



disk

časopis pro studium dramatického umění

2 prosinec 2002

Obsah

ÚVODEM | 3

ANSÁMBLOVÉ HERECTVÍ VČERA A DNES, 1. VČERA JAN ČÍSAŘ | 5

OD PODÍVANÉ K OBRAZU (ITALSKÝ VYNÁLEZ SCÉNOGRAFIE A SMĚRY EVROPSKÉHO DIVADLA),
1. ČÁST JAROSLAV VOSTRÝ | 17

WITKIEWICZOVA ČISTÁ FORMA DIVADLA JAN HYNAR | 39

ÚVOD DO TEORIE ČISTÉ FORMY V DIVADLE STANISLAV IGNACY WITKIEWICZ | 49

O ČISTÉ FORMĚ STANISLAV IGNACY WITKIEWICZ | 53

BLÍŽŠÍ VYSVĚTLENÍ PROBLÉMU ČISTÉ FORMY NA JEVIŠTI STANISLAV IGNACY WITKIEWICZ | 57

O UMĚLECKÉ HŘE HERCE STANISLAV IGNACY WITKIEWICZ | 58

ČLOVĚK REDUKOVANÝ ANEB ALTERNATIVNÍ HERECTVÍ A PSYCHOFYZICKÁ IDENTITA ČLOVĚKA
KAREL MAKONJ | 61

MILAN DAVID FOTOGRAF | VÝTVARNÁ PŘÍLOHA

EXPRESIONISMUS V HUDBĚ IVAN KURZ | 75

DĚTSKÉ KABUKI A DÁMA HOTOKE HIROTO IŠIDA | 83

PŘÍBĚH TANEČNICE JMÉNEM HOTOKE (TEXT 3. JEDNÁNÍ HRY) HIROTO IŠIDA | 85

TRÖSTROVA SCÉNOGRAFIE FREJKOVY INSCENACE SHAKESPEAROVA JULIA CAESARA Z ROKU 1936
KATEŘINA MIHOLOVÁ | 95

LADISLAV SMOČEK NA ZKOUŠCE DANIELA JOBERTOVIČOVÁ | 111

PLESKOTOVA LÉTA MLÁDÍ A ZRÁNÍ ZUZANA SÍLOVÁ | 122

HEREČKA E. F. BURIANA ROZHOVOR S MARTOU KUČÍRKOVOU | 140

DIVADELNÍ MAPA PRAHY VERONIKA BEDNÁŘOVÁ | 149

JEŠTĚ K PROBLÉMU DIVADELNÍ ANTHROPOLOGIE JAN ČÍSAŘ | 153

DVĚ MNICHOVSKÉ VÝSTAVY J. V. | 158

ESCORIAL NA FESTIVALU VE FRANCII PETER CHMELA | 159

POCTA HALLEROVI J. V. | 161

V NAKLADATELSTVÍ AMU MARIE KRATOCHVÍLOVÁ | 163

Z PATOLOGIE ĽUDSKEJ VITALITY (HRA) JÚLIUS GAJDOŠ | 165

DUTÝ ÚPLNĚK (HRA) MARTINA KINSKÁ | 171

RÉSUMÉ | 181 — SUMMARY | 184

Autoři fotografií: Petr Holý (str. 86, 87, 91, 93), Yvona Odrazilová (str. 111), Martin Poš (str. 113, 119), Karel Drbohlav (str. 125-129, 131, 133-137). Děkujeme divadelnímu oddělení Národního muzea a Archivu Národního divadla.

Časopis Disk připravuje Ústav teorie a dějin divadelní tvorby při katedře teorie a kritiky DAMU. Vydává Akademie múzických umění v Praze, divadelní fakulta, v Nakladatelství AMU. Řídí Jaroslav Vostrý s redakční radou: Jan Bernard, Jan Čísař, Jaroslav Etlík, Július Gajdoš, Jiřina Hůrková, Jan Hynar, Daniela Jobertová, Miloslav Klíma, Ivan Kurz, Kateřina Míhlová, Zuzana Sílová. Typografie & sazba Martin Radimecký. V roce 2002 vycházejí 2 čísla. Cena jednoho výtisku tohoto ročníku činí 140 Kč, pro předplatitele 115 Kč (tj. 230 za obě) + poštovné. V roce 2003 vyjdou 4 čísla (3.-6.), cena 1 z nich bude činit opět 140 Kč, pro předplatitele 115 Kč (tj. 460 za všechny čtyři) + poštovné. Objednávky přijímá Nakladatelství AMU, Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1, www.amu.cz., tel. 257 530 529, fax 257 530 405.

Většina slíbených příspěvků (viz 3. stránku obálky prvního čísla), která se do tohoto svazku vešla (ostatní uveřejníme v některých číslech dalšího ročníku), se zabývá problematikou, která zaujímá v činnosti Ústavu pro teorii a historii divadelní tvorby nejdůležitější místo – to znamená zkoumáním divadelního díla (ať jednotlivého či třeba životního) z hlediska jeho vzniku a tendencí, které tento vznik ovlivňovaly. Tak si například Daniela Jobertová v příspěvku věnovaném Smočkově režii Horváthových *Povídek z Vídeňského lesa* v Divadle na Vinohradech všímá hlavně režisérovy spolupráce s herci a otevírá v té souvislosti důležitou otázku ‘psychologického’ (případně ‘charakterologického’ a v zásadě prostě obvyklého českého hereckého) přístupu ve vztahu k přístupu ‘pragmatickému’, budovanému na rozehrávání textové intence k jednání; spoluprací herce s režisérem na vzniku jevištní postavy, v daném konkrétním případě spoluprací významné herečky poválečného divadla E. F. Buriana s jeho vedoucí osobností, se zabývá rozhovor Zuzany Sílové s Martou Kučírkovou. Spolupráce herců s režiséry z obecnějšího hlediska se ovšem především týká Císařova úvaha o ansámblovém herectví: rekapitulací dlouhodobějších tendencí v její 1. části si autor připravuje půdu k ověření jeho aktuálního stavu, jak se jeví z některých pozoruhodných inscenací minulé sezóny (k podmínkám nezbytným pro ansámblový způsob divadelní práce má ostatně co dodat i článek Veroniky Bednářové o pohybech na mapě divadelní Prahy). Karel Makonj se zase věnuje kořenům a základním tendencím tzv. alternativního herectví.

Povaha genetického procesu divadelního díla je taková, že konkrétní přínos jednotlivých ‘složek’, profesí a osobností, které se na něm podílejí, není snadno identifikovatelný: i odtud zvyk mluvit o každém takovém daném díle jako o režisérské kreaci. Také proto zaslouží pozornost pátrání Kateřiny Miholové po charakteru spolupráce Jiřího Frejky a Františka Tröstra na inscenaci Shakespearova *Julia Caesara* z roku 1936; zejména této spolupráce a jejích inspiračních zdrojů se totiž týká studie, která je také výsledkem aktivity rozvíjené v rámci mezioborového programu ‘moderní rekonstrukce inscenace’, o němž autorka informovala už v minulém čísle. Uveřejňovaný text je současně příspěvkem ke studiu tendencí (a můžeme říct novátorských tendencí), které určovaly výsledky šťastnějších období českého divadla (a nejenom divadla) minulého století a vytvářejí jeho tradice. Působnost těchto tradic je v české kultuře, jejíž kontinuální rozvoj byl

i v tomto období zhusta jen marným snem, spíš problém než skutečnost; přesto i u nás platí, že to pozoruhodné, co bylo jednou vytvořeno, někde zůstává a domáhá se nového uplatnění – a to ve stejné míře, v jaké si nové talenty hledají inspiraci a využívají dlouhodobých tendencí, které třeba i znovu objevují samy v sobě; jejich využívání – spojené vždycky s realizací možnosti porozumět sobě samému – může být jistě tím plodnější, čím víc se bude moci opírat o jisté znalosti. Odtud i místo, které má úsilí o identifikaci těchto tendencí v tomto časopise. I jemu má sloužit rekapitulace cesty režiséra Jaromíra Pleskota ve stati Zuzany Sílové, nehledě k tomu, že má co dodat i k tématu spolupráce režiséra s herci či ansámblového herectví a že je to cesta ve svých počátcích nejužší spjata s divadelní školou a jejími tradicemi; především si ovšem zasluží pozornost sama jako taková.

Ke zjištění jistých trvalejších tendencí evropského scénického umění také míří příspěvek, který se zabývá vznikem italské scénografie, zatímco Hyvnarovu studii věnovanou Witkiewiczově 'čistě formě' přinášíme v souvislosti s pátráním po roli expresionismu a expresionismů ve vývoji od moderny k postmoderně (zahájenému podobně nazvanou statí uveřejněnou na předním místě v minulém čísle). Stejným tendencím v hudbě se věnuje příspěvek Ivana Kurze, kterého jsme při té příležitosti oslovili i proto, že jim není zcela vzdálený ani jako pozoruhodný skladatel. Jestliže ani Lango va hra *Hadí klubko* neměla, jak bylo také výslovně uvedeno v úvodu 1. čísla, od podobného směřování daleko, můžeme něco podobného konstatovat i v souvislosti s hrami Martiny Kinské a Júlia Gajdoše. (Zatímco v 'příloze' budeme i nadále uveřejňovat původní současné práce, a to nejenom divadelní, uvnitř čísla budeme tisknout 'praktické ukázky' i těch dramatických útvarů, které jsou od nás časově i geograficky vzdálenější: tentokrát se zvláštním potěšením tiskneme ukázkou současného japonského 'dětského kabuki', kterou nám laskavě poskytl autor, který působí v Praze jako velvyslanec své země.)

Uveřejňujeme-li například v návaznosti na stať o divadelní antropologii, uveřejněnou v minulém čísle (šlo o heslo z připravovaného českého překladu Pavisova *Slovníku divadla*) příspěvek Jana Císaře týkající se odpovídající problematiky ve vztahu k její výuce na DAMU, neznamená to, že tím považujeme to téma za definitivně uzavřené; to pochopitelně tím spíš platí o všech ostatních tématech.

J. V.

Ansámblové herectví včera a dnes

Jan Císař

1. Včera

Před více než dvěma lety jsem napsal článek Paradoxy jednoho proudu české činoherní režie (viz *Lidové noviny*, 17. srpna 2000). Pokusil jsem se v něm načrtnout jednu podobu a jeden způsob režijní práce tohoto divadelního druhu, který ovlivňuje a spolutvoří současnou podobu činoherního divadelního jazyka a získal si uznání, přízeň i obdiv 'valné části české divadelní kritiky'. Charakterizoval jsem tento způsob režie jako metodu analogie, jež zachovává prvky výstavby literární předlohy, ale vedle nich z materiálů jeviště staví svůj vlastní divadelní konstrukt, svůj model 'fiktivního' světa, jenž text nevykládá, ale z jiné strany nově, jinak nasvěcuje, buduje osobitý, jedinečný smysl a na textu nezávislou komunikaci s divákem.

Pokládám problematiku režie jako problematiku scénování za zásadní. Kromě jiného proto, že devadesátá léta minulého a první roky tohoto století velmi důrazně dokazovala a dokazují, že režie rozhoduje svrchovaně o osudech, cestách, stavu, vývoji a výsledcích činohry. Je potřebné i prospěšné nezůstat u pojmenování jednoho typu režie, ale alespoň v základních obrysech se pokusit popsat a vymezit další podoby české činoherní režie současnosti. Zejména

ten, který se opírá o velmi nosnou a vyzkoušenou hodnotu činoherního jazyka, již – byť poněkud paradoxně – označuje název této stati: Ansámblové herectví. Definitivní impulsy k tomu byly pro mne dva. Prvním (a hlavním) bylo to, že se v poslední době vynořila jistá řada kvalitních a úspěšných inscenací, jež nesou společné rysy, které zařazení pod toto označení dovolují. Druhým potom interwiev Michala Langa v *Lidových novinách* z 2. srpna 2002, v němž mimo jiné řekl, že pracuje-li režisér s herci amatéry, ti mu žádoucí a zamýšlený význam v inscenaci neudělají, tak jej tam musí dostat režijním nápadem, obrazem. Tento princip si i do profesionálního divadla přinesli podle Langa režiséři, kteří – jako Lébl, Pitínský, Morávek – začínali v amatérském divadle. Myslím, že je to poněkud zjednodušené vysvětlení příčin vizuální obraznosti, která v některých proudech české činoherní režie tvoří rozhodující princip scénování a režisérem nabídnutého metajazyka (kódu). V jednom má ovšem Lang pravdu: jde opravdu o herce, herectví, jeho možnosti, schopnosti a funkci v činohře.

