Myslím, že cena právě stoupla.

**Lída** Víc nemám.

**Macho** Čekám na další nabídku.

**Lída** Kolikrát to mám říkat. Tady! No tak ber!

**Macho** Možná mám chuť na něco jinýho. Čekám na tvoji nabídku, čokoládíčko...

**Lída** Asi jsem fakt mimo...

**Macho** Asi jo... Možná mám chuť na tebe...

**Lída** Hele, na to se fakt vykašli! To je vážně úplně ujetý!

**Macho** Každý máme něco. Ty máš problém. Já mám chuť. Víš, že to chceš!

**Lída** Prosím tě, dej mi ty fotky a nech mě jít.

**Macho** Nemyslíš na nic jinýho – teda kromě čokolády, vid'!

**Lída** Jdi do hajzlu, nebo začnu křičet.

**Macho** Tak začni. Křič! (Dívá se nervózně dozadu)

Křič! To mě právě baví ze všeho nejvíc, viš.

**Lída** Fakt budu křičet!

**Macho** Tady tě přeče nikdo neuslyší.

**Lída** Pomóóoc!

**Macho** Nikdo ti nepomůže!

**Lída** Pomozte mi! Nech toho! Nepřibližuj se!

**Macho** Tak křič víc, nebo ti asi opravdu –

**Lída** Pomóóóóóoc!!!

*A je tu Škvor zachránce. Superman je proti němu nula. Začne bušit do Macha.*

**Škvor** Já jsem tě varoval! Ustupte, slečno! Neříkej, že jsem tě nevaroval!

**Macho** Au, to bolí, vole!

**Škvor** Skončil jsi, ty smrade vyděračskej! Viděl jsem, jak jí fotíš, a bylo mi jasné, že nikdy nepřestaneš.

**Macho** Nech toho, kurva!

**Škvor** Takhle – si – dovolovat – na – bezbranný – ženský – ty – skřete!

**Macho** (*už na útěku*) Zabiju tě, srabe!

**Lída** Prosím vás, ty fotky..!

**Škvor** (*chybička se vloudila*) Jo, ty fotky! (*Za chvíli je zpět*) Jste v pořádku, slečno?

**Lída** Jo. Jo.

**Škvor** Tady jsou ty fotky.

**Lída** Děkuju. (*Skočí mu kolem krku a políbí ho*)

**Škvor** (*tváří se překvapeně*)

**Lída** Jéé, no... To bylo jako z nějakýho filmu, že jo?

**Škvor** Nepřehánějte. Jenom jsem vám pomohl. Nic víc.

**Lída** Vážně. Jste... jste... úžásnej, krásnej, statečnej...

Tohle by nikdo neudělal. Kvůli mně ne...

**Škvor** Přestaňte.

**Lída** Ne, vy jste super! Jste super! Superman! Jste jako... jako... Nemůžeme si tykat?

**Škvor** Jasně...

**Lída** Tak jestli chceš... Já jsem Lída.

**Škvor** Emil.

*Škvor vezme Lídu do náruče a odnáší ji.*

### 9. obraz: Slávka

*Les, cesta k chatě, opuštěná chata, tma...*

**Slávka** Dopříc. Au! Rozsvít! Jauvajs, roztrhla jsem si o něco nohu!

**Škvor** Vydrž, nemůžu najít sirky.

**Slávka** Sirky?! Tady není normální světlo?

**Škvor** Ne, Kamarád, co mu tahle chata patří, je romantik. Někde tu přeče vždycky bejvaly sirky...

**Slávka** Tady máš zapalovač. A dělej, už jsem celá od krve.

**Škvor** (*zapálí svíčku*) A je to. Ukaž... To nebude tak zlý. O co sis to udělala?

**Slávka** Co já vím? Jsem ráda, že jsem těch pět kilometrů lesem potmě vůbec přežila. – Vodu tu asi taky nemá, co?

**Škvor** Ale jo, na hygienu si potrpí, koupelna a záchod jsou támhle. To si vem s sebou, ať si zase neublížíš. Můžu zatím začít, než přijdeš.

**Slávka** Ne, počkej s tím na mě. Chci to vidět. Hned jsem tady.

**Škvor** Připravím alespoň roztok, ty věci pak do toho dáme spolu... Jo?

**Slávka** Dobře. (*Odejde*)

**Škvor** (*do mobilu, potichu – během toho zapaluje další svíčky, vonnou tyčinku, nalévá do skleniček obyčejnou vodu atd.*) Čau, tak zatím dobrý. Jó, už jsme tady. Dal jsem jí tam přesně tu dávku projímadla, cos mi připravil. Až přijde, budeme to obarvovat šumákama. Pro jistotu jsem ji po cestě načnul becherovkou. Jó, docela ujde. Jasně. Tak zatím –

**Slávka** (*vrátí se*) Našla jsem tam náplast.

**Škvor** Sluší ti. – Nerozmyslela sis to?

**Slávka** Ne. A ty?

**Škvor** (*zavrtí hlavou*)

**Slávka** Kdo nás najde?

**Škvor** Kámoš přijede pozítří ráno.

**Slávka** Chudák.

**Škvor** To budou těla ještě v pohodě.

**Slávka** V tomhle vedru...? Nebude ti vadit, když si vyndám svůj talisman?

**Škvor** V pohodě.

**Slávka** Dám ho takhle mezi nás. (*Velký plyšák mezi nimi – posadí ho přímo na krabičku s 'jedem'*)

**Škvor** Pozor!

**Slávka** To je ono?

**Škvor** Jo, pro každého tři kuličky. Zaručená dávka.

**Slávka** Odkud to máš?

**Škvor** Z Číny.

**Slávka** Z Číny? Vážně je to bezbolestný?

**Škvor** Jasně. Ale můžu ti to klidně přečíst, abys měla jistotu.

**Slávka** To je u toho návod, nebo co?

**Škvor** No návod ne! Ale něco takovýho... „Smrtící dávka – tři perly.“ To jsou tyhle kuličky. V doslovným překladu perly.

**Slávka** Hele, vždyť to je čínsky, ne?

**Škvor** No.

**Slávka** A ty tomu rozumíš, jo?

**Škvor** Studoval jsem sinologii a rok jsem tam pra-

coval. „Tři perly rozpustit ve speciálním roztoku. Účinky se dostaví do deseti minut. Lehká euforie přejde v intenzivní pocit naplnění a štěstí. Mravenčení se z nohou rozšiřuje do celého těla a pomalu se mění v silné orgiastické vlny, ve kterých člověk během dalších dvaceti minut umírá.“

**Slávka** Orgiastické? To jako že budeme mít nepřetržitě těch dvacet minut orgasmus a pak konec?

**Škvor** Bomba, ne? Ten Číňan, co mi to prodal, viděl jednoho chlápka takhle umírat. Prej mu dost záviděl.

**Slávka** To je mazec. Je tam ještě něco?

**Škvor** „Ve výjimečných případech se objevují křeče v břiše a ...“ – Jo jasně. Tohle se nás vůbec netýká. Pusť to z hlavy. Jdeme na to? Já je tam dám tobě, ty mě.

**Slávka** Tak jo. To vypadá nádherně. Za chvíli se takhle rozplyneme my.

**Škvor** „Život člověka je jako život jepice a jenom prave bytí prvotního ducha může uniknout koloběhu nebe, země a eonů.“ Na zdraví!

**Slávka** Na zdraví.

**Škvor** Co je?

**Slávka** Já nevím. Nenapsali jsme dopis na rozloučenou.

**Škvor** Sama jsi přece říkala, že je to blbost. Žes ho psala už dvakrát a pak se v tom hrabal kdejaké pitomec.

**Slávka** No jo. Ale ...

**Škvor** Co?

**Slávka** Já nevím...

**Škvor** Máš strach?

**Slávka** Ne. Je tu telefon?

**Škvor** Ty chceš teď někomu volat?

**Slávka** Já jsem myslela ségře. Aby se o mě nebály.

**Škvor** Jsi normální? Chceš, aby ti to rozmlouvala?

**Slávka** Mně je najednou nějak divně.

**Škvor** Už se to rozpustilo. Ale nutit tě nemůžu. Půjdu do toho i sám.

**Slávka** Počkej...

**Škvor** Na co jako?

**Slávka** Máme čas. Kam tak spěcháš?

**Škvor** Doufám, že jsem se s tebou nese knul... Myslíš to vážně, nebo to jsou jenom samý hry a divadýlka?

**Slávka** Jasně že to myslím vážně. Jen chci mít sto procentní jistotu, že tentokrát to vyjde!

**Škvor** Za to ti ručím.

**Slávka** A že to chci zrovna takhle...

**Škvor** Nic lepšího neseženeš.

**Slávka** Proč to chceš vlastně udělat? Celou cestu jsme mluvili jenom o mně.



**Škvor** (*chvilí váhá*) Protože mě to tady nebaví. Slávko, pojď. Všechno už jsme probrali. Není co řešit!

**Slávka** Co tě nebaví?

**Škvor** Ježíšmarjá, to samý, co tebe – násilí, války, odporná konzumní společnost, prolhaný, neschopný politici, nemoci, samota... Kam jdeš?

**Slávka** Venku je hezky. Hvězdy. Vůně. Cvrčci...

**Škvor** A zítra bude ve městě pražit slunce, smrdět smog, v MHD se na tebe budou lepit zpcený těla cizích zoufalců. Chceš zpátky? Vstát, umýt se, jít do školy, jít ze školy, najíst se, napít, spát. A zase vstát, umýt se, jít do školy, jít ze školy – pořád dokola, pořád ta stejná, strašná nuda. Nikdy se nic opravdickýho nestane. Jenom zestrárnem a umřem. Nemůžeš rozhodnout o ničem podstatným. Jedině o tom, že s tím skončíš. Teď. Chceš se vrátit?

**Slávka** Ne, dej mi to. Ale ty první...

**Škvor** Dobře, začnu. (*Vypije to*) Teď ty.

**Slávka** Já jsem to vypila! Vypila jsem to! Ježíšmarjá, já to vypila!

**Škvor** Klid. Sedni si.

**Slávka** Jo, jsem v pohodě. Jsem v pohodě!

**Škvor** Nech věcem volný průběh a poslouchej. (*Čte z Čínské knihy života*) „Kdo většinou činil dobro, zachová si, až dojde k smrti, sílu ducha čistou a jasnou. Ta pak vystoupí horními otvory úst a nosu.“ To jsme jako my, rozumíš? „Byl-li však prvotní duch za života zneužíván vědomým duchem k chamtivosti, k třeštění, k žádostem a rozkoším a páchal všemožné hříchy, pak je v okamžiku smrti síla ducha kalná a zmatená a duch vychází z těla spolu se vzduchem dolejšího otvorem...“

**Slávka** Mě vzala křeč! Bere mě křeč do břicha!!!

**Škvor** Neblbni, já jsem v pohodě. Mně je skvěle. Jó, je to paráda.

**Slávka** Tam psali něco o těch výjimečných případech. Přečti to!

**Škvor** To je krása! Stokrát lepší než tráva.

**Slávka** Tady to je. Přečti to! Rychle, dělej. Čti! Ve výjimečných případech...

**Škvor** (*směje se při čtení*) „Ve výjimečných případech se objevují křeče v břiše a dotyčná pak umírá v krutých bolestech. Proces umírání pak trvá o něco déle, okolo tří až třiceti hodin.“

**Slávka** Ježíšikriste!!! Zase mě to chytlo! Dělej něco!

**Škvor** Hele, já už mám orgasmus v palcích u nohou. To je bomba! Náhhera!

**Slávka** Zavolej mi Doktora! Prosím tě! Doktora!

**Škvor** (*s hurónským smíchem z okna*) Doktoreé!!! Není tam.

**Slávka** A telefon? Mobil? Kde máš mobil?

**Škvor** Není tu signál...

**Slávka** Ježíšmarjá!!! Ježíšmarjá!!! Ty budeš za dvacet minut mrtvej a já se tady budu svíjet do rána! Au!

Zase. Musím to ze sebe nějak dostat. Prosím tě, není tam napsaný jak? Podívej se tam, prosím tě!!!

**Škvor** Jůů, to jsou legrační značky!

**Slávka** To je přece čínsky. To umíš. Přečti to! Rychle! Au! Dělej, ty pitomče!

**Škvor** Už mi to leze do kotníků. Jééé! Paráda! Jo, jo, jo!

**Slávka** Čti!

**Škvor** Co hledáme?

**Slávka** Protijed!

**Škvor** Protijed?

**Slávka** Jo! Čti.

**Škvor** Protijed! „Protijed neexistuje.“

**Slávka** Panebože!

**Škvor** „Běžná dávidla nezabírají. Jed může odejít pouze stolicí. Pohyb střev je ale účinky látky zablokován. Odblokovat jej lze pouze včasným a velmi intenzivním pohlavním stykem.“ Ty jo! To je práca! Ty Čiňani jsou čimani.

**Slávka** Rychle, svlíkej se, musíš mi pomoci!

**Škvor** Jéé, hele napadlo by tě, že můžeš mít na lýtku erotogenní zónu?

**Slávka** Dělej. Za chvíli je po tobě. Dělej.

**Škvor** Počkej, Slávko, počkej. A co jako já? To pak jako taky neumřu?

**Slávka** Třeba jo. A nebo to příště uděláme jinak. Slibuju.

**Škvor** Slibuješ?

**Slávka** Jo, ale prosím tě, prosím tě, dělej.

**Škvor** Tak dobře. Ale já nejsem vůbec vzrúšenej na sex.

**Slávka** To zvládněš!

**Škvor** Fakt se mi vůbec nechce. Ani trošku. Co s tím budeš dělat? Kolena? Kolena! Jo!

**Slávka** Chyť mě! Honem. Hele. No, tak. Líbej mě. Ještě.

**Škvor** Co to děláš? (*Svalí se za gauč*)

**Slávka** Pojď, rychle. Prosím tě, prosím tě. Jo, pojď.

Ještě, ještě, ještě! Vydrž, vydrž, prosím tě! Jo! Počkej. Ježíši, už to zabírá! Sláva. Rychle! (*Vyběhne pryč*)

**Škvor** (*vstane, upraví se a telefonuje*) Hotovo. Byla to sranda. Je v pohodě, užívá si to na záchodě. Jste s autem u dolní cesty? Fajn. Jsem tam za pět minut. Klíče beru s sebou. Zítra to tu uklidíme. (*Sebere své věci a mizí*)

## 10. obraz: Milena

Znovu nemocnice. Čekárna. Milena sedí na lavičce, vedle Doktor nervózně bubnuje do koženky. Macho sykne bolestí....

**Macho** Jen klid, slečno. To bude dobrý. Ta bolest přichází v takových jako vlnách... Ááách... Ten váš přítel je chlap jak hora. Ten bude určitě v pohodě.

**Milena** Myslíte? Doufejme. Děkuju.

**Macho** Co mu vlastně je?

**Milena** Dnes se to dozví. Čekali na výsledky testů.

**Macho** To máte velký den. Vy spolu jen chodíte, nebo už jste manželé?

**Milena** Ne, no...

**Macho** Sestra. Jste jeho sestra. Jste mu podobná.

Měl jsem si toho všimnout hned.