Činohra evropského pojetí se ustavila v renesanci a od té doby si osvojovala sumu určitých principů, jimiž se konstitovala a rozvíjela až do začátku 20. století. Základním a prvotním principem byl

přirozený, tj. tělesný materiál herce, jenž existuje a projevuje se v přirozených formách pohybu. Jejich východiskem i určující podstatou je jazyk, řeč, mluva jako nejpřirozenější lidská komunikace. Na tom stálo herectví činohry, z tohoto bodu se odvíjelo, hledalo si varianty a modifikace. Z tohoto důvodu se také hlásilo k dramaticčnosti, která *jednáním* umožňuje nejpřirozenější způsob proměny herce jako přirozeného člověka ve znak – hereckou postavu. Tento vývoj vrcholí na přelomu 19. a 20. století v hledání metody, jak uchopit dramatickou postavu vytvořenou dramatikem tak, aby skrze hereckou postavu zveřejňovala nitro dramatické osoby, kterou vnímá divák. Tento vrchol reprezentují především MCHAT, Stanislavskij a Čechov.

Poprvé bylo tehdy tak cílevědomě a důsledně uplatněno pojetí ‘ansámblovosti’ jako naplňování snahy o jednotné těleso spojené nejen divadelní – slovo umělecké nebylo v názvu slavného moskevského divadla náhodou – koncepcí (či představou koncepce), ale i etickým postojem, jež neváhal Stanislavskij znovu a znovu v dopisech souboru opakovat, kdykoliv měl pocit, že se jím vyžadovaný soubor morálních zásad hroutí. Tato ‘ansámblovost’, která uchvátila Evropu při prvním zájezdu MCHAT za hranice Ruska, nebyla výsledkem, k němuž se propracoval jeden jediný soubor. Tato kvalita – či: úsilí této kvality dosáhnout – se začala v evropském divadle projevoval zhruba od poslední třetiny 18. století, jakmile se v divadelních souborech začínali objevovat ‘vůdčí duchové’, kteří měli představu co, jak a proč má ten nebo onen soubor hrát. Sám vznik ‘ansámblovosti’ je tedy dán touhou uskutečnit *kollektivní* programově zaměřené divadelní dílo, jež je ovšem neseno a formováno ideou, která je *individuálním* projevem.

Friedrich Löwen, ideový iniciátor koncepce německého divadla v tomto období, z jehož podnětů se zrodilo

hamburské Národní divadlo, viděl nápravu německých divadelních poměrů nejenom v neziskovém dotovaném divadle, jemuž v čele stojí placený ředitel, ale i ve zlepšení podmínek a úrovně herecké práce: dobré platové podmínky a penzijní pojištění stejně jako akademie pro výchovu herců by měly umožnit shromáždit v jednom divadle ‘ansámbli’ kvalitních herců, kteří jsou si vědomi společného cíle a společné odpovědnosti. V různých podobách, různé intenzitě a v různých místech se tyto snahy začínají konkrétně prosazovat. V Německu F. L. Schröder vyžaduje od herců pevnou a přísnou kázeň a lpí rigorózně na perfektním provedení každého detailu; J. W. Goethe pečuje o přípravu celého hereckého souboru, což znamenalo jak věnovat se jednotlivě každému herci při výkladu jeho postavy, tak hledat a stanovovat společné zásady práce, jež Goethe uložil do svých Pravidel pro herce. V Anglii W. Ch. Macready nedovoluje hercům pohybovat se po jevišti libovolně, jak se komu líbí, nutí je opravdu naplno zkoušet; Samuel Phelps intenzivně připravuje své herce na role; Charles Kean se ve svém souboru vyhýbá hvězdám, aby i herectví mohl uspořádat jako celek a i každý detail závisející na herci ‘scénovat’ podle své představy. Tu to etapu vznikání a formování ‘ansámblovosti’ završují slavní Meiningenští, kteří zároveň otevírají vstup do etapy nové, v níž ‘ansámblové’ herectví je dominantním prostředkem individuální režisérovy interpretace literární předlohy, dramatického textu.

Tento kratičký exkurs do historie snad alespoň trochu potvrdil, že zřejmě hlavním důvodem vzniku ‘ansámblového’ herectví v evropské činohře byla čím dále tím silnější pozice vůdčích tvůrčích individualit v některých souborech, které měly více nebo méně přesnou představu o tom, jak by měl vypadat produkt tvorby těchto souborů, a proto se snaži-

ly intenzivněji a energičtěji zasahovat do procesu zrodu tohoto produktu. Byla to touha – i nutnost – vyrovnat napětí případně až rozpor mezi kolektivní povahou divadelní činnosti – zejména a především herecké – a individualitou, která si osvojovala právo tuto kolektivitu chápat jako prostředek realizace svých intencí. To samozřejmě začne mnohonásobně silněji platit, jakmile se v evropské činohře objeví skutečně moderní režisér. Od toho okamžiku je inscenace jako systém výrazem jeho *individuální koncepce*. Všechny komponenty jevištního subsystému ji mají v inscenaci realizovat a představením sdělovat. V těchto souvislostech se problém herectví stává prvořadým a krajně naléhavým. Neboť herecký komponent integruje, sceluje jevištní subsystém a – jak z aspektu *sémiotického* tak *estetického* – dává inscenaci i představení konečný a rozhodující smysl. Proto první velká vlna moderních režisérů od přelomu 19. a 20. století věnuje takovou pozornost herectví a hledá v jeho teorii šanci pro to vytvořit herecký ‘ansámbly’, jenž by veden a vychováván ve stejném obecném přesvědčení o způsobu herectví i ve stejných konkrétních postupech a dovednostech, které ‘ansámblu’ vštěpuje režisér, dokázal účinně realizovat individuální koncepci všech inscenací. Být nositelem jakéhosi ‘l’ésprit du corps’, jehož iniciátorem a tvůrcem je režisér se svou koncepcí divadla. Tato potřeba najít možnost jak ovládat herce jako poslušný nástroj, jenž dokonale a přesně splňuje záměry vůdčí individuality (tedy režiséra), zřejmě iniciovala i Craigovy úvahy o nadloutce. Či spíše: o hereckém komponentu, u něhož Craig jedním dechem hovoří o masce, loutce, tanečnickovi a mimu-akrobatovi. Rodí se koncepce herce nezávislého na slovu a literatuře, herce antipsychologického. Prvním praktickým krokem ke vzniku ‘ansámblu’ takových herců mohla a zřejmě měla být Craigova he-

recká škola ve Florencii, kde studie pohybu všeho druhu – v primárních formách, v přírodě – měla připravit herce usku-tečňující Craigovo přesvědčení o prioritě pohybu pro divadelní jazyk. Craig ovlivnil vývoj evropské činohry v mnoha směrech. Svými vizemi o herectví překročil hranice činohry, otevřel alternativy, jež směřovaly k tomu typu divadelního jazyka, jenž o desítky let později dostal název ‘divadlo třetího druhu’.

Ovšem i ‘jen’ činohernímu ‘ansámblóvému’ herectví nabízejí jeho úvahy velmi lákavou možnost: učinit herecký komponent dobře připraveným *tělesným materiálem*, jehož schopnost sdělení není závislá na psychice herce. Tím se také podstatně zvětšuje možnost herce vyjadřovat se pohybem těla ve vizuální sféře, což znamená i ohromné posílení veškeré vizuality v divadle. Idea neliterárního, nepsychologického a nedějového divadla, jež je velkým diváckým ‘zážitkem’, neobyčejnou ‘podívanou’, různými cestami a v různé míře prostupuje řadu koncepcí režisérů moderny a vstupuje i do jejich představ jak vytvořit herecký ‘ansámbly’. Na prvním místě tu samozřejmě stojí V. E. Mejerchold se svou biomechanikou. Připomenu jedinou inscenaci – *Revizora* z roku 1926 –, která patří k zakladatelským inscenacím evropského moderního divadla. Důraz tu byl na hře herců, protože – stručně řečeno – výprava sama byla velmi jednoduchá. Ale výstavba jednotlivých situací přecházející do mechanického hereckého pohybu, když nehybní herci se na začátku a na konci doslova měnili v loutky, umožnila významovou výstavbu literatury – a vynikající literatury! – nahradit prostorovou a dynamickou výstavbou inscenace, jejímž zdrojem byl ‘mejercholdovský ansámbly’. Že tu enormní úlohu hrála vizuálně-obrazná sféra, je jasné. Koneckonců už před revolucí 1917, v petrohradské éře, vytýkali Mejercholdovi, že se tato vlastnost stává nejsilnější kva-

litou některých jeho inscenací, že nabývá až dekorativní povahy.

V tomto kontextu nelze však rozhodně zapomenout dost často přehlíženého A. J. Tairova. I pro něho byl herec tvůrcem, který má co nejdokonaleji ovládat svůj tělesný materiál a vytvářet umělecké dílo, jež se projevuje a existuje skrze tělo a jako tělo. Proto měl takovou úctu k 'baletním hercům', neboť byli podle jeho názoru jediní v divadle jeho doby, kteří si uvědomovali, jakou práci a péči je třeba stále a intenzivně tělu věnovat. A proto chtěl jako součást svého 'ansámblu' vedle takto dokonale připravených a vychovaných sólistů mít 'corps de drama' (činoherní sbor) jako skupinu mistrovsky vyškolenou v tomto principu herectví. Nešlo však jen o pohybové možnosti hercova těla. Hlasu přisuzoval Tairov stejnou roli a důležitost. Říkám záměrně hlasu, protože mu nešlo jenom o význam slova, ale i o další prvky, jež akustická složka hereckého projevu má: především zvuk a rytmus. V knize *Osvobozené divadlo (Das entfesselte Theater)* Tairov napsal: „Podstatou divadla je vždy děj, vyjádřený jen a jen činně jednajícím člověkem, to znamená hercem.“ Není to děj, jež napsal dramatik a existuje v textu. Není to ani dramatický děj, který provádějí svým jednáním dramatické postavy. Je to činnost, kterou *akcemi* svého těla vytvářejí herci jako skutečně naprosto *osvobozený* – tj. svébytný, samostatný – svět divadla. Z tohoto pojetí 'herecké ansámblivosti' vyrůstalo potom Tairovovo scénování. Inscenace brilantní divadelní formou, vysoce estetizované, kterým mnozí vytýkali, že jim chybí 'závažný obsah'; že jsou pouhými 'divertimenty' (zábavnými kousky) bez ohledu na to, jestli se hraje Racinova *Faidra*, nebo opereta *Giofflé-Giofflà*. Můžeme to ovšem vzít i jako pochvalu: toto 'ansámblové' herectví se dokázalo po svém zmocnit každé inspirace k představení a vytvořit z ní svrchovaný zážitek.

Zrod a první fáze rozvoje moderního inscenačního divadla se tedy jako jedním z hlavních rysů vyznačuje úporným a soustředěným teoretickým i praktickým hledáním způsobu, jak *kolektiv* tvůrčích a tvořivých individualit-herců vést, řídit, uspořádat tak, aby naplňoval intence jediné tvůrčí *individuality*, kterou je režisér. Tohle hledání vrcholí meziválečnou avantgardou. Jeho poslední podobou je diskurzivní, explikující, demonstrující 'ansámblové' herectví Brechtovo, které se plně a s velkou slávou prosadilo na světové divadelní scéně až při hostování souboru Berliner Ensemble na Divadle národů v Paříži v letech 1954 a 1955. Vítězně – tzn. naprosto přesvědčivě – předvedlo, co takto chápané, pěstované a rozvíjené 'ansámblové' herectví znamená. Od té doby se po jistou dobu Berliner Ensemble počítal mezi nejlepší soubory světa a jeho praxe i teorie inspirovaly a poučily četné režiséry, jak na 'brechtovských' principech zbudovat 'ansámbl'. Ať už se na takový pokus tehdejšího Státního divadla v Brně z přelomu padesátých a šedesátých let 20. století díváme dnes jakkoliv, nelze mu upřít přinejmenším to, že se mezi prvními snažil oživit i rozvíjet v tomto smyslu jeden ze základních principů konstituujících moderní inscenační divadlo.