**Milena** Promiňte, já...

**Doktor** Přestaňte tu slečnu obtěžovat, buďte tak hodný.

**Macho** A vy buďte tak hodný a přestaňte tady klepat těma prstama a třást nohou. Kdo to má vydržet?

**Doktor** Prosim?

**Macho** Jste tady vůbec dobře? Tohle není psychiatrie, to je –

**Doktor** To jsem ještě nezažil –

**Macho** No, co jsi nezažil, co?!

**Doktor** Co si to dovolujete? Komu tykáte?

**Macho** Pojd'! Tak pojd'! Natáhnu ti takovou, že si tě tu rovnou budou moct nechat!

*Otevrou se dveře ordinace. Vyjde Škvor. Za ním Hrabě jako doktor s vážným výrazem ve tváři.*

**Škvor** Nic! Nic tam není! Vůbec nic! Bá! Jsem se zbytečně! Mileno! Anděli! Jdeme slavit!

**Hrabě** Paní Škvorová, můžu vás ještě na chvíli poprosit... Jenom pár maličkostí k životosprávě pana manžela...

**Škvor** Ano, budu jíst zeleninu, přestanu kouřit!

**Hrabě** Pojd'te, prosím...

**Milena** Ale já...

**Škvor** Běžte... ehm běž. *(Gestikuluje, aby Milena ještě chvíli hrála hru s ním)*

*Milena a Hrabě v ordinaci. Kluci nalepení na dveře.*

**Milena** Jsem moc ráda, že to dobře dopadlo, pane Doktore!

**Hrabě** Paní Škvorová, je mi to moc líto, ale vám musím říct pravdu.

**Milena** Pravdu?

**Hrabě** Bohužel...

**Milena** On není v pořádku?

**Hrabě** Zbývá mu sedm, nejvýš osm týdnů. Na září už raději nic neplánujte...

**Milena** Vždyť je jak hora...

**Hrabě** Ano, je velký, chcete se podívat na snímky?

**Milena** Ne, já myslela, že je tak, tak mladý. Kolik mu vlastně je?

**Hrabě** To se ptáte vy mě?

**Milena** Ovšem, jenom jsem z toho všeho zmatená.

**Hrabě** Čekají vás kruté chvíle...

**Milena** Nedá se opravdu vůbec nic dělat?

**Hrabě** Můžete se postarat o to, aby byl šťastný.

V tom čase, co mu zbývá, se pokuste splnit každé jeho přání. Oblíbená jídla, pití a tak dál...

**Milena** Jistě, děkuju...

**Hrabě** Hlavně na sobě nedejte nic znát. Bude to tak lepší. Pod jeho drsnou slupkou se skrývá – však to znáte.

**Milena** Ano. Nashledanou.

**Hrabě** Sbohem. *(Najednou zaváhá, je to na něj trochu moc)* Mileno!? Tedy, paní Škvorová...

**Milena** Ano, pane Doktore?

**Hrabě** *(váhá)* Nic, promiňte... Nebo, ne, počkejte.

*(Rychle naškrábe na kus papíru svoje telefonní číslo)* Tady je moje soukromé číslo. Kdybyste něco potřebovala, zavolejte. Kdykoliv. Určitě.

**Milena** Děkuju, jste moc hodný.

**Hrabě** Nejsem. Bohužel pro vás v téhle chvíli nemůžu udělat víc.

**Milena** Já vím. Nebojte se, budu se snažit, aby byl šťastný. Nashledanou.

**Hrabě** Nashledanou. A zavolejte. Určitě!

*Milena vyjde z ordinace. Hrabě za ní. Nečekaně mění plány.*

**Hrabě** Pánové, prosím, pojd'te oba. Vy na přípravu a vy rovnou pro výsledky. Pane Škvore, vás ještě poprosím, zapomněl jsem vám dát zprávu pro vašeho praktického lékaře.

**Škvor** Nepočká to dopřítě, pane Doktore? Musím to přece s manželkou oslavit!

**Hrabě** Je to opravdu jenom na chvíli. Prosím.

*Milena v čekárně, v ordinaci celé kvarteto.*

**Hrabě** Tohle já už fakt nedám! Hnusný svinstvo.

Vždyť ona tady normálně brečela. Tobě to přijde k smíchu, jo?

**Doktor** Nedělej z toho tragédie. Víš, kolik lidí mi už brečelo v ordinaci? A ti měli důvod. Za pár dní po tom ani nevzdechne.

**Macho** Kdo vyměkne, prohraje...

**Škvor** Jasně, rozhodně to nezabalím kvůli tvému záchvatu lidskosti...

**Hrabě** Jste normální parchanti. Dobře, tak jsem sentimentální debil, ale tohle je moc! Už to přestává být sranda. Taky na to můžem pěkně dojet.

**Škvor** Vyšiluješ jak pověřivá bába. Padám, než jí dojde, že tu něco nehraje!

**Hrabě** Ne. Já jdu za ní!

**Škvor** Brzdi, chlapče, brzdi! Tohle ve scénáři nebylo!

**Hrabě** Pusť mě, krucinál!

**Doktor** Nech toho, Hrabě!

**Macho** Teď nám to nepokazíš. Věděl jsi, do čeho jdeš,

takže se hezky uklidni! Hrbatý Cilky, nezaměstnaný Terezky ani osvícený Boženy ti líto nebylo.

**Hrabě** To byly fóry. Tohle je hra se smrtí!

**Škvor** Hra se smrtí! Panebože! A co Slávka a čínský smrtičí pilulky? Smál ses jak jelito!

**Hrabě** Slávka je kráva, když na to skočila, ale na tohle by nalít každě!

**Škvor** Taky to mám skvěle vymyšlený, ne?!

**Hrabě** Škvore, nech ji jít! Vykašli se už na to...

**Škvor** Ahá... Jasně, chápu. Podržte ho, než se zklidní. Hele, až to s ní skončím, dám ti její telefonní číslo. Čau!

*Škvor vyjde z ordinace. Macho a Doktor drží Hraběte.*

**Milena** Tak co? Všechno v pořádku? Byls tam dlouho. Co to je za hluk?

**Škvor** Ten chlápek, co šel po mně, se bál, že to bude strašně bolet. Asi to bolí. Pojď už odtud pryč!

*Město.*

**Škvor** Ať žije život! Budu žít! Přineslas mi štěstí. Říkali, že šance je pár procent. Jsem šťastnej. Dám si pět kopečků zmrzliny, tatarák a rakvičku! Dneska je nejšťastnější den mého života. Dneska jsem se podruhé narodil. A poprvé doopravdy zamiloval!

**Milena** Ty?

**Škvor** Do tebe! Do tebe! Lepší se rychle zamilovat než pomalu umírat. Zachránila jsi mě. Mám pocit, že dokud tě budu držet v náruči, nemůžu umřít. Vem si mě.

**Milena** Co?

**Škvor** Vem si mě za muže.

**Milena** Vůbec se neznáme.

**Škvor** Tak se poznáme. Vždyť máme spoustu času.

Dneska je šestého července. V září mám narozeniny. Vezmeme se na mý narozeniny. To bude nejhezčí dárek k třicátinám, jaké si vůbec umím představit. Slib mi, že si mě vezmeš. Slib mi to, prosím.

**Milena** V září?

**Škvor** Dvacátýho... devátýho září!

**Milena** Až dvacátýho devátýho září..?

**Škvor** Proč brečíš, prosím tě?

**Milena** Asi štěstím.

**Škvor** (*chytí Milenu do náruče*) Jsi nejkrásnější nevěsta na světě! A já nejšťastnější muž v celém vesmíru. A teď nás čeká noc splněných přání!

*Škvor odnáší Milenu v náruči ze scény.*

## 11. obraz: Zdena

*Luxusní čtvrť, luxusní vila, venkovní bazén, interiér pokoje. Kluci jsou převlečení za holky, Škvor na svém převleku pracuje. Jsou trapní, na vysokých podpatcích stěží udrží rovnováhu. Smějou se.*

**Doktor** Ty vole! To je soda!

**Macho** Na tohle v životě nemůže skočit!

**Doktor** Končíš, Škvore, nemáš šanci. Podívej se na nás!

**Škvor** (*jen hlas*) Náhodou Machovi to docela sekne.

**Macho** Dík.

**Doktor** Mohl bys možná za Škvora zaskočit. Nebo bys mohl začít nový život v nějaký travesty-show.

**Macho** Určitě bych si tam vydělal víc než v tý svý blbě videopůjčovně.

**Doktor** Tak Škvore! Děle! Pojď se nám ukázat!

**Škvor** Vydřte, makám na sobě!

**Macho** Myslím, že teď se našemu tělocvikáři jeho častý pobyt v posilovně poněkud vymstí. Hrabě, přestaň se už konečně šklebit!

**Hrabě** Víš, štve mě, že to bylo celý zbytečný. Protože dneska to projedem. Sedmou sestru nedá. Vůbec to není vymyšlený... Ona s tím nemůže nic dělat, ne? Takže ani my. Jaký má slabý místo? Doufám, že ji nechceš znásilnit, hned jak vejde do dveří? Jak ji chceš, Škvore, zahnat do kouta? Jak ji chceš donutit, aby to udělala víceméně dobrovolně, jako ty předchozí?

**Doktor** Třeba je to stejná póza jako ty sebevraždy?

Třeba chce být zajímavá? Třeba se bojí chlapů?

Možná má nějakou špatnou zkušenost, ne?

**Macho** Možný je všechno.

**Hrabě** A co když ne?

**Macho** Předem není jistý nic. Musí to risknout. Jít na doraz. Proto to taky všechno děláme, ne? Abys zjistil, kam až můžeš.

*Konečně vejde Škvor. Dělal co mohl, ale moc platné mu to není.*

**Macho** Tohle neprojde!

**Doktor** Máš zkrátka moc svalový hmoty. Vypadáš jak Helena Fibingerová.

**Škvor** Třeba má radši mužnější...

**Hrabě** Tak jak to chceš udělat?

**Škvor** Hele, já fakt nevím. Vždyť je to šílený. Nejsme celej tejděn sjetý?

**Hrabě** Bohužel ne.

**Škvor** Zatím mě vůbec nic nenapadlo. Je to vážně šílený, neskutečný... Doufám, že až přijde, tak mě políbí múza na čelo a dotáhnu to do konce.

**Hrabě** Bezva. Tak my posedíme a budeme ti držet palce.

**Škvor** No, možná byste spíš měli jít. Jak se na vás dívám, byli byste mi platný jak mrtvýmu boty.

**Macho** Ale ne, já se těšil...

*Zvonek.*

**Škvor** Je tady. Radši jděte!

**Hrabě** Opravdu?

**Škvor** Hrabě, drama už tu jednou bylo. Budem se zas prát?

**Hrabě** Moc šancí stejně nemám, že?

**Škvor** Já přece taky ne... Ale co můžu ztratit?

**Hrabě** No právě...

**Macho** Tak padáme. Zlom vaz, Škvore!

*Kluci odcházejí. Znovu zvonek. Škvor jde otevřít a za chvíli se vrací se Zdenou.*

**Škvor** Ahoj, Zdenko. Pojd' klidně dál.

**Zdena** Co to jako je, tohle? Nějakej vtíp?

**Škvor** Co?

**Zdena** No ty!

**Škvor** Já jsem věděla, že se asi budeš zlobit.

**Zdena** No tos uhodl. Je tu ještě někdo?

**Škvor** Holky odešly, říkaly, že to nemá smysl, že se se mnou stejně nebudeš bavit.

**Zdena** O čem?

**Škvor** Víš, já bych se s tebou potřebovala vyspat.

**Zdena** Co-že bys se se mnou potřeboval?

**Škvor** No, vyspat, no.

**Zdena** To jsem teda nezažila... (*Jde pryč*)

**Škvor** Počkej, Zdenko, nechoď pryč.

**Zdena** Hele, nech mě. Nešahej na mě...

**Škvor** Zdeničko, prosím tě, neblbni, neboj se mě... Já bych ti nikdy nic neudělala...já tě přece miluju.

**Zdena** Ty mě miluješ, jo? Ty mě? Já myslela, že je ti jasný, jak to se mnou je.

**Škvor** No jasně že jo. Právě proto tě přece miluju.

**Zdena** Právě proto?

**Škvor** Teda nejen proto. Hlavně proto, že jsi krásná. Ty jsi tak krásná, Zdeni... Já jsem z tebe úplně hotová. Já jsem totiž taky lesbička jako ty, víš.

**Zdena** No, jako já asi ne, že jo.

**Škvor** A o to právě jde. Až si ho nechám ufiknout a zjistím, že to taky není ono, tak by to mohl být dost velkej průser, nemyslíš?

**Zdena** Co ufiknout?

**Škvor** No tohle.

*Nadzdvihne si sukni směrem ke Zdeně, je pod ní, podle její reakce, naostro.*

**Zdena** To se mi snad zdá...

**Škvor** Jo, je to hrozný, mít TO tam! Víš, jak mi je?

V tomhle šíleným těle. Vlácet ten metrák svalů a snašet pohledy všech těch holek, co se za mnou pořád otácejí?

**Zdena** Říkal jsi, že jsi lesba.

**Škvor** Říkala.

**Zdena** Tak v čem je problém?

**Škvor** No –

**Zdena** Nemusíš mi ho znova ukazovat. Jenom si ze mě přestaň konečně dělat srandu. Jestli jsi lesba, tak se prostě se všema těma holkama, co jen slin-

taj, jak tě viděj, normálně vyspi, a můžeš mít to, o čem mně se ani nesní.

**Škvor** Jenomže voni mě neberou.

**Zdena** Kdo?

**Škvor** Holky.

**Zdena** Jako jak?

**Škvor** Jako lesbu.

**Zdena** Jako lesbu?

**Škvor** Chci, aby mě braly takovou, jaká jsem doopravdy. Aby se mnou nešly, protože jsem hezkej chlap, ale protože jsem sympatická lesba.

**Zdena** To máš teda blbý.

**Škvor** Právě. Takže bych to chtěla jednou provždy vyřešit. Jenom si prostě musím být jistá.

**Zdena** A co s tím mám dělat já?

**Škvor** Dělat to se mnou, jako bych byla ty.

**Zdena** Hele, a proč zrovna já? Proč to s tebou neudělá, jako by byla ty, nějaká ta tvoje kámoška?

**Škvor** Protože mám ještě jeden problém.

**Zdena** No, to jsem teda zvědavá.

**Škvor** Víš, pro mě to bude takhle poprvé. Jako lesbička jsem panna. A chci aby poprvé to bylo z lásky... To jsem kráva, vid' Případám si děsně. Trapas...