Od první chvíle své existence obsahuje tento princip dvě zcela odlišné tendence, které jsou často až protikladné. V tomto smyslu je v samotných počátcích tohoto vývoje až symbolická skandální roztržka mezi Stanislavským a Mejerholdem v Divadle-Studiu. 'Učitel' odmítl při generální zkoušce přijmout úryvek ze *Smrti Tintagilovy*, který režíroval jeho 'žák', jenž se vydal cestou stylizace, která vydatně potlačovala hereckou psychologii zakotvenou v reálných okolnostech a snažila se o náznaková gesta, plastičnost těla a především: výrazně zdůrazňované vizuální působení,

jakoby na způsob skulptury, kdy byly herci odnámány jeho přirozené tělesné lidské rysy. Přispěla k tomu nepochybně i literární předloha určená loutkovému divadlu. Tato tendence však vřdycky obsahuje směřování k 'ansámblu', jenž se opírá o umělost, potlačuje přirozenost lidského těla (a tím i jazyka, mluvy, řeči) a preferuje vizuální obraz. Po první světové válce vystupoval tento trend čím dále tím výrazněji do popředí. Neboť montáž jako rozhodující princip uspořádání divadelního jazyka meziválečné moderny tomu jak v jednotlivých částech tak i v celku scénování poskytovala bohaté a mnohostranné možnosti.

Tento trend přijímá nadšeně četné podněty z jiných druhů divadla i jiných druhů umění. Výtvarníci, najmě se sochařským cítěním, kteří vidí a myslí rovněž trojrozměrně, chápou divadlo jako kinetický obraz pohybující se v prostoru i čase. Vliv tohoto 'výtvarného postoje' na celkovou 'vizuální obraznost' – stejně jako moderní scénografie na vývoj režie a inscenačního divadla – je ohromný. Zde však snad postačí připomenout, že vliv výtvarného umění se uplatňoval i ve snaze odstranit z jeviště zcela přirozeného reálného člověka a zaměnit jej právě 'kinetickým obrazem'. Tak jak to známe – abych uvedl příklady nejznámější – z Cocteauovy, Picassovy a Satieho *Parády* z roku 1917 nebo ze Schlemmerovy snahy sjednotit lidské tělo s umělým jevištním prostorem a proměnit je v dokonale provedený a precizně ovládaný geometrický tvar trojrozměrných figur v 'triadických' baletech. I tato možnost 'dokonale provést a precizně ovládat', jež v sobě obsahuje herec přibližující se umělosti jevištního prostoru, představuje šanci, jak na základě této vizuálně-obrazové tendence budovat 'ansámbly'. Jak už dnes víme – po objevení dvou do té doby nezveřejněných Craigových spisů v roce 1987 – a jak to doložila přesvědčivě historička loutkového divadla Hana

Ribi-Štěpková ve stati *Herec a nadloutka* (viz *Divadelní revue*, roč. 2000, čís. 4) – ten Craigův jakýsi 'naddruhový pohled' vycházející z činohry, pantomimy a loutkového divadla měl vytyčit jasnou dělící čáru mezi realitou a uměním, učinit herce 'nadeloutkou'. Při rozvíjení technologických možností této nadloutky se maska jako objekt „změnila v loutku v životní velikosti, kterou měl herec-manipulátor nést jako součást svého těla. Loutka byla člověkem, člověk byl loutkou. Možnost jejich oddělení zůstala nadále zachována“ (s. 32). V tomto protnutí dvou materiálů herectví, vytvářejících na vizuálním principu naprosto umělý znak-obraz člověka, názorně vystupuje praktický i teoretický základ usilování o 'ansámblové' herectví: mělo a má přinést možnost tvořit svobodně, volně takový umělý znakový systém inscenace, jež by plně, bez jakýchkoliv zábran realizoval režisérovu koncepci.

Že tento způsob tvorby znakového systému porušuje mimetickou podstatu činohry, kterou jí divadelní sudičky přisoudily při jejím narození, je zřejmé. V souvislosti s tím si jistě lze klást otázku, jaká realita se vlastně napodobuje: smyslová, nadsmyslová, transcendentální, 'vnitřního světa' člověka atd., atd. Ovšem jistý druh divadla, z něhož se v renesanci posléze vyvinula činohra, napodoboval a napodobuje přirozený život skutečného člověka ve skutečných podmínkách jeho bytí.

K tomu má činohra osobitý druh hereckého pohybu – jednání vycházející ze dvou přirozených lidských konstant: z biologických daností, které utvářejí člověka jako druh *homo sapiens sapiens*, a chování jako souboru vztahů člověka k jeho okolí. Máme konkrétní znaky, jež nás globálně označují jako členy tohoto biologického druhu; od podoby těla až k vlastnostem a schopnostem, jež jsou všem normálním příslušníkům této pospolitosti dány: hýbou se, vidí, sly-

ší, mluví, myslí atd., atd. Tyto znaky také formují každého člověka jako neopakovatelnou jedinečnou bytost. Každý člověk jinak vypadá, má jiný mluvní projev, o myšlení a citění, tedy o duševním životě, ani nemluvě. A samozřejmě se vždycky nějak chová, protože se nelze nechovat. Tohle všechno činohra napodobuje skrze ty dvě lidské přirozené konstanty. Jakmile se některá z nich – či jenom některý z jejich prvků – promění či zcela odstraní, už nelze mluvit o nápodobě, která tvoří nejvlastnější povahu činohry. Promění-li se např. přirozený pohyb lidského těla v pohyb umělý, např. taneční, můžeme ovšem také mluvit o mimésis, dokonce o mimésis, jež předchází divadlu. Neboť forma taneční hry imitovala božské, božský řád. Tady někde je ostatně prapůvod klasické antické koncepce mimésis, která obsahuje výrazně kognitivní aspekt, jenž – jak říká Vlastimil Zúška – nepouští mimésis do současnosti, ke každodenní přítomnosti člověka.

To činohra naopak činí. Aristotelovská koncepce mimésis, jež vstoupila do dějin činohry jako jeden z jejích rozhodujících konstitutivních činitelů, je rovněž kognitivistická. Její tolikrát citovaná definice, že „... není úkolem básníkovým předvádět, co se stalo, nýbrž co by se státi mohlo“, otevírá v divadle prostor pro pluralitu různých světů. Toho, jenž skutečně je, a toho, jež umění jako smyšlenku, fikci, představu může předvést. Pro realizaci obou těchto alternativ si divadlo vytvořilo jednáni. Zachovává ty dvě konstanty přirozeného bytí člověka a jeho znaky, ale zároveň je transformuje v umělý fiktivní svět. Vzniká dramatičnost, která oba tyto póly propojuje a stává se hlavním a ústředním principem uspořádávajícím jednotlivé komponenty činohry: od textu počínaje a hercem konče. Tedy i hnací silou působící při budování činoherního hereckého ‘ansámblu’.

V roce 1996 vyšla v bulletinu pro teoretickou a vědeckou činnost AMU *Acta*

Academica studie Jana Vedrala s názvem *Cit pro dramatičnost*. Její autor se v ní zabývá otázkou, proč u uchazečů a později studentů činoherní režie a dramaturgie lze nacházet čím dále tím menší porozumění pro dramatičnost. Uzávěrka tohoto sborníku byla v roce 1994, takže tato úvaha reflektuje situaci první poloviny devadesátých let. Leč Vedral současně konstatuje, že podle zkušenějších kolegů „popisovaný úpadek citu pro dramatičnost probíhal zrychlujícím se tempem od začátku sedmdesátých let, úbytek ovšem byl nahrazován rostoucím smyslem pro obraznost“. Vedral shledává příčiny tohoto procesu v deformovaných podmínkách vývoje českého divadla v období tzv. normalizace. Jeho pohled je jistě svým způsobem přijatelný. Nese v sobě ovšem tentýž problém jako Langovo tvrzení zmíněné na počátku této úvahy: absolutizuje deformovanou praxi českého divadla sedmdesátých a osmdesátých let a neuvědomuje si, že to byla tak říkajíc poměry vynucená modifikace jistého trendu, který však měl obecnější povahu. Na přelomu padesátých a šedesátých let se přece v evropském i americkém divadle začal vytvářet nový divadelní proud. Probíhal široký a rozvrstvený proces, v němž jedním z nejinspirativnějších zdrojů byly vize Antonina Artauda zdůrazňující kromě jiného metaforičnost jako prvotní a klíčový moment zrodu aktuálnosti představení. A metafora nenapodobuje, ale – budeme-li se držet její nejjednodušší definice – přenáší významy jako pojmenování skutečnosti. Brechtovo epické divadlo přispělo k rozběhu tohoto procesu i tím, že ukázalo možnost, jak divadlem nikoliv napodobovat, ale uskučňovat modely, jež jsou také vždycky analogií, reflektorem, jenž vrhá na jistou skutečnost světlo – v Brechtově divadle ostré kritické světlo –, ale nikdy není tou skutečností samou. Ostatně v souvislosti s Brechtovými hrami se vždycky vzpo-

míná to, že jsou osnovány na parabolách. A parabola – opět se držíme nejjednodušší definice – je podobenství, přirovnání rozvinuté v obraz.

Mohl bych v tomto výčtu pokračovat a zmnožovat dalšími příklady argumenty, jež by jen opětně potvrzovaly, že citovaný proces měl v sobě silné tíhnutí k obraznému divadelnímu jazyku a v tomto duchu koncipoval i skutečněhoval ‘ansámblové’ herectví. Či spíše: hledání způsobů a postupů, jak rozvíjet herecké schopnosti a činit herce součástí i spolutvůrcem celkového systému inscenace. České divadlo se ve svých slavných šedesátých letech nepochybně pohybuje po vlastní dráze, která je v mnohém určena tím, že po období popisného schematismu ožívuje především principy moderního divadla. Ale podněty tohoto procesu se mu nevyhnou. A ani od počátku sedmdesátých let úporně prosazovaná snaha o neprodyšnost hranic západním směrem i bdělé a ostrážité hlídání všeho, co jen zdaleka zavánělo něčím socialismu podezřelým, nemůže naprosto a definitivně vymazat tyto vývojové tendence divadla. Vzpomeňme jen, co pro informovanost a inspiraci znamenal ve své době wroclavský festival. Mnohé se skutečně zkoušelo v amatérském divadle, ‘obrazné vizuální divadlo’ opravdu dovolovalo unikat před pokleslou ideologizovanou a myšlenkově sterilní podobou tradičního dramatismu psychologicko-realistického divadla. Ale nelze přehlížet, že některé inscenace českého divadla v údobí normalizace sice zvolily cestu ‘obrazného divadla’ proto, aby se takto vyhnuly co nejvíce tlaku oficiálních požadavků, ale zároveň na této půdě dosahovaly pozoruhodných výsledků, které měly samostatnou hodnotu. Za všechny připomínám inscenace českého loutkového divadla, zejména hradecký DRÁK, jenž v divadle ‘třetího druhu’ dospěl na evropskou a světovou špičku a jehož tvůrci

v čele s Josefem Kroftou ve studiu Bese-da královéhradeckého divadla vytvářeli po několik sezón jakousi ‘činoherní odnož’ tohoto typu divadelního jazyka.

V citovaném bulletinu AMU je rovněž stať Josefa Krofty, kde tuto praxi z obou těchto stran ukazuje. Metafora je v ní zmíněna také jako jeden z prostředků, jímž DRÁK unikál před postihy a zásahy stranických a státních orgánů. Metafora skutečně na jedné straně – jak píše Vlastimil Zúška ve studii Temporalita metafor – převádí plynulý proud myšlení a vyprávění „k zavedení vyšší roviny vědomí, resp. komplexnějšího postoje za účasti sebereflexe, vyšších vrstev významů a signifikace“. Na straně druhé tento myšlenkový ‘převrat’ je tak neočekávaný, překvapivý, nezvyklý a nový, že nemusí být pochopen. Mimo to: ty vyšší roviny a komplexnější postoje vyvolávají a nabízejí takové množství pohledů, že vzniká amplifikace, rozšíření významů, zakládající možnost mnoha interpretací i neuchopitelnost jednoho konečného smyslu. Na tomto základě vytvořil například DRÁK inscenaci Švarcova textu *Drak*, jímž se vyrovnával s ‘politickým’ požadavkem udělat představení k výročí VŘSR. Jako by vyhovoval režimním požadavkům, ale inscenace spojením herce a loutky – divadlem ‘třetího druhu’ – přesáhla poměrně schematickou fabuli o útlaku lidu tyranem a směřovala k rozvinutému obrazu konformity proti čistotě a ryzosti lidského života, jehož metaforu vytvářela loutka dítěte. Animate – to také píše Krofta – dávala loutce svébytný divadelní život; na specifické a jedinečné úrovni se rodilo herectví, o němž snil Craig.

Bez ohledu na všechny specifické okolnosti a vlivy tzv. normalizace sílil z nejobecnějších příčin vývoje divadelního jazyka činohry jeho vizuálně-obrazný proud, ‘ansámblovost’ se rodila z jeho potřeb, požadavků a postojů. V jisté době se objevil pojem týmová spolupráce.

Znamenal, že konečná podoba inscenace nerozlišovala jednotlivé komponenty jevištního subsystému. Herectví, režie a scénografie se prolínaly, jejich funkce se spojovaly. Scénografický komponent nabýval stále větší váhy, stával se zcela nebo do značné míry řídicím činitelem inscenačního systému a struktury, rozvíjel své kinetické možnosti, protože svými materiály nejúčinněji prováděl vizuálně-obrazný ráz inscenace. V souvislosti s tím se objevil po jistý čas velmi frekventovaný (a také velmi módní) pojem akční scénografie, která – nejvíce v divadle ‘třetího druhu’ – usilovala učinit herecký komponent prakticky ze všeho, včetně scény, jak to přímo vzorově demonstrovala inscenace *Kalo Mitraš* v divadle DRAK. Craig by si v ní přišel na své, neboť Mirka Kostřábová tu byla organicky srostitou součástí pohybujiícího se scénografického kuželovitého artefaktu. Ústřední scénografický prvek byl současně i prvkem hereckým. Kdybychom sledovali stopy tohoto propojování do minulosti, dostali bychom se ke Grossmanově a Fárově inscenaci *Krále Ubu* z roku 1964. A odtud do dvacátých let k první Honzlově inscenaci slavného Jarryho textu, kde režie pracovala s obdobnými herecko-scénografickými principy. Honzl tu vycházel ze svého přesvědčení o neomezených sémiotických možnostech hereckého jednání, ale také ze své tehdejší poetiky stojící na postulátech poetismu a jeho metaforičnosti, kterou formuloval aforismem, že klika na jevišti může být vším – klikou jako velbloudem.

Proti teoretickým východiskům i praxi ‘týmové spolupráce’ tu byl jeden zásadní rozdíl: trvalo a fungovalo rozlišování jednotlivých komponentů divadelního jazyka, jejich materiálů i funkcí. Stále ještě trvá potřeba ‘ansámblovosti’, byť obrácená k umělosti pohybu, k možnosti a schopnosti herce *akcí* (Honzlovo jednání) na jevišti nabídnout obraz (pojem

zobrazit se takto vrací ke svému původnímu etymologickému jádru) čehokoliv; cokoliv proměnit v cokoliv jiného. I sebe sama. ‘Týmová spolupráce’ tuto ‘ansámblovost’ mohla pomalu a nenápadně opouštět. Samozřejmě že potřebuje připraveného herce, který dokáže stát se svými akcemi součástí i spolutvůrcem vizuálně-scénografického obrazu. Ale sémiotický systém a struktura inscenace už nestojí na původní funkci tohoto herce. Propojení, spojení a splývání jednotlivých komponentů jevištního jazyka prostě snižuje a do menší či větší (nezřídka do velmi značné) míry odstraňuje dominanci herectví.

Z tohoto aspektu je zřejmě možné mluvit o dvojí podobě současné činohry. Dokonce připustit, že jedna z nich – vizuálně-obrazová – způsobem, jak tvoří svou významovou výstavbu i komunikaci, v ledasčem hranice činohry překračuje a po svých cestách z jiných směrů míří k divadlu ‘třetího druhu’, byť mu dává jinou podobu než tu, již získalo po svém původu z loutkového divadla. Devadesátá léta českého divadla otevřela tomuto vývoji dveře dokořán. Není cílem této úvahy zabývat se zevrubně tímto tématem. Jejím tématem je ‘ansámblovost’ herectví. Její podoba, která ve své době učinila vzorem MCHAT a Stanislavského, začala velmi rychle ustupovat do pozadí, rychle se v řadě případů doslova rozplývala. Nejde o herectví, jemuž jsme si navykli říkat psychologickorealisticke, ani o tzv. Stanislavského systém. Jde o Stanislavského obecnou koncepci divadla, která vychází z přesvědčení, že na jevišti má být předveden *život lidského ducha*. Tento pojem konkretizoval Konstantin Sergejevič svou formulací, že cílem divadla je umělecká, emotivně sytá a bohatá, důsledná nápodoba (reprodukce) reálného života ve všech podrobnostech. Umění, umělecká tvorba není v tomto pojetí „hraním, stylizací nebo uměleckou virtuozitou“, ale scéno-

vání se opírá o zákony samotné přírody a je „procesem tvorby fyzické a duchovní přírody“. V tomto řádu se herec úplně ztotožňuje s vytvářenou postavou, stává se někým jiným, řečeno se Zichem, totálně se „přeosobňuje“. A smyšlenou, fiktivní postavu literární předlohy proměňuje v realitu skutečného člověka. Nepoužil jsem tu Zichův termín ‘přeosobnění’ náhodou. Chtěl jsem tím upozornit, že Zichova mistrovská a brilantní koncepce činohry jako dramatického umění roste z týchž kořenů jako koncepce Stanislavského: z mimésis, o níž rozhoduje herec, herec a zase herec. Až k požadavku tělesnosti scénických předmětů. Což podle Zicha znamená alespoň pravděpodobnou věrohodnost, jíž se jakýkoliv předmět ve svém napodobování skutečnosti vyrovná přirozenosti tělesného materiálu herce činohry. Stejně tak určení reálnosti prostoru už v sobě obsahuje hercovo jednání. Což vlastně v teoretické rovině představuje rovněž formulaci jistého znakového systému činohry – jež bychom mohli nazvat napodobujícím, mimetickým – i ‘ansámblovostí’, kterou vyžaduje. Zichovi vyčítali kritikové *Estetiky dramatického umění*, že nevzal v úvahu jiné znakové systémy divadla než ty, které jsou zakotveny v realismu; dokonce se hovoří o ‘měšťanském realismu’. Zich byl však i v tomto směru obdivuhodně konsekventní: dramatická jako divadelní fenomén (divadelní funkce, divadelnost) je pro něho jednou provždy svázána s napodobováním, mimésis. Koneckonců, Derrida se odjinud dostává k podobnému tvrzení. Divadelnost je pro něho spojena s *reprézencí*, v jeho filosofické koncepci to znamená s napodobováním, a navíc se nemůže vyhnout antropomorfismu herce, který poukazuje na člověka ve všeobecnosti. Tím je podle Derridy jakékoliv divadlo nuceno k tomu, aby se do oné reprézence vtěsnilo. Ať už se činohra v druhé polovině 20. století jak-

koliv více či méně snaží mimetického základu zbavit, ten tu pořád zůstává a hlásí se o své právo.

Jeden proud naší činohry od počátku devadesátých let dělal co mohl, aby dohnal zpoždění, jež nám v tomto usilování přinesla léta normalizace. Minulo nás artaudovské divadlo, neměli jsme Grotowského, performanci zkoušeli nemnozí a ještě bokem, většinou v amatérských podmínkách. A tak tento proud nesmlouvavě rozrušoval jazyk činohry, jež pro svou mimésis jako alfu a omegu jevištního dění vyžadoval antropomorfismus herce: obraz skutečného a jedinečného projevu, nikoliv vizuální obraz mnohovariantní lidské skutečnosti, který je pojímán jako neohraničený souhrn performancí, jako polyfonní proces s mnoha modifikacemi a podobami. V těchto souvislostech je dramatická, která ztělesňuje a vyznává antropocentrismus – člověk svým jednáním svobodně a ze své vůle tvoří sebe i svět, jeho jednání je mírou všeho – ztracená. Tím pozbývala svou váhu a efektivitu, své postavení ‘ansámblovosti’ toho typu, o níž mluvil Stanislavskij a kterou uskutečňoval MCHAT. Dnes se nám už odkrývají tajemství vztahů zakladatelů tohoto divadla Stanislavského a Němiroviče-Dančenka, jejichž dlouholetá tabuizace vedla až k tomu, že jméno druhého bylo vzpomínáno jen letmo, jako okrajové, nepřilíživě významné. Němirovič-Dančenko byl přesvědčen o tom, že divadlo je od toho, aby se v něm hrála literatura, jeho ideálem byl ‘ansámbel’, který s porozuměním a citlivostí konkretizuje na jevišti a jevištěm text. Stanislavskij vycházející ze zkušeností hereckých, hledající vášnivě a posedle možnosti scénického tvaru, usiloval o ‘ansámbel’ schopný vytvářet „podrobnou reprodukci skutečného života se všemi věcmi a věcičkami světa“. Díky třísvazkové práci Olgy Radíčkové *Stanislavskij a Němirovič-Dančenko* víme, že Němirovič-Dančenko na

počátku dvacátých let vyslovil názor, že existuje jakési zásadní nepřátelství mezi spisovatelem a hercem v okamžiku, kdy se herec ujímá vlády v divadle. Tyto rozpory nepochybně provázely činnost a tvorbu v MCHAT a oba jeho vůdci věděli, že existuje jediná možnost, jak rozdílné názory překonávat: na půdě 'ansámblovosti'. Což koneckonců platí pro každý systém činoherního divadelního jazyka, jenž je založen na svébytnosti a osobitosti jeho komponentů, které podle povahy svých materiálů vytvářejí napodobení, vyobrazení reality. A protože jde o materiály různorodé, často krajně odlišné – např. proti slovu literatury stojí vizuální názornost scénografie – zbývá jediné: vytvořit herecký 'ansámbl', jenž sjednotí s definitivní platností tuto rozdílnost až rozporuplnost ve společný znakový systém.

Této 'ansámblovosti' se začala v mnoha inscenacích česká činohra během devadesátých let vzdávat. Vzdávala se tím i základů, na nichž vstoupila do moderního věku inscenačního divadla. Kvapil i Hilar věnovali úsilí o vznik 'ansámblu' mnoho sil, dostávali se kvůli tomu často do složitých a konfliktních situací. Přitom třeba vztah Václava Vydry a K. H. Hilar je přímo klasickým příkladem, co znamená 'ansámblovost' pro možnost a šanci překlenout v inscenační praxi rozpory mezi dvěma velkými a svébytnými tvůrčími individualitami. Ostatně, platí to mutatis mutandis i pro vztah Kvapila k Vojanovi, kterého vlastně nikdy nerežiroval v tom smyslu, jak to chápeme dnes. Nikdy mu nemluvil do pojetí jeho postavy, na zkouškách nechával Vojana 'markýrovat', pouze naznačovat jednání a vztahy, bedlivě pozorovat, jak s jinými herci tvoří situace. Bylo to možné jen proto, že v činohře ND existoval jistý 'ansámbl', k němuž Vojan svou tvorbou nejenom patřil, ale jež svým herectvím spoluutvářel. Tato kvapilovská i hilarovská 'ansámblovost' se zřejmě

zrodily v konkrétní historické době a jí svým duchem odpovídaly. Jak snad už z tohoto článku dostatečně vyplynulo, nejde o to, jakými postupy a přístupy se tato činoherní 'ansámblovost' naplňuje (Stanislavského prožívání je jistě jenom jedna z možností), ale o jeden typ činoherního divadelního jazyka, který fungoval, působil a komunikoval s divákem více než dvě stě let.

Éra, která byla nazvána 'postmoderní' a do níž se část české činohry (a rozuměme tím i podstatou část kritické a teoretické obce) vrhla po hlavě, byla tomuto typu činoherního divadelního jazyka nepříznivá, ne-li v něčem až nepřátelská. V leccem byl ten vizuálně-obrazný jazyk zřejmě adekvátnější myšlení o světě, vesmíru i člověku v nich, který 'postmodernismus' přinesl; odpověděl i v divadle na krizi mimetické reprezentace a prezentace, která byla po dlouhá období spojena s logocentrickou dominancí slova a s důvěrou v racionální řád věcí. Mimetický typ činoherního divadelního jazyka se také nedokázal v 'postmoderní době' včas a dostatečně zorientovat a tuto ztrátu vynahrazoval – a v některých divadlech a představeních stále vynahrazuje – nezávaznou dramaturgií, jež se jakémukoliv myšlení ze zásady vyhýbá. Ani inscenační principy nedokázaly náporu 'postmoderny' a vizuálně-obrazného divadla příliš úspěšně čelit. V některých souborech, které po dlouhá desetiletí pěstovaly 'ansámblovost' vyrostlou z 'měšťanského realismu', nepochopili, že tato doba je nenávratně pryč a že – řečeno Šaldovými slovy o poezii zestárlého Fráni Šrámka – jde o umění „jak konzervovat meruňky“. Že v nejlepším případě na této bázi lze zplodit inscenaci profesionální, ale zcela nevzrušivou svým smyslem, protože se nedotýká ani v nejmenším překotného chaotického proudění dneška. Za těchto okolností princip 'ansámblovosti' mimetické činohry v řadě divadel pomalu,

ale neúprosně korodoval. Jinde byl kvapem opouštěn, aniž by byl nahrazen něčím jiným než izolovanými 'inscenačními solitéry', jež se s větší nebo menší úspěšností (i neúspěšností) pokoušely uplatňovat vizuálně-obrazný princip. 'Ansámblovost' se vytrácela a mizela. Vypadalo to, že 'ansámblovému divadlu' opřenému o mimetický divadelní jazyk zazvonil umíráček.