**Zdena** Proč?

**Škvor** Tobě se to nezdá blbý?

**Zdena** Ani ne...

**Škvor** Zdeni?

**Zdena** Hmmm?

**Škvor** To je úplně neskutečný, jak ty jsi krásná. Spala jsi někdy s klukem?

**Zdena** Jo. Párkrát. A ty?

**Škvor** Ne. Vždyť jsem lesba. Bylo to hnusný?

**Zdena** Ani ne.

**Škvor** Mohla bys to pro mě udělat?

**Zdena** (*už si dávno taky hraje – kdo z koho...*) Vyspat se s tebou?

**Škvor** Jo, vyspat se se mnou.

**Zdena** Tak pojd'!

*A jdou...*

## 12. obraz

*Škvorův pokoj, promítané portréty dívek... Přichází Macho.*

**Macho** Čau, chlapi!

**Škvor** Tak co?!

**Macho** Už to visí!

**Hrabě** Vy jste to fakt dali na net?!

**Škvor** Přeci si takovou bombu nenechám pro sebe, ne?

**Hrabě** Přejde mi to vůči těm holkám docela drsný.

**Škvor** To je důvod, proč z tebe nikdy nebude král světa, vole. Jsi moc měkřej!

**Macho** Ty stránky maj neuvěřitelnou návštěvnost, Hrabě. Zpráva o Škvorově sedmiboji se šíří po síti skoro tak rychle jak nový virus. [www.sedmjednou-ranou.cz](http://www.sedmjednou-ranou.cz) Ještě že jsem ti tu doménu přihlásil, než jsme se do toho pustili! Už to od nás chtěj koupit nějaký maníci, který provozují pornostránky.

**Hrabě** Je to úchylný.

**Škvor** Závídíš, v životě by ses na to nezmotal!

**Doktor** Hele, brzdi, Škvore, bez nás bys to nedokázal.

**Škvor** Kdo to vymyslel? Já! Kdo je přefiknul? Já! Jste jenom přísírkové.

**Macho** Aha, a kdo ti –

**Škvor** Hovno! Já! Jsem nejlepší! Jsem král světa!

**Macho** Leda tak král sýrů, vole!

**Škvor** (provokuje dál) Nikdo na mě nemá! Jóóó!!!

**Doktor** Aby ses z toho –

**Macho** Vyser se na něj...

**Hrabě** Čau.

**Škvor** Co je? Jdem slavit ne? Jsem král světa!!!

*Kluci otráveně odcházejí.*

### 13. obraz

*U stolu s cedulí RESERVÉ sedí Božena. Na baru sedí Doktor, Macho a Hrabě čtou noviny.*

**Božena** (čte nevěřicně a poněkolkáté dopis) „Vážená slečno, Emil Škvor bezohledně zneužil vaši důvěry. Chcete-li se dozvědět víc, přijďte prosím tento pátek ve třináct hodin do vinárny... Čekejte u stolu s červenou cedulkou rezervé.“

**Lída** (vejde) Boženo, co tady děláš?!

**Božena** To jsem se chtěla zeptat já tebe.

**Lída** Mám tady nějaký jednání...

**Božena** Jednání...? U tohoto stolu? Tak se posaď...  
*Vejde Tereza. Božena s Lídou vyskočí.*

**Tereza** Co tu děláte?

**Božena** Znáš Emila Škvora? ... Tak se posaď.

**Tereza** Vy jste byly taky na konkursu?

**Božena** Ne. Já byla vyvolená předem. Ten parchant!

**Lída** To není možný. To nemůže být jeden a ten samý Škvor.

**Božena** Ne? Kolik kretěnu s tímhle jménem znáš?  
*(Hodí na stůl svůj dopis)*

**Tereza** (čte) „Vážená slečno. Emil Škvor zneužil vaši důvěry.“ *(Vytáhne svůj dopis)* „Vážená slečno. Emil Škvor –“

**Lída** Zneužil i tvůj důvěry...

*Vchází Milena a Cilka. Obě pláčou.*

**Lída** Ježíšikriste! Cilku taky..?!

**Božena** Cilko! Mileno! Škvor? Já ho zabiju!

*Přichází Slávka.*

**Slávka** No to se mi snad zdá. Vy mě jako šmírujete?

**Tereza** Sedni si a čti.

*Vejde Zdena a dostane záchvat smíchu.*

**Zdena** Tak to je fór! Snad vás taky nepřefikla Emilka?

**Tereza** Mně teda do smíchu moc není.

**Cilka** Někdo si na naši rodinu vysloveně zasedl.

**Milena** Proč? Proč? Jestli to není pravda –

**Božena** Co jestli není pravda?

**Milena** Že je Emil nemocnej.

**Slávka** Ten čínskej sebevrah je zdravěj až moc...

**Tereza** Slíbil mi práci.

**Cilka** A mně úplný uzdravení pomocí Hustlerovy metody.

**Lída** Hajzl!

**Božena** Mistr! Kundalíní!

**Lída** Ale kdo nás sem pozval?

**Božena** Jestlí má Škvor tu drzost, tak odsud nevyjde živěj!

**Cilka** Hlavně se to nesmí dozvědět maminka.

**Zdena** Třeba taky přijde...

**Tereza** Ty jsi fakt nechutná!

*Hrabě, Doktor a Macho přistoupí ke stolu.*

**Hrabě** Dovolíte, dámy?

*Dívky je poznaly. Začnou jim spílat a vyhrožovat.*

**Hrabě** Ano, ano, poznáváte nás. Pochopitelně. Přicházíme ale jako přátelé, přicházíme se vám omluvit.

**Božena** Hráli jste s ním. Jste stejný hajzlové jako Škvor.

**Doktor** Prosím, opravdu prosím, abyste nám dovolily všechno vysvětlit. Pišeme spolu tady s kolegy psychologickou studii na téma „Důvěra – krásná vlastnost?“ Zdůrazňuji ten otazník: krásná vlastnost? To je nesmírně důležité. Vše bylo zinscenováno, ano, dokonce jsme na to získali ministerský grant, ale kolega Škvor překročil smluvené mantinely experimentu. Zneužil nejen vaši, ale i naší důvěry.

**Hrabě** Ano, byli jsme jeho přiznáním šokováni a znechuceni. Nikdy nemělo dojít k tomu, k čemu bohužel došlo...

**Macho** I my jsme svým způsobem oběti.

**Zdena** Takže vás taky, jo –?

**Hrabě** Ne, to opravdu ne!

**Macho** Přemýšleli jsme dokonce i o žalobě na kolegu Škvora.

**Doktor** Takoví lidé naši profesi jenom diskreditují.

**Božena** Takže ten bastard měl na poslední chvíli ucuknout a říct, o co jde, a ne nás...?

**Doktor** Přesně tak.

**Tereza** Jsem pro žalobu.

**Lída** Jenže pak se všechno dozví maminka...!

**Cilka** Ne, to ne!

**Zdena** Co si pomůžeme žalobou?! Budeme za idioty.

**Tereza** My?

**Zdena** Kdo jinej.

**Hrabě** V případě, že byste se nepřiklonily k variantě žaloby, mohli bychom vám možná nabídnout elegantnější způsob zadostiučinění...

**Doktor** Tentokrát bude pokusným objektem naší studie „Důvěra – krásná vlastnost?“ kolega Škvor. Souhlasíte?

#### 14. obraz

*Škvorův pokoj.*

**Doktor** Co je, chlape?! Jsi král světa, ne?

**Hrabě** Měl jsi v telefonu hlas jak zombie.

**Macho** Nechceš panáka?

**Škvor** Podívejte se na tohle! Sedm lékařsky ověřených těhotenství a sedm notářsky ověřených žalob o uznání otcovství.

**Doktor** To je nějaká blbost, ne? Ukaž.

**Macho** Nekecej, že je to těch sedm sester?

**Škvor** Bingo!

**Hrabě** Nesmysl. To je proti zákonu pravděpodobnosti. Řekly si to a tohle je pomsta.

**Škvor** Jo?! A kde vzaly ty potvrzení?

**Doktor** Mají dobrý známý...

**Škvor** Ověřoval jsem si to u notáře i gynekologa.

**Hrabě** A?

**Škvor** Je to v prdeli!

**Macho** Tak sis snad dával pozor, ne?

**Škvor** Na to jsem se v té euforii totálně vysral.

**Macho** To jsi teda extratřídakretén a taťka k tomu!

**Doktor** Fakt, král světa!

**Hrabě** Dovol, abychom ti jako první gratulovali. Založit rodinu je krásná věc.

**Škvor** Hele. Tohle není vaše akce?

**Hrabě** Cože?

**Macho** Vždyť jsme se dohodli, že na sebe teď nic nehrajeme...

**Škvor** To si děláte prdel! Tohle není žádná sranda!

**Macho** Já myslím, že je.

**Doktor** Tak je zkus přemluvit, aby si to nechaly vzít, ne?

**Škvor** Četls to? Četls to?! (Čte) „Jsmo přísně katolicky vychované, takže umělé přerušování těhotenství nepřipadá v úvahu.“

**Macho** No, tak vezmeš pár vedlejšáků, prodáš auto a snad to dáš nějak do kupy...

**Doktor** Taky by ses mohl aspoň s jednou oženit. Jedny alimenty budeš mít z krku.

**Škvor** Hele, vy jste mě do toho namočili, takže mi teď z těch sraček pomůžete, protože jestli ne, tak zařídím, abyste šli ke dnu se mnou.