Zvláště když se k tomu všemu připočte oslabování a úpadek dramatickosti vymezené v nejvlastnějším a nejpřísnějším smyslu svobodnou volbou, která ústí v rozhodnutí pro jednání, jež má proměnit nesnesitelnou rozporuplnost situace. Kdybych svou stať v časopise SAD, nazvanou Konec dramatickosti?, psal o nějaký rok dříve, nebyl bych se vši pravděpodobností dal do názvu otazník. Věcně bych konstatoval, že je konec dramatickosti; že zřejmě nezmizí zcela, ale už asi nikdy nebude patřit ke kategoriím, skrze něž se divadlo sugestivně a pronikavě dostává ke své současnosti a osnuje vzrušující systémy a struktury inscenací. Ale v závěru oné stati jsem musel konstatovat, že určité inscenace v posledních sezónách můj názor o konci dramatickosti zpochybňují. Proto tedy ten otazník. Což vyplývá z postupného obnovování jazyka činohry postaveném na mimésis. Velmi účinně a tvořivě kombinuje dva typy mimésis, které rozlišuje Philippe Lacoue-Labarthe ve své knize *L'imitation des Modernes* z roku 1986. Zachovává zúženou (speciální) mimésis, která napodobuje, reprodukuje to, co je už dané, vytvořené, uskutečněné – především přírodou, ale i lidmi. Což jsou na prvním místě – řečeno se Stanislavským – dané okolnosti: časové a prostorové souřadnice; protože ale jde o herce a jím stvořený obraz člověka, jsou to i souřadnice sociální. Dnes tak oblíbená a rozšířená režijně-scénografická 'rošáda', kdy jsou postavy zasazeny do zcela jiného prostředí, v sobě obsahuje neskrývanou dávku

vizuálně-obrazného řešení, na němž lze poměrně snadno rozvíjet analogický princip inscenace. Není to naprosto nevyhnutelný důsledek tohoto postupu, ale vždycky je tato šance potenciálně přítomna. Což potvrzuje, že literární předloha tu uspořádáním svých prvků a smyslem, jež z nich vytváří, je nutným a trvalým komponentem tohoto systému divadelního jazyka. Bude v něm stále po-
ciťována dichotomie mezi samostatností scénování, scénického výrazu a vahou závaznosti vůči literatuře, která poznamenala vztah Stanislavského a Němiroviče-Dančenka. Odtud vyplývaly i jejich rozdílné náhledy na herectví. Ve třicátých letech je předkládali jako dva samostatné systémy – i když Němirovič-Dančenko své názory nepublikoval uceleně, pouze je naznačil ve svých přednáškách. Oba ovšem existenci 'hereckého ansámblu' považovali ze jedinou možnost, jak onu základní dichotomii a z ní plynoucí další rozdíly překonat, ne-li v inscenacích odstranit.

Neboť herectví jako komponent uskutečňující s definitivní platností specifický divadelní – v tomto případě činoherní – jazyk v poslední instanci neodvolatelně rozhoduje o postavení a funkci všech součástí systému inscenace. Má k tomu optimální předpoklady. Zjev herce – o němž Zich prohlásí, že je nejkonstantnější a nejstabilnější složkou diváckého vjemu – svou tělesností ideálně splňuje podmínku zúžené mimésis. Dokonce ji v činohře realizuje v míře nejvyšší. Není napodobením, kopií, duplikátem, reprodukcí toho, co vytvořila příroda, ale je tímto výtvořem přírody v originální podobě. Leč zároveň herec jako tvůrce uskutečňuje okamžitě 'druhou' mimésis, o níž mluví Lacoue-Lahault: *mimésis všeobecnou*, která nic nenapodobuje a nereprodukuje, ale kompenzuje nemožnost a neschopnost přírody všechno udělat, dokonale vypracovat a vyprodukovat. Tuto koncepci dvojí mimésis

nabídl ovšem už Aristoteles, když prohlásil, že umění napodobuje přírodu: téchné dokončuje, zdokonaluje, završuje (épitélei), co příroda nedokáže udělat (apergasasthai), a ve zbylém napodobuje. Herec – v tom je *všeobecnost* této mimésis – napodobuje produktivní tvořící energii přírody jako poiésis = umění.

V tomto spojení dvojího principu mimésis je zřejmě podoba činoherního divadelního jazyka, jímž se tato stať zabývá, nenahraditelná a nezastupitelná; kvůli ní se stále vrací k principu 'ansámblovosti' stojící na povaze přírodního tělesného hereckého materiálu. Tato mimésis udržuje nejtěsnější a nezrušitelný vztah k realitě, ale současně ji mění, přetváří. Herectví je pro ni silou, jež produkuje; tj. aktivně koná, dělá. Z tohoto důvodu přidává Lacoue-Labarthe ještě další možnou klasifikaci dělící mimésis na *aktivní* a *pasivní*. Umění patří zajisté k mimésis aktivní. Z tohoto hlediska je tento typ činoherního jazyka vskutku uměním a nemusí mít obavy o svou divadelnost. Neboť tam, kde je činnost tvůrců inscenace skutečně produkcí umění (aktivní mimésis), platí pro ni to, co napsal Diderot ve svém *Paradoxu o herci*. Uznává v něm, že divadelní scéna reprodukuje přírodu, ale nikdy ne věrně, protože „na scéně se nic neodehrává jako v přírodě“. Což – mimochodem řečeno – byl největší omyl naturalismu, jenž tuto sílu divadelnosti

pramenící z produktivní mimésis nepochopil. Jestliže herec v primární komunikaci s divákem svou aktivitou, svou činností, svým konáním předvádí mimésis produkující umění v podobě uměle a záměrně stvořeného divadelního znakového systému, pak problém této aktivity vystupuje markantně do popředí. Vždycky vzniká otázka, co a jak herec produkuje touto aktivitou ze sebe sama jako materiálu. Stejně se neustále vynořuje otázka, jak se podílí na celku inscenace, samozřejmě na prvním místě tvorbou znakového systému. A konečně je tu otázka poslední, otázka referenčního aspektu: jak tato aktivita vytváří vztahy herce a jeho postavy i celé inscenace ke skutečnosti, ke světu.

Tento mimetický činoherní jazyk má – co nejstručněji a nejjednodušeji řečeno – své nezastupitelné a nenahraditelné přednosti a nelze popřít, že může přitažlivě a zajímavě komunikovat s diváky. Toto tvrzení mohou posílit příklady ze současného divadla, jež se kromě divadelní kvality vyznačují i diváckou úspěšností. Podílejí se na tom variace a modifikace invariantních vlastností, které reflektovaly a reflektují společenské, duchovní, kulturní, umělecké a divadelní klima této doby, která ať chceme nebo nechceme, ať se nám to líbí nebo nelíbí, ať s tím souhlasíme nebo nesouhlasíme, vypráví (a divadlo také vypráví) jinak o člověku a jeho světě.

Od podívané ke scénickému obrazu

Italský vynález scénografie a směry evropského divadla

Jaroslav Vostrý

1. část

Slavnost: uctívání a zábava ('*sacre rappresentazione*' a světské slavnosti – 'trionfi' a 'carri' – oslava a sebeoslava, náboženská potřeba a scénovaná idolatrie – antika jako dekorace? – z ulice do paláce – Leonardova točna: scénografie a dvorská kultura) – Podívaná a divadelní hra (antická inspirace – divadlo pro ucho a pro oko – terentiovské jeviště, komediantské pódium a scéna dvorské slavnosti – hra a intermédiu – racionálně podložený smysl pro realitu a imaginace – dekorace a scénografické divadlo) – Scéna a perspektiva (zadní a přední scéna – kosmický prostor antického divadla, ulice středověkého divadla mystérií a město v pozadí renesančního interiérového jeviště – tehdejší *signore* na orchéstrě a současný režisér uprostřed 5. až 7. řady parteru – problematika zrcadla: narcismus a kriticismus, event. idealismus a realismus – 'skutečnost' a obraz: autoritativní a ideální, subjektivní a objektivní hledisko)

Slavnost: uctívání a zábava

Velkou veřejnou podívanou představovaly v Itálii 14.-16. století tzv. *sacre rappresentazione*, zpřítomňující – jako náboženské hry v jiných zemích Evropy – události biblického příběhu; mezi jejich 'scénografy' se připomíná i Filippo Brunelleschi, architekt a inženýr, který jako autor kopule floretského dómu a kaple Pazziů (obr. 1a a 1b) i objevitel perspektivy představuje iniciátora renesančního slohu. Organizaci náboženských slavností, v jejichž rámci se tyto hry předváděly – a které se konaly zejména k svátku Božího těla, ale i Tří králů a svatých patronů jednotlivých měst, tj. ve Florencii sv. Jana Křtitele –, obstarávala náboženská bratrstva (*compagnie, scuole*).¹ Rozsah péče o slavnostní podívané v této době

1 O nich v této souvislosti píše i Burke (1996: 228-230), který také zdůrazňuje, jak důležitou součástí průvodu o Božím těle v Benátkách se v 16. století staly *tableaux vivants* čili 'živé obrazy'. Francastel (1984) pojednává o 15. století a cituje například svědectví o velkolepém 'průvodu všech staveb' ve Florencii 22. června 1454 (na s. 129 sám vyjadřuje přesvědčení, že lepší než 'stavby' by bylo označení 'budovy' s poukazem k francouzským 'mansionům' a – dodejme – i anglickým 'hawses'): průvod končil stavbou posledního soudu „s 'nosítky' s božím hrobem, rájem a peklem a příslušným představením, při němž lze vidět, co se podle tajemství víry bude dít na konci věků. Výslovně se zde též říká, že herci kráčeli za stavbou a vedle stavby, v níž při zastávkách hráli“ (viz Francastel 1984: 61-63).

a zejména ve Florencii ukazuje i existence speciální florentské 'hutě' jejich pořadatelů a inženýrů *festainoli*, zmiňované také u Miroslava Kouřila (1970: 88).

Za Lorenza de' Medici nazývaného Il Magnifico, byla ovšem reprezentace křesťanské zvěsti doplňována jinými náměty.² Lorenzo se dokonce „pokusil nahradit středověké slavnostní přehlídky jinou pouliční podívanou. [...] Na místo paraliturgie nastoupil karneval“ (Francastel 1984: 74). Ne že by se předtím a jinde neslavil. Ve Florencii za Lorenza Medicejského se ale stal státní záležitostí a v Římě se na něm r. 1520 aspoň nepřímo podílel i (Lorenzův syn) papež Lev X. Stálo-li za pořádáním každé slavnosti přesvědčení o její důležitosti jako součásti vládnutí, které tak důrazně vyjádřil Machiavelli ve svém *Vladaři* (viz Machiavelli 1969: 103), karneval byl navíc dobou smíchu a uvolněnosti, kterou hleděla i nejvyšší vrstva s chutí využít (a také dobou nejvhodnější k provozování komedií). Tak byly přibližně od roku 1470 pro Florencii příznačné slavnostní průvody, kde nebudily pozornost jen *trionfi*, tzn. v tomto případě vozy, na kterých se předváděly živé alegorické obrazy, vypravené nejproslulejšími umělci, ale i *carri*, nabízející galerii burleskních výjevů doprovázených písněmi, které psal např. Machiavelli, ale – s vědomím nejistoty o budoucím dni, tvořícím pozadí každé bujarosti – i sám Lorenzo Magnifico (o karnevalových slavnostech viz např. Fabre 1992: 74 a jím uváděnou literaturu).

Francastel zdůrazňuje, že Lorenzovy 'slavnosti pro oči' na jiné než biblické náměty se také pořádaly už nikoli na sv. Jana Křtitele nebo na sv. Jiří, ale o velikonočním půstu, odpovídajícím víceméně začátku kalendářního roku v antice (viz Francastel 1984: 74). Podle Kindermanna (1959: II, 20 n.) máme v podobných případech – z nichž ten florentský nebyl rozhodně ojedinělý – co dělat se *sacre rappresentazione* v desakralizované podobě. Je to skutečně tak? V každém případě je jasné, že i když podobné produkce neměly třeba nic společného s oslavou církevního svátku, tak jako tak šlo o hry oslavné: nebudeme tak daleko od pravdy, řekneme-li, že je světská moc používala převážně k oslavě sebe samotné.³ Máme tu co dělat s obecnější problematikou přirozeného vztahu mezi potřebou slavnostní podívané a náboženskou tendencí chápanou v širokém smyslu. Tato přirozená náboženská tendence má vždycky v jádru potřebu něčeho posvátného, tzn. potřebu mít k něčemu apriorní úctu, ale také ji společně prokazovat; tj. i doslova k něčemu – a spolu s ostatními, tedy v jistém společenství – vzhlízet. Taková potřeba se pak ale může naplňovat jak skutečnou zbožností, tak i pouhou idolatrií, spojenou nikoli už vždy zrovna s úctou, ale aspoň s obdivem k těm, kteří příslušnou podívanou poskytují – ať jsou to ti, na jejichž počest či za jejichž peníze se koná, nebo účinkující (herci, zpěváci či účastníci sportovních soutěží, v této době ovšem zejména turnajů, jejichž oblíbenost svědčila také o touze no-

2 I na sv. Jana se počet staveb omezil z 22 na 11 (Luciferův pád, Stvoření Adama, Zvěstování, Narození sv. Jana Křtitele, Narození Krista, Křest, Náhrobek [tj. Boží hrob], Vzkříšení, Nanebevstoupení, Nanebevzetí, Živý a mrtvý); pro zpestření zato přidali 4 slavnostní triumfy: Caesarův, symbolizující Odkuštění nepřátelům a Velkomyslnost, Pompeiův, symbolizující Svobodu a Svobodomyšlnost, Octavianův, symbolizující Mír, a Traianův, symbolizující Spravedlnost; další den ukazovali Dobrou pověst, Daidala, Jupitera a Midase (viz Francastel 1984: 63-64). Jinde Francastel mluví o tom, že podobné projevy středověké kultury, jako byla svatojanská procesí se 'stavbami', „dospěly v patnáctém století k bodu, kdy splnuly s folklorem tradičních kultur v jeho celku“ (73).

3 Není divu, mluví-li současný historik o využívání propagandy a 'médií', které – vzhledem ke svému specifickému postavení – pocítovali renesanční vládcí italských městských států jako nezbytnost a v jehož rámci sázela celá dobová elita ani ne tak na psané slovo jako na působení obrazů, soch a staveb; prostřednictvím těchto médií si ostatně poselství dobové propagandy uchovávala svou sílu až dodneška (viz Reinhardt 2002: 14, 57, 81 ad.).



1. Stavby podle návrhů F. Brunelleschiho

a. Kopule florentské katedrály (1420-1436) b. Capella Pazzi (kolem 1430)

vých vládců navázat na rytířskou tradici). Příklad Ludvíka XIV. představujícího při slavnostních podívaných jak toho, kdo má být slavností uctěný, tak účinkujícího v jedné osobě, jen zdůrazňuje příznačnou tendenci ke spojení podobných projevů s určitou mírou sebezbožštění.

Šlo-li tedy původně o vazbu slavnostní podívané s náboženstvím, máme v dalším vývoji často co dělat s ostenzí čehosi zbožštěného, resp. toho, co se o takové zbožštění uchází. Také zde hrála v renesanční Itálii významnou úlohu antika. Specifické pověření antických božstev lze ukázat na příkladu Apollóna, který se Isabelle Aragonské musel snést při dvorské slavnosti až k nohám, jak si to přál Lodovico Moro, milánský vévoda, když na její počest tuto slavnost pořádal. Antičtí bohové a další představitelé pohanské mytologie začali vystupovat i na papežském dvoře. Stačí uvést tři příklady: Jako první může sloužit výjev z alegorické hry předváděné na velkolepých slavnostech, které pořádal roku 1501 Julius II., když se vdávala Lucrezia Borgia do Ferrary; v jejich rámci pustil například Hercules přemoženou Fortunu na Junonino přání pod podmínkou, že nikdy nic nepodnikne proti domu ferrarského vévody Ercola, ani domu Caesara Borgii. Jiný příklad poskytují slavnosti na počest Giuliana a Lorenza Medici pořádané v roce 1512 Lvem X. z téhož rodu, při kterých v rámci oslavné alegorie vjely na jeviště Cybele a Florentia na lvu. Příznačný příklad poskytuje ovšem oslavná alegorická hra představená na slavnostech, které se konaly ještě za Julia II. rok předtím k počti diplomatického rádce císaře Maximiliana I.: papeže, císaře a vzácného hosta tu opěvovali Apollón a múzy. Tak se i zde jako na dvorech jiných italských velmožů manifestovalo olympské - tj. božské - zařazení těch, na jejichž počest

i za jejichž peníze se podobné slavnosti konaly: křesťanské nebe, jehož využití by se v takových souvislostech pociťovalo přece jenom jako nemístné, se jen nahradilo nebem pohanským.⁴

Myšlenkové souvislosti posunu od křesťanských námětů slavnostních her k pohanským (příznačné pro podobné elitární prostředí) si ovšem nesmíme představovat zjednodušeně: roku 1460 uspořádal například Andrea Mantegna, velký malíř proslulý i bohatým repertoárem antických výjevů, pohanskou slavnost, za jejíž zdar neopomněl poděkovat Panně Marii (viz Legrand 2000: 11). Poněkud zjednodušené zdůvodnění zmiňovaného posunu podává Kindermann, když mluví o dosaženém sebevědomí vítězného křesťanství, které se už nebálo využívat ani antickou (tj. pohanskou) symboliku. K hlubšímu pochopení stojí za to upozornit na diskuse florentských neoplatoniků; logika jejich úvah není konec konců od logiky Mantegna chování zase příliš vzdálená.⁵ Právě ve spojitosti s rozšířením antických motivů při slavnostních podívaných bychom se ale mohli zeptat, neposkytují-li i Ficinovy a Pikovy filosofické argumenty teprve dodatečné zdůvodnění představ ovlivněných už samotnou 'estetickou účinností' antické mytologie, která jako by vlastně v příslušných kruzích spjatých s latinou a s tradicemi římské říše a vzdělanosti nikdy nepřestala působit: vzpomeňme na málem nepřerušovaný vliv Vergilia a Ovidia (ale i Terentia), kteří pomáhali nejenom pěstovat latinu, ale i estetický smysl a prostě stimulovat imaginaci tolik století. Sama tato estetická účinnost jistě stačí např. ke zdůvodnění úlohy Diany v eklogách ze 14. století, ve kterých substituovala Pannu Marii a její společnice jeptišky. Nakolik souvisí s jistými archetypy ovlivňujícími vytváření představ fungujících v různých náboženstvích (zde archetyp panny s jejími různými atri-

4 Jako ilustrace obecné tendence ke zbožšťování a sebezbožšťování může posloužit Windovo srovnání příslušné pasáže z dopisu florentského neoplatonika Marcilia Ficina, jehož adresátem byl Lorenzo Magnifico, se způsobem, jímž soudobí spisovatelé lichotili anglické královně Alžbětě (viz Wind 1987: 100-101). Ficino mluví o trojím možném způsobu života, kontemplativním, aktivním a smyslovém (*contemplativa, activa a voluptuosa*), a tvrdí, že takoví představitelé jednotlivých mohutností jako Sokrates, Herkules a Paris (tedy představitel moudrosti, zastupované v trojici bohyní, mezi kterými se Paris rozhodoval, Athénou Palladou, představitel síly, kterou zde ztělesňovala Juno, a představitel přívrženců rozkoše, jejíž bohyní – a tedy i bohyní půvabu, poezie a hudby – je Venuše) dopadli zákonitě špatně; naproti tomu Lorenzo, který ctí všechny tři přiměřeně k jejich přednostem, užívá darů ode všech. Toto Ficinovo lichocením připadá Edgaru Windovi v rámci dobových zvyklostí ještě přijatelné ve srovnání s poklonami Alžbětě, která podle dobového nápisu na alegorickém portrétu v Hampton Court v sobě sjednocuje přednosti všech tří božstev. Uvážíme-li, že i když v případě Lorenza se mluví pouze o darech, kterých se mu od nich dostalo, jde vlastně také o představitelů všech tří mohutností, nebude nám rozdílem mezi Ficinovým lichocením a poklonami Alžbětě připadat zase tak zásadní: i u Lorenza jde logicky o personifikaci odlišnou od tří původních božských vtělení, příznačnou svým směřováním k 'monoteismu'.

5 Jde opět o Marcilia Ficina, který v předmluvě k *Mystické teologii* Dionysia Areopagity došel od boha Dionysa ke křesťanské sv. Trojici (viz Wind 1987: 77-78), ale také o to, k čemu došel jeho žák a oponent Pico della Mirandola, který vycházel z chápání podstaty antických bohů v mystickém smyslu orfických platoniků, mojíššovského zákona ve skrytém smyslu, jaký mu dávala kabala, a rozvíjení podstaty křesťanské milosti v plnosti tajemství, které sv. Pavel údajně odhalil Dionysiovi Areopagitovi: díky takovému chápání „se stane zřejmé, že se tyto teologie neliší v žádném případě v obsahu, ale jen podle jména. [...] Kabalistické myšlenkové bohatství a pohanská řeč obrazů se tak podle Pika mohly stát novými služkami křesťanské teologie, které měl teolog vzít do služby ve svém vlastním zájmu. Od kabalistů si mohl dodatečně osvojit subtilitu biblické učení [...] Od pohanů se zase mohl naučit vyjadřování mystérií nesrovnatelně bohatším a poetičtějším jazykem“, píše Wind (1987: 31-32) a dodává: „Tímto způsobem byl klasickým mýtům propůjčen poučný, ale kanonickému učení zase poetický element“ (ibidem). Je samozřejmě otázka, do jaké míry takové symbolicko-alegorické chápání ovlivňovalo vnímání podívaných inspirovaných antickými náměty u běžných konzumentů, bylo-li ve své hloubce podle Pika dostupné jen elitě schopné postihnout ve vysloveném to, co je v zásadě nevyslovitelné a co tedy lze vyjádřit jen poetickým jazykem (leccos k tomu jistě říkají dobové písemné výklady jevištních alegorií, o kterých se zmiňuje Digrin 1984: 29). O vlivu této – často mysticky prožívané – učení na takové umělce jako byl např. Boticeili nemůže být ale pochyby. Jistě bude něco na tom, co říká Wind, že totiž umělce, básníky, knížata a obchodníky ovlivňovala soudobá filosofie, ze které čerpali jistě znalosti z metafyziky, „aniž ji museli ve všech jednotlivostech ovládnout“ (Wind 1987: 117).



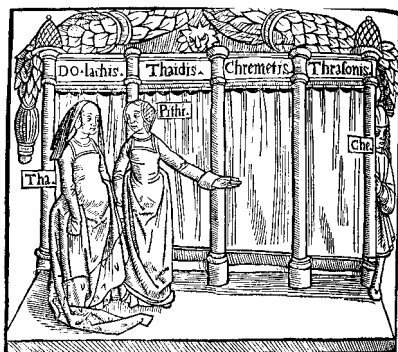
2. Vjezd Jany Kastilské do Bruselu r. 1496; dva živé obrazy (kopie uložené v Divadelním muzeu v Mnichově)

a. Paridův soud

b. Šalamounův snátek

buty), není ovšem otázka, kterou by se měla zabývat tato studie, zvláště když příslušná pohanská emblematika se pořadatelům slavností včetně těch konaných na papežském dvoře hodila jistě zejména díky své schopnosti posloužit jako dekorace (a to jak ve smyslu toho, co jistým osobám sluší a přísluší, tak ve smyslu scénické výpravy).