**Hrabě** Ale, ale, ale...

**Škvor** Doktor je v naprostém hajzlu, jestli se provalí ty žertíky ve špitále. A tvůj strejz s tebou pěkně vyjebe, až se dozví, žeš mi půjčoval reality na orgie.

**Doktor** Jsi pěkná krysa, Škvore.

**Macho** Svině...

**Hrabě** Moc si to nezasloužíš, ale mám docela dobrý nápad. Je jasný, že živej se jich nezbavíš.

**Škvor** To se mám kvůli těm sedmi krávám oběsit, nebo co?

**Hrabě** Přesně tak. Poslední dějství komedie bude finovaná sebevražda. Technicky to není vůbec nic složitýho, vyzkoušel jsem to, když jsem hrál divadlo s ochotníky.

**Škvor** A jak si to představuješ?

**Hrabě** Pozveš je sem a přímo před nima se oběsíš. Hotovo, dvacet.

**Škvor** To si děláš prdel, ne?

**Macho** Jestli to vychytáme stejně, jako to šukání, tak nemaj šanci uniknout.

**Hrabě** Pečlivě se oběsíš, Doktor potvrdí exitus –

**Doktor** Holky dostanou hysterické záchvat, teda mimálně jedna ho stoprocentně dostane a ostatní se svezou. Nejspíš s ječením utečou, a ty jim pak jen pošleš parte a bude vymalováno.

**Macho** Mrtvýho o otcovství žalovat nebudou.

**Škvor** To je fakt psycho...

**Hrabě** To je jediná možnost úniku.

**Škvor** A co pak? Budu se muset vystěhovat na Bali.

**Macho** To není dobrý nápad. Stačí do jinýho města.

Pátrat po tobě nebudou, když ti půjdou na funus.

**Škvor** Ty vole, stěhovat se pro nic za nic...!

**Doktor** Furt lepší než platit iks let těm sedmi fakanům alimenty.

**Škvor** Je to bezpečný?

**Hrabě** Visel jsem takhle přes půl hodiny. Klidně se oběsím první, jestli chceš.

**Škvor** Tak jo, jdu do toho. Ale ty první!

#### 15. obraz

*Holá místnost. Kluci vejdou z vedlejší místnosti*

**Hrabě** Neříkal jsem to? Pohoda, Škvore.

**Doktor** Tak chutě do toho, Škvore. Holky tady budou každou chvíli.

**Škvor** Je to teda vážně dost šílený.

**Macho** Snad nemáš strach, Králi světa?

**Škvor** Ty si děláš sranda, ale já mám fakt staženou prdel. Neměl bych s nima přece jen ještě zkusit promluvit?

**Hrabě** Neblázni, s takovou přesilou nemáš šanci se domluvit.

**Doktor** Davová psychóza. Uvidíš, jak přijdou rozjetý.

**Hrabě** Bud' v klidu, vždyť jsme to teď vyzkoušeli.

**Macho** Hele, až přijdou, tak je venku chvíli zdržíme, aby ses v klidu pověsil. Trošičku je rozpumpuju, aby byl hysterický efekt co největší.

**Doktor** Hlavně se nesmíš začít smát, vole.

**Škvor** Neboj! Zbytečně to neprotahujte. Už bych to chtěl mít za sebou.

*Ozve se zvonek.*

**Hrabě** Jsou dole! Jdeme jim otevřít. Moc se s tím nepárej, Škvore, abychom tě nenachytali v nejlepším.

**Doktor** Tak zlom vaz!

*Kluci odejdou. Škvor pomalu odejde mimo obraz. Rána, když spadla židle. Pak vejdou holky. Volají Škvora.*

*Doktor a Hrabě ho 'objeví'.*

**Macho** Ty vole! Škvore.

**Doktor** Pomozte mi, sakra.

*Žene se ke štaflím, Božena mu zastoupí cestu.*

**Božena** Škvore, ty se fakt nezastavíš před ničím!

**Zdena** Dobrý, Emilko! Fakt dobrý! *(Na kluky)* To je domluvený, že jo. Zas další pitomej fór?!

**Doktor** Neblázněte, tohle není žádný fór. Musíme ho okamžitě sundat.

**Zdena** Jste fakt normální úchylové.

**Božena** Co řvete, holky, vždyť je to zase jenom jako.

**Cilka** Ty myslíš, že on... on není...

*Ale než stačí dát přesvědčivý důkaz, vtrhne do místnosti maminka!*

**Holky** Mami, co tu děláš?!

**Matka** Kterej z vás je Škvor?! Tak je to pravda? Že se nestydíte, holky! Ty jsi Škvor? Ty? Nebo ty? *(Mlátí kolem sebe deštníkem)*

**Cilka** Maminko, přestaň prosím tě!

**Matka** Ptám se naposledy po dobrém, kterej z vás zprznil moje holčičky?

**Milena** Mami, stalo se něco strašného. *(Ukáže nahoru)*

**Matka** *(Jde dozadu a pekelně se zasměje)* Aha, tak to jsi ty?! Myslela jsem, že jste mu tu habaděru překazily. Slez dolů, šašku. Víím všechno. Na mě to svoje divadýlko nezkoušej. Budeš platit jako mourovatej. Sedřu z tebe kůži zaživa, slyšíš! Tak slez už.

**Slávka** Já mám strach...

**Matka** Dostala jsem dopis. Tady: „Škvor na ně sehraje poslední dějství komedie – fingovanou sebevraždu.“ A pak vám zbydou jenom oči pro pláč. Uvidíme. Kdo se směje naposled.

**Božena** Vždyť jsem to říkala. Slez už.

**Matka** A za vás všechny se stydím. Spustit se s takovým...

**Cilka** Ale, my taky nejsme těhotný doopravdy, maminko.

**Matka** Těhotný? Cože? Vy jste..?

**Cilka** Právě, že nejsme, mami. My jsme to taky dělaly jenom jako. Abychom ho vytrestaly. Domluvily jsme se s nima. *(Ukáže na kluky)*

**Hrabě** A to je pravý okamžik na rozhršení a odpuštění. Slez dolů, králi světa.

**Macho** *(směje se)* Byl jsi fakt dobrej, Škvore, ale stejně jsme tě dostali!

**Doktor** Visíš fakt hezky, ale už tím nikoho nedojmeš. Chceš pomoci? *(Najednou mu to dojde)* To ne... Doprdle! On je fakt mrtvej.