Tradice, ze kterých se rozvíjejí renesanční slavnostní hry, je v zásadě dvojjí. Jednak je to tradice *sacre rappresentazione*, jednak (přímo) tradice antických římských *trionfi* (přinejmenším od jejich vozů si *sacre rappresentazione* nelze odmyslet). Spojení antické tradice s tradicí středověkých alegorií představovalo už i Petrarkovo stejnojmenné dílo (*Trionfi*): také zobrazení triumfů z jeho básnické skladby (lásky nad mládím, cudnosti nad láskou, smrti nad cudností, slávy nad smrtí, času nad slávou a Boha a věčnosti nad časem) se stalo námětem scénovaných veřejných produkcí. Slavnostní průvody inspirované návraty hrdinů římských vítězných tažení posloužily také jako vzor pro tradiční vjezdy panovníků rozšířené – právě tak jako petrarkovské ‘triumfy’ zachycené na mnoha tapiseriích a rytinách z 15. a 16. století – v Nizozemí (obr. 2) a celé západní Evropě v 16. a 17. století (v případě francouzských králů o ně velice dbala Kateřina Medicejská). Zesílení sebeoslavného momentu souviselo s obecnějším prosazováním soudobého ideálu člověka oprávněného a dokonce pobízeného uplatnit svou individuální *virtù* (včetně *virtuosity*, která začíná být tak ceněna u soudobých umělců): je jasné, že tato původně římská ‘virtus’, tak žádoucí nejenom na válečném poli, neznamenala křesťansky chápanou ctnost, ale schopnost, jejíž úspěšné veřejné uplatnění umožňuje dotčenému překročit hranici mezi obyčejným člověkem a božstvem proměnou v hrdinu (který je přece aspoň polobůh).



3. Terentiovské jeviště (podle kreseb z tištěných vydání her)

a. Lyon 1493: *Eunuchus* (Kleštěnec)

b. Benátky 1545: *Andria* (Dívka z Andru)

Vývoj od výpravné podívané ke scénografii v přísnějším smyslu⁶ souvisel ovšem s tím, že italsí architekti a malíři (nejčastěji v jedné osobě) museli svou vynalézavost čím dál víc uplatňovat tam, kde nešlo o pouliční podívané, ale o dvorské slavnosti spojené i s provozováním divadelních představení a pořádané k oslavám narození dědice, sňatku, vzácné návštěvy a při podobných příležitostech na nádvořích, v zahradách a pak především v interiérech paláců italských velmožů.

Tím způsobem se do dějin scénografie zapsal přece i Leonardo da Vinci; pro zmíněnou milánskou slavnost na počest Isabelly Aragonské navrhl Leonardo dokonce první 'točnu',⁷ již lze přičíst k jeho úspěšným vynálezům a kterou využil také r. 1518 v rámci slavností pořádaných ke svatbě sestřenice Františka I. Důkaz funkčnosti Leonardova vynálezu poskytl realizací původních Leonardových nákrešů v rámci výstavy z r. 1952 v Los Angeles italský inženýr Roberto Guatelli (jeho úspěšný pokus zaznamenala na stránkách své *Weltgeschichte des Theaters* z r. 1968, v kapitole věnované dvorským zábavám, i Margot Bertholdová; o Leonardovi jako scénografovi viz např. také Kouřil 1960-1961 a Jacquot 1964). Uvedený příklad poskytuje nejenom důkaz o spojení 'mechanického' elementu, tj. techniky, a 'svobodného' elementu, tj. imaginace, tedy o spojení, které je pro scénografii příznačné od jejích prapočátků ve starém Řecku; poukazuje

⁶ Výraz scénografie pochází z řecké 'skénografie' a byl v antice původně vyhrazený jevištnímu malířství, resp. „dekorativní výzdobě jevištního pozadí (*scaena*)“, pro které bylo podle Vitruviových *Deseti knih o architektuře* nejdůležitější, „aby reprodukce konkrétních předmětů ve scénických malbách vyvolávaly skutečně dojem tohoto konkrétního předmětu a aby se zdálo, že věci nakreslené na rovném a plošném průčelí scény jednak ustupují do pozadí, jednak že vystupují do popředí“ (kniha 7., předmluva, odst. 11; viz Vitruvius 2001: 235), tj. aby budily dojem prostorovosti. V soulase s tím se z pojmu scénografie už v antice stal „terminus technicus pro každý způsob perspektivního zobrazení architektury“ (Schörner 2002: 69). To dokládá Vitruviovo zařazení skénografie mezi formy, „jimiž se provádí nákras rozvržení [stavby], a jež se řecky jmenují *idea*“: vedle půdorysu (*ichnografia*) a nárysu (*orthografia*) tu *skénografia* podle Vitruvia znamená prostorový (perspektivní) pohled, tj. „nástin průčelí a ustupujících boků, ve kterém všechny linie směřují ke (společnému) středu naznačenému kružičkem“; tento nástin podobně jako ostatní dva vzniká „na základě úvahy a invence“ (1., II, 2; viz Vitruvius 2001: 37). Odtud je jen krok k použití výrazu scénografie ve smyslu vytváření podmiček k realizaci prostorového ('živého') obrazu rozvíjeného v čase (a v období, o němž bude dále řeč, vlastně ve smyslu samotné této realizace), kterou můžeme nazývat 'scénováním': v tom smyslu užívám výrazu scénografie i v této studii.

⁷ O nějakém otáčecím zařízení, které navrhl Brunelleschi – a které v tomto případě pomáhalo vznášení andělů – se mluví ovšem už v souvislosti s 'reprezentací' Zvěstování r. 1438 ve Florencii (viz Kindermann: 1959: II, 25).



3. Terentiovské jeviště (podle kreseb z tištěných vydání her)

c. Benátky 1518: Amphitryon

d. Benátky 1561: Andria (Dívka z Andru)

i k tomu, s čím to 'mechanické' souvisí a co se právě u Leonarda projevuje těsným spojením jeho technické vynalézavosti s magií chápanou jako cesta k uvolnění (a napodobení!) skrytých přírodních sil.

Spojení slavnosti s divadlem připadá přirozené: nebyla slavnost půdou, na které se formovalo evropské divadlo už v antickém Řecku a pak znovu ve středověku? Divadlo ve smyslu divadelní hry bylo ovšem jen součástí dvorské slavnosti, a to součástí „mnohdy méně důležitou“, zdůrazňuje i Zdeněk Digrin (1984: 30). Zde tedy už nešlo o podívanou pořádanou pro všechny na veřejném prostranství jako o církevních svátcích, ani o slavnostní průvod, ve kterém se panovník se svou družinou dává obdivovat lidem, nýbrž o dvorskou zábavu pořádanou s oslavnými a sebeoslavnými záměry.⁸ Obecenstvo dvorských slavností bylo tedy vybrané (v doslovném i obrazném významu; ne že by ho bylo nějak málo, naopak: prokazovaná pocta oslavenci se měřila nejenom náklady, ale i jeho počtem). Ti, u nichž měla úroveň podívané (včetně prezentace hry) vzbudit největší obdiv – ne-li přímo závist – patřili v každém případě ke stejnému okruhu osob, ať už byli na slavnosti sami přítomni, nebo se o ní dovídali z podrobných hlášení vlastních vyslanců. A byla to právě snaha nejrenomovanějších umělců obstarat co nejvelkolepější a nejzábavnější podívanou ve vymezeném prostoru, která vedla k rozvoji italské scénografie a jejímu pronikavému vlivu na podobu evropského divadelního umění.

⁸ Tak je vývoj scénografie spojený s dvorskou kulturou a 'dvorem' jako specifickou institucí, jejíž budování se dostává v Itálii kolem r. 1480 do druhé, 'zralé' fáze. Podle Volkera Reinhardta se dvůr stává „nádherně vypravenou scénou, na které se panovník se stále exkluzivnějším okolím pokouší dosáhnout prestiže směrem dovnitř i mimo vlastní území a současně udržet svou domácí vedoucí vrstvu v dohledu, resp. pod kontrolou“ (Reinhardt 2002:14). Týž autor mluví o dvorských slavnostech jako o plánovitě organizovaných vizuálních rituálech, které „mají představit dvůr jako perfektně uspořádaný mikrokosmos, jako nástroj slávy panovníka, jehož autoritu předvádějí a vyhánějí spirálu nákladů podle principu nápodoby a trumfování stále nahoru“ (75-76). Budování takového dvora, založeného na pěstování exkluzivního životního stylu a elitárního sebevědomí v prostředí nejvlivnějších florentských rodin a totožného s budováním vlastního mýtu zvěstovatele nových zlatých časů, bylo například pro netitulovaného vládce Florencie Lorenza Magnifika tím důležitější, čím víc se banka Medicejských blížila bankrotu (viz ibidem: 77). A jak to bylo s dvorem v republikánských Benátkách? Natolik, nakolik je výstižné Reinhardtovo přirovnání dvora ke scéně, platí jistě i jeho poznámka o tom, že v jejich případě neprestalo být podobnou scénou město jako takové.

Podívaná a divadelní hra

Antické příklady měly zásadní význam pro nejrůznější snahy této doby: nezapomeňme, že se – přes všechno tehdejší tíhnutí k experimentu a vyhlásování originality za jedinou hodnou uznání už u Albertiho – pohybujeme ve světě stále zvyklém odvolávat se k závazným autoritám a vytvářejícím nové s využitím starého (ať je to pro povrchní ‘moderní’ pohled jakkoli málo pochopitelné a přes všechno napětí, které z toho vyplývá).⁹ Staré tu ovšem představuje antika a za originální se pokládá to, čím se užitý postup odlišuje od středověkého názoru. Jinak to nemohlo být ani v oblasti divadla; k čemu jinému než k antice bylo ostatně možné se při úsilí o renesanci ‘předváděné poezie’, tj. *poesia rappresentativa*, jak říkal divadlu i Angelo Ingegneri, jako k jistému precedentu uchýlit?¹⁰

Informace o antickém divadle se čerpaly také z Pollukova slovníkového díla *Onomastikon* napsaného ve 2. století po Kr. a zajímavého i svým seznamem strojů; renesanční scénografové se ovšem mohli nejen při rozvíjení scénické mašinerie, ale i celého svého umění, založeného na spojení ‘mechanického’ elementu se ‘svobodným’, opřít také o bohatou tradici mystérií (jak se v Evropě nejčastěji nazývaly středověké náboženské hry, jejichž italskou variantou byly *sacre rappresentazioni*). Autoritu u zainteresované veřejnosti získal ale především o století mladší Vitruviův spis *De architectura* (viz český překlad příslušných pasáží doplněných hesly z Polukova slovníku in Vitruvius - Pollux 1944 a úplný český překlad Vitruvia 2002); dílo objevené roku 1414 a rozšiřované nejdřív v opisech, latinsky tištěné poprvé v roce 1486 a italsky 1521 se dočkalo prvního kritického vydání roku 1567 (zasloužil se o ně Daniele Barbaro), jeho (mezinárodně) nejlivnějším vykladačem pak zůstal Sebastiano Serlio, „věrný následovník“ svého učitele, „geniálního novátora“ Peruzziho (jak charakterizuje jejich vztah Preiss 1974: 246). Vitruvius zaujal zhruba od začátku 16. století také v divadelní architektuře a ve scénografii podobné postavení, jakého nabyl zejména od poloviny stejného století Aristoteles svou *Poetikou*.

Antické vzory chápala a rozvíjela tato doba i v daném případě pochopitelně posvém. Využití antického vzoru v divadle se modifikovalo i tím, čím se v italském výtvarném umění projevovaly typické ‘moderní’ tendence. Šlo o tendence doby probuzeného zájmu o vědecké zkoumání, neoddelitelného od uznání hodnoty, jakou může mít přímá osobní (přítomná!) lidská (a především konečkonců smyslová a zejména vizuální) zkušenost. Obnovenou orientaci na jevovou skutečnost, doplňovanou a vyvažovanou vědeckým (a zejména abstraktním matematickým) zkoumáním a ovšem v příslušných kruzích i pěstováním magie, není možné si ale odmyslet ani od směřování ke ‘klasickému’, tj. ideálnímu a idealizovanému ‘lidskému rozměru’, a tedy i od zájmu o to, co i v tomto směru jevovou (a především viditelnou) skutečnost a s ní spojenou ‘reálnou’ zkušenost přesahuje. To ideální jako by ale bylo v kontrastu ke všemu zachytitelnému pouhým okem odkázáno při svém vyjádření přece jenom především na slovo.