**Macho** *(vrhne se na Hraběte, který vše vymyslel)* Je to v prdeli! Je to v prdeli, vole!

**Hrabě** Ježíšikriste, jak je to možný?!

**Konec**

## Summary

One of the determining factors of our era is its general scenic dimension; and scenology, although this discipline was conceived in order to grasp primarily dramatic and scenic arts, is equally interested in anything that can be considered as “scenic” in practical life and culture in general. Jaroslav Vostrý’s article called *Stage and Scenicity at the Age of Generalized Scenicity* sums up the main results of the above-mentioned approach particularly with regard to the place of the man in the media-oriented society. Nowadays, the most common position that can be taken is the position of a spectator, i.e. not a man who *acts*, but who wants to *be entertained*. In oncoming articles the author will try to answer the following question: is this transformation of the theatrical art the reason why dramaturgical principles such as dramatic situation, dramatic character and dramatic action lose their importance?

Scenologic dimension underlines Miroslav Vojtěchovský’s article *The Object Actualized by the Objective* which deals with the figuration of an object, or a group of objects called in painting *still life*. The author studies how the attitude towards the object and its figuration changes in the era of modern media. He finds out that the object is more and more “staged” and put on the level of the signification; at the same time, the visible is used in order to show the invisible, what is hidden behind the surface of represented objects. When faithful and mechanical figuration meets staging, an impulsion emerges for the liberation of the spectator’s imagination, for whom the perception becomes the process of the elaboration of a story inspired by an image; this story corresponds to his/her own emotional experience.

The article by Július Gajdoš called *Technology and Imagination* deals with computers as new kinds of media, and also with the ongoing discussions about what computers can provide, whether

information or emotion. Apparently, the main point seems to be a system of connections and interconnections, in fact the very essence of computers, i.e. a situation where one thing refers to another, being an intermediary rather than having its own functioning. This principle of connections is equally valid for the virtual space and for the real space (in the framework of what is called immersion); oscillating between here and there, between the real and the imaginary enables particular elements to step forward or backward, and especially to link information and emotion.

In December 2005, *Curlew River*, an opera by Benjamin Britten was directed by a young theatre and opera director Jiří Heřman in the Czech Museum of Music. In his article, he sums up the results of his research concerning the transmission of musical works into the space; as far as his own creations are concerned, the space he has so far used was either traditional (*Samson and Dalila* and *The Flying Dutchman* in Josef Kajetán Tyl Theatre in Plzeň) or non-traditional (*Lamenti* in NoD or *Curlew River*). Heřman’s research deals with the question of dramatic perception of the space and its use in the present context.

The second part of the study by Jan Císař called *Text and its Staging* was inspired by five spectacles presented at the Theatre on the Balustrade in Prague; the author uses them in order to explain his hypothesis about the ongoing transformation of dramatic literature, which abandons the poetics of drama and tries to find new deictic proceedings. The text by Ernst Jandl *From the Unknown* directed by Jan Nebeský creates a new communication and enunciation situation, using a particular kind of dialogue which was not sufficiently explored, used and put forward in this performance. According to Císař, for such texts that deliberately trespass frontiers delimited by

dramatic theory no analytic tools are available in the Czech theatre theory. The other four texts mentioned in the article were written on command in the framework of the project Czechoslovak Spring. Císař studies their deictic force; this force is closely connected to their capacity to force the transmission of the meaning through staging. While regular dramatic texts already possess this capacity, these new texts can be completed and transformed only when staged. At this occasion, the author talks about a double position: auctorial AND receptive.

Jan Hyvnar goes on with his study of the work of the theatre director Jiří Frejka, and particularly of his role in forming new acting methods. The first part of the study was dealing with Frejka’s book *A Man Who Has Become Actor*, in which the artist studies organic basis of acting which he conceives as a meeting point of intuition and inhibition. The second part of the study called *From Playfulness Towards Actor as a Personality* shows Frejka’s evolution from his avant-garde beginnings towards his work in the National Theatre and in the Municipal Theatre in Prague where he conceived many spectacles as “reality transformed into a poem”.

Denisa Vostrá informs the reader about the conference on oriental–Japanese and Chinese–theatre that took place at the Theatre Faculty in November 2005. It is followed by a translation by Zdenka Švarcová of a No play belonging to the cycle about Madam Komachi. Another text deals with oriental theatre: Eliška Vavříková sums up spectacles she could see in Seoul during her stay in Korea with the Farm in the Cave theatre company. European, and more particularly Polish theatre is reflected upon by Małgorzata Jabłońska who tries to describe the present situation and recent evolution of anthropological theatre that we keep connecting with the name of Jerzy Grotowski. Štěpán Pácl writes about the festival



Baz@art in Krakow that he could attend at the end of the last year.

The present issue contains also a play by Martin Glaser and Olga

Šubrtová called *The Man of Seven Sisters* which tries to respond to a certain state of alert in our theatres due to the absence of dramatic texts; therefore, it

is significant that it was written by theatre professionals—a stage manager and a dramaturg—and is thus closely connected to theatre practice.

## Résumé

L'un des facteurs déterminant de notre époque est sa dimension scénique généralisée ; l'étude de ce phénomène représente sans aucun doute l'objet de la scénologie, car si cette discipline s'est établie afin d'analyser les œuvres d'art, elle s'intéresse de même à tout ce qui peut être considéré comme scénique dans la vie quotidienne et dans la culture. Dans son article *La scène et la scénicité à l'époque de la scénicité généralisée*, Jaroslav Vostrý résume les découvertes capitales de la scénologie par rapport à la transformation de l'homme dans une société médiatisée. L'attitude contemporaine la plus répandue est celle de spectateur, non plus donc celle d'un être humain qui agit, mais qui se divertit. Les prochaines études de cet auteur essaieront de répondre à la question suivante : est-ce à cause de cette transformation de l'art scénique (et à l'origine dramatique) que le statut des principes comme action dramatique, personnage dramatique et situation dramatique, perd son importance?

La dimension scénologique est présente également dans l'article de Miroslav Vojtěchovský intitulé *L'objet actualisé par l'objectif* et consacré à la figuration de l'objet ou d'un groupe d'objets au sein de ce qui est appelé, dans l'art pictural et graphique, la nature morte. L'auteur étudie comment change l'attitude vis-à-vis de l'objet et sa figuration afin de trouver que l'objet est de plus en plus mis en scène et placé sur le plan de la signification.

Il constate qu'avec l'essor des médias modernes le visible est de plus en plus utilisé pour montrer l'invisible, à savoir ce qui se cache derrière la surface des objets représentés. La rencontre d'une figuration fidèle et mécanique avec une sorte de mise en scène de l'objet (position des objets, l'angle de vue, lumière, etc.) devient l'impulsion pour la libération de l'imagination du spectateur. Pour le spectateur, la perception devient le processus de l'élaboration d'une histoire inspirée par l'image, cette histoire correspondant à son propre vécu émotionnel.

L'article de Július Gajdoš intitulé *La technologie et l'imagination* se penche sur l'ordinateur en tant que nouveau type de média, et aussi sur les discussions concernant ce qu'il est capable de fournir : informations ou bien émotions? Il semble qu'il s'agisse surtout d'un principe de connexions et d'interconnexions, dû à l'essence même de l'ordinateur, à savoir la situation au sein de laquelle une chose renvoie à une autre, en étant un intermédiaire plutôt qu'ayant son propre fonctionnement. Ce principe de connexions est valable pour l'espace virtuel et l'espace réel (dans le cadre de ce qui est appelé immersion) ; l'oscillation entre *ici* et *là-bas*, entre la réalité et l'illusion, entre le réel et l'imaginaire permet aux éléments de se mettre en avant ou au contraire en arrière, et surtout de relier l'information et l'émotion.