Už na začátku tohoto vývoje máme také co dělat s dvojitým chápáním scénování. První vyplývá z humanistických snah o vzdělanecké divadlo či spíše předvádění dramatu, původně především latinského (a na pěstování latiny zaměře-

9 Připomeňme si, že to byl zrovna Alberti, který vydával svou komedii za dílo římského komika Lepida.

10 Zdeněk Digrin užívá ve svém překladu Ingegneriho spisu výrazu ‘jevištní poezie’ (viz Ingegneri 1984).

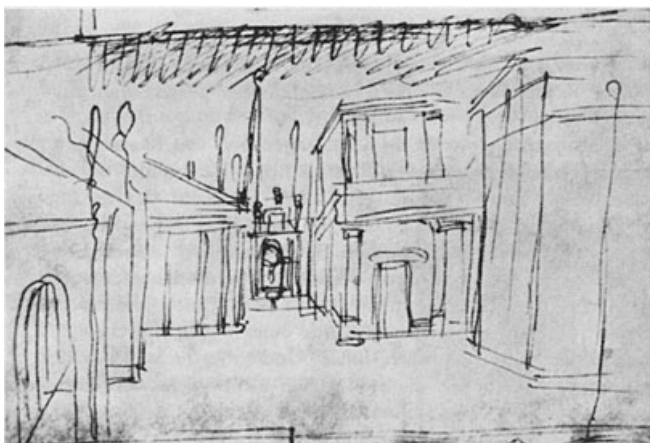


4. Donato Bramante: Scéna pro tragédií (nebo urbanistická utopie?), 1495

ného), tedy – zjednodušeně řečeno – z péče o poskytování potravy pro ucho.¹¹ Opačné snahy souvisejí s potřebou potravy pro oko, tedy s podívanou, bez které byla slavnost nepředstavitelná, a to i tehdy a tam, kde se stalo její součástí předvádění dramatického textu. I na půdě slavnosti tak docházelo k zápasu dvou tendencí: ‘humanistické’ (intelektuální a intelektualistické) pozadí jedné tendence tvořily původně prostě vzdělávací a potom převážně morálně výchovné záměry, pozadí té druhé snaha působit potěšení. Ani sama první tendence nebyla zcela jednotná a dogmatické dodržování klasických vzorů (často nesprávně interpretovaných) se v ní mísilo s ‘realističtější’ orientací, tj. se zaměřením k současnosti, i se snahou o vlastní řešení.

Od ‘humanistické tendence’ je neodmyslitelné tzv. *terentiovské jeviště*, o kterém si můžeme udělat jistou představu podle ilustrací doprovázejících vydání her tohoto dramatika na konci 15. století (obr. 3a, b): šlo v zásadě o podium uzavřené vzadu ‘kabinami’ s ‘dveřmi’, představovanými oponkami mezi sloupy a označenými jménem toho, jehož (celý) dům takový vchod reprezentoval; postupem doby se ovšem v různých vydáních začal projevovat i vliv perspektivy, a to zpočátku spíš malířské než scénické (obr. 3c, d). ‘Kabinovou’ scénu pou-

11 Výraz ‘pro ucho’ se ovšem nesmí brát doslova; má naznačit soustředění na přednes textu, při kterém se temperamentní studenti zdaleka nespokojovali pouze hlasovým projevem, jak to vysvítá např. ze záznamu očitého svědka o výkonu svěřenců florentského iniciátora školního divadla Pietra Domiziho. Ti prý předváděli Terentiovu komedii „současně s hlasem, hlavou, očima, rukama i nohama hýbající, tak obličej i gesto řeči přizpůsobovali, že nebylo možná na nic jiného hledět“ (viz Digrin 1995: 24). Pokud se týká pohybu hlavou, výrazu tváře a zejména očí i držení těla a pohybu rukou i nohou, jde ale stále o to, co víceméně jen doprovází slova a co ovšem také tvoří uznanou součást rétoriky, konkrétně ‘přednesu’, který má podle autority jako je Quintilianus leccos společného s herectvím – rozuměj: s herectvím také soustředěným na přednes (viz Quintilianus 1985: 518 a zejm. 527 n.).

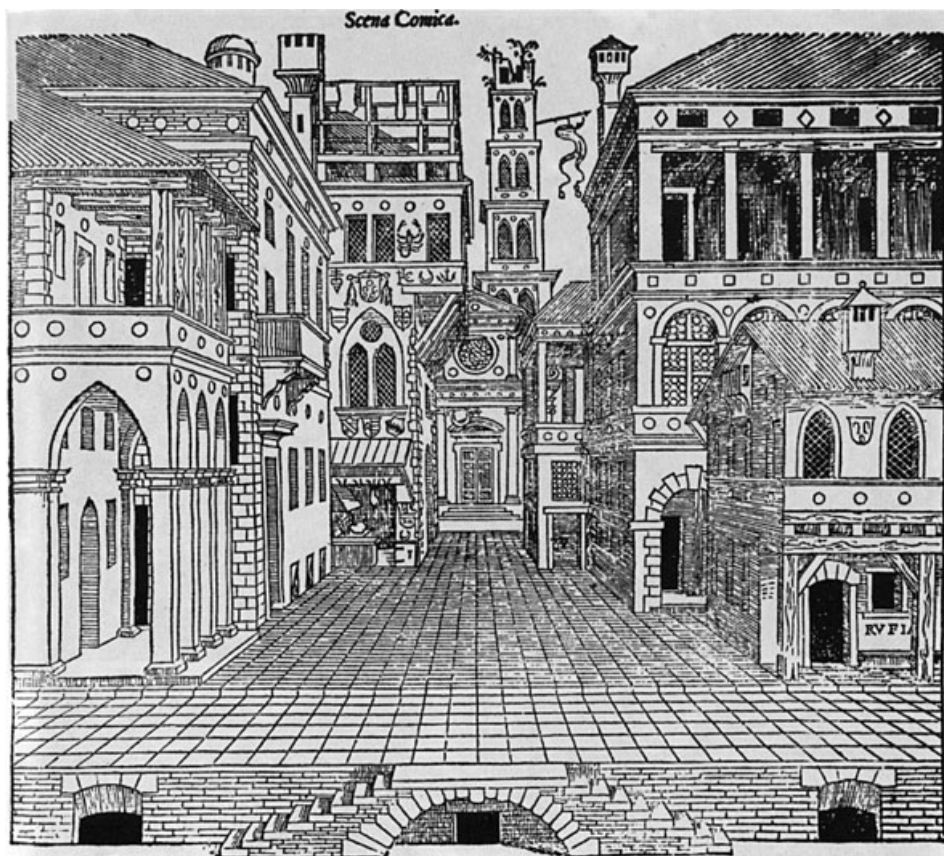


**5. Baldassare Peruzzi:
Scénický návrh
s bočními (rohovými)
dekoracemi**

žívali rozhodně zpočátku římsští akademici, které vedl profesor latiny a rétoriky Pomponius Laetus a kteří začali kolem roku 1486 uvádět Seneku a hry římských komediografů i v římských šlechtických a patricijských palácích. Jako na jedné straně připomíná tato 'kabinová' scéna mnoha komentátorům *mansiony* středověkého divadla, můžeme v ní na druhé straně vidět odkaz k antickému divadlu. Rozhodně ale asi není daleko od pravdy Jean Jacquot, když říká, že otištěné ilustrace terentiovského jeviště „jsou na rozhraní dvou stejně plodných tendencí: návratu ke klasické antice a příklonu k lidovému divadlu“ (Jacquot 1978: 36); na jednoduchém pódiu takového 'lidového' komediálního divadla se přece asi původně hrál i Terentius (i když na něm byly obvykle jen dva, případně tři domy); první stálé reprezentativní divadlo v Římě postavil Pompeius až skoro sto let po jeho smrti roku 55 př. Kr.

Co se týká tradice 'lidového divadla', odkázaného na víceméně těsný prostor pro pohyb herců už z praktických důvodů – tj. také vzhledem k požadavku co nejsnazší umístitelnosti pódia –, jde o neoficiální tradici zábavného divadla komediantů od antického mimu a flyáků i atellany přes plautovské jeviště až ke středověké frašce, tedy o tradici divadla nespolehajícího rozhodně jenom na slovo. Jak se uvádí v knize o dějinách divadla ve Francii *Le théâtre en France*, jejíž editorkou byla Jacqueline de Jomaron, rozměry pódia, na kterém se hrály frašky r. 1372 v Avignonu, činily 1,95 m výšky, 3,25 m šířky a 2,50 m hloubky. A to se na takové jeviště s oponou v pozadí, představující nejčastěji ulici, toto z dobového hlediska nejekonomičtější symbolické spojení jednoho konkrétního místa a univerza, musela vejít i desítky herců (viz Jomaron 1998: 150).

Názorným příkladem trvajících a geograficky neomezeného střetávání vzdělaneckého dramatu 'pro ucho' a divadla 'pro oko' bude polemika, kterou povede na půdě anglického divadla Ben Jonson, dramatik, který působil i jako libretista 'masek', jimž se věnoval v prvních dvou desetiletích 17. století, s jejich scénografem Inigem Jonesem (o této polemice podrobněji v češtině viz Lukeš 1985: 213 n., angl. o Jonesově scénografii viz Southern 1952). Tento architekt, o kterém bude ještě řeč, vycházel z italských scénografických přínosů. Italskou scénografií tu samozřejmě stále myslím scénografii rozvíjenou při slavnostech pořádaných na italských dvorech. Při amatérských či poloamatérských divadelních předsta-



6. Serlio: Scénický návrh s náměstím sv. Marka v Benátkách

veních konaných v soukromých domech z iniciativy různých společností, akademií a bratrstev na ni nebylo dost prostředků. A pokud jde o *komedii dell'arte*, která se formovala mezi léty 1545-1568 a spojovala tradici profesionálního komediantství s tradicí inspirovanou římskými autory komedií (a pro kterou byly příznačné improvizované produkce profesionálních herců a hereček, leckdy vynikajícím způsobem orientovaných v literatuře a schopných zahrát také jak psanou komedii, tak tragédii či pastorálu)? Tato *commedia dell'arte* žádnou vlastní scénografii nezrodila: podobně jako už dřív francouzské frašce jí muselo ze začátku – a sotva se dá říct přinejhorším – stačit také pouhé pódium.

Zatímco anglické 'masky' vznikly a vyvíjely se v dvorském prostředí vedle 'všeobecně dostupného' divadla, které bychom mohli nazvat 'divadlem dramatu' či, asi přesněji, 'divadlem herců a autorů', v Itálii jako by se obě tendence (divadlo 'pro ucho' i divadlo 'pro oko') po dlouhou dobu uplatňovaly společně. Také při dvorských slavnostech se totiž setkáváme s předváděním římských antických autorů (ovšem už v italštině) i nových italských komedií, doplňovaných ale *intermédií* s alegorickými náměty. Tato *intermédiá* či *intermezza* – vlastně „zpěvem a instrumentální hudbou provázené alegorické a mytologické pantomimy, v nichž bylo vše zaměřeno na požitek z podívané“ (Kindermann 1959: II, 40)

s bohatou a inženýrsky vynalézavou výpravou a desítkami, ba i stovkami účinkujících – navazovala podobně jako speciální oslavné produkce jak na starší mytologické hry, tak na tradici ‘triumfů’; tedy i na to, čeho bylo z hlediska scénování dosaženo v rámci *sacre rappresentazione*.¹² Vedle této návaznosti na minulost se v nich projevovaly i zárodky budoucnosti: zatímco pokud jde o samotná intermédiá, vyvinul se z nich dvorský balet, konfrontace intermédiá a hry vedla nakonec ke vzniku opery.

V souvislosti se spojováním her, jejichž předvádění bylo založeno především na přednesu textu, s podívanou, kterou poskytovala intermédiá, můžeme také uvažovat o potřebě vyvážit nový racionálně podložený smysl pro realitu zázračnem a komediální výjevy z antického či současného města mytologií (koneckonců tedy racionální diskurs imaginací), případně o vývoji od renesance k baroku, či o vztahu klasicistních, případně komediálně realistických, a barokních tendencí, chápaných spíše v typologickém než v historiografickém smyslu. Pokud jde o samotnou scénografii, nemohla takovému spojení komedie s výpravnou alegorií samozřejmě vyhovovat původní (‘školní’) verze ‘terentiovského jeviště’.¹³ „Nám se to dnes může jevit jako anomálie, ale scéna či spíše ‘apparato’, byla svým způsobem autonomním divadlem a byla také tak oceňována“, píše Digrin (1984: 33). Příznačné je, čeho si nejvíc cení Baldassare Castiglione, jehož spis *Dvořan* měl takový význam při pěstování způsobů souvisejících s rozvíjením a udržováním dvorské kultury, na představení