Suite à sa mise en scène de l'opéra spirituel de Benjamin Britten *La rivière*

*au courlis*, présentée à la fin de l'année 2005 dans le Musée tchèque de la musique, le metteur en scène Jiří Heřman résume l'expérience acquise au sein de son projet de recherche sur la « transmission des œuvres musicales et dramatiques dans l'espace », suite à ses mises en scène de grands opéras présentés dans un espace traditionnel (*Samson et Dalila* et *Le Hollandais Volant* au théâtre de Plzeň) et deux oeuvres présentées dans un espace non-traditionnel (*Lamenti* au théâtre NoD et justement *La rivière au courlis*). Toute la réflexion de Heřman est basée sur la problématique de la perception dramatique de l'espace et de son utilisation dans le contexte actuel.

La deuxième partie de l'étude de Jan Císař intitulée *Le texte et la mise en scène* est inspirée par cinq spectacles présentés au Théâtre de la Balustrade de Prague et utilisés par l'auteur pour démontrer une hypothèse plus générale concernant la transformation de la littérature dramatique. Une grande partie de cette littérature abandonne la poétique dramatique et essaie de trouver de nouveaux procédés déictiques. Le texte de Ernst Jandl *De l'étranger* mis en scène par Jan Nebeský crée une nouvelle situation de communication et d'énonciation par l'intermédiaire d'un dialogue particulier dont la mise en scène n'a su utiliser ni mettre en valeur le potentiel. Quoi faire des textes dont l'agencement sort du cadre délimité par la théorie dramatique? Selon Císař, on ne peut

les comprendre que par l'analyse pour laquelle le milieu tchèque ne dispose pas d'instruments théoriques. En ce qui concerne les quatre autres textes, il s'agit d'œuvres écrites sur commande dans le cadre du projet Le printemps tchécoslovaque, dont l'auteur analyse le fonctionnement et la force déictique ; cette force est liée à leur capacité de forcer la transmission du sens – du moins partiellement – à l'aide de la mise en scène. Tandis qu'un texte dramatique possède déjà cette capacité, les textes en question attendent la mise en scène afin d'être complétés et transformés ; à cette occasion, Císař parle d'une double attitude auctoriale ET réceptive.

Dans son étude *L'acteur au sein du théâtre de Jiří Frejka: de la ludicité vers l'acteur en tant que personnalité* Jan Hynar continue à étudier l'œuvre du grand metteur en scène tchèque Jiří Frejka, et surtout son rôle dans la formation de nouvelles méthodes du

jeu d'acteur. La première partie de cette étude est basée sur le livre de Frejka intitulé *L'homme qui est devenu acteur* ; Frejka y étudie les bases organiques du jeu d'acteur qu'il conçoit comme une rencontre de l'intuition et de l'inhibition, en accentuant la pensée émotionnelle. La deuxième partie se consacre à l'analyse du travail de Frejka avec les acteurs depuis ses débuts avant-gardistes, où il s'agissait surtout du renouvellement de la ludicité dans le jeu d'acteur, jusqu'à l'époque de son travail au Théâtre National de Prague et au Théâtre Municipal de Prague, pendant laquelle il a créé un grand nombre de spectacles conçus comme « réalité transformée en poème ».

Le texte de Denisa Vostrá rend compte de la conférence sur le théâtre oriental, japonais et chinois, qui s'est déroulée à la Faculté du théâtre en novembre 2005 ; il est accompagné de la traduction par Zdenka Švarcová d'une pièce No relevant du cycle sur madame

Komachi. Ensuite, un deuxième article apporte des renseignements sur le théâtre asiatique : Eliška Vavříková résume les spectacles qu'elle a pu voir à Séoul pendant son voyage en Corée avec la troupe La ferme dans la caverne. En ce qui concerne le théâtre européen, le présent numéro contient un article de Małgorzata Jabłońska consacré à l'évolution et à la situation actuelle du théâtre anthropologique polonais, que nous avons toujours tendance à relier à Grotowski ; la Pologne est présente aussi dans l'article de Štěpán Pácl qui est allé à Cracovie pour assister au festival Baz@art.

Ce numéro apporte enfin une pièce de Martin Glaser et Olga Šubrtová intitulée *L'homme des sept sœurs*. Il s'agit de l'œuvre d'un metteur en scène et d'une conseillère littéraire qui essaient de répondre à un certain état d'urgence décrété dans les théâtres de répertoire, dû à une pénurie dramaturgique.

# Časopis Disk o (českém a evropském) dramatu a (současné české) dramaturgii [výběr]

**Daniela Jobertová, „Textová analýza dramatu: Fungování promluvy v díle Bernarda-Marie Koltèse“,**  
*Disk 1 (červen 2002)*

**Zuzana Sílová, „Jiráskova Lucerna jako problém dramaturgický“,** *Disk 1 (červen 2002)*

**Zuzana Sílová, „Clavijo jako problém dramaturgický“,** *Disk 4 (červen 2003)*

**Martina Kinská, „Maryša jako problém dramaturgický“,** *Disk 5 (září 2003)*

**Alexandr Stich, „Národní jazyk a jazyk dramatu“,** *Disk 5 (září 2003)*

**Július Gajdoš, „Poltiho třicet šest dramatických situací“,** *Disk 7 (březen 2004)*

**Karel Makonj, „Dramata pro loutky – nebo pro blázny? (Na křížovatce loutkářské dramatiky na počátku minulého století“ [o textech R. Teschnera, J. Karáska ze Lvovic, A. Schnitzlera a E. G. Craiga],**  
*Disk 7 (březen 2004)*

**Daniela Jobertová, „Ruy Blas v Comédie Française“,** *Disk 7 (březen 2004)*

**Július Gajdoš, „Má ještě smysl pěstovat teorii dramatu?“,** *Disk 8 (červen 2004)*

**Jaroslav Vostrý, „Scénologický rozbor dramatického textu (na příkladu Molièrova Tartuffa)“,**  
*Disk 8 (červen 2004)*

**Jana Horáková, „Rossums's Universal Robots: Továrna utopie“,** *Disk 8 (červen 2004)*

**Jan Císař, „Setkání epoch“ [Stroupežnického Naši furianti na dnešním jevišti ND],** *Disk 9 (září 2004)*

**Július Gajdoš, „Dramatické situace v esenciálnosti a jedinečnosti“,** *Disk 10 (prosinec 2004)*

**Jana Horáková, „Komedie o robotech“ [pokračování analýzy Čapkovy hry],** *Disk 10 (prosinec 2004)*

**Július Gajdoš, „Od strukturalismu ke scénologii“ [závěr úvah o vývoji teorie dramatu včetně její české tradice],<sup>1</sup>** *Disk 11 (březen 2005)*

**Jan Císař, „Divadelní interpretace v době postmoderní“ [Shakespeare a Tyl na současných českých 'velkých' jevištích],** *Disk 12 (červen 2005)*

**Július Gajdoš, „Harmonická koexistence zdánlivě neslučitelných způsobů chování aneb Scénologické dimenze Hapgoodové“ [o stejnojmenné Stoppardově hře],** *Disk 12 (červen 2005)*

**Július Gajdoš, „Harmonická koexistence paradoxních způsobů chování aneb Scénování v Arkádií“ [o stejnojmenné Stoppardově hře],** *Disk 13 (září 2005)*

**Tereza Dlasková, „Dramata Lenky Lagronové“,** *Disk 14 (prosinec 2005)*

**Jan Císař, „Text a scénování 1. Plzeňské střípky“,** [co mají dnešní přístupy k textům společné s aplikací teorie chaosu], *Disk 14 (prosinec 2005)*

**Jan Císař, „Text a scénování 2. Na okraj pěti inscenací Divadla Na zábradlí“ [teoretik 'dramatické situace dramatu' pochybuje o aktuálnosti dramatu a dramatickosti],** *Disk 15 (březen 2006)*

1 Své úvahy o vývoji a možnostech teorie dramatu shrnul Július Gajdoš mezitím do knížky *Od techniky dramatu ke scénologii*, vydané jako 1. svazek malé řady edice Disk roku 2005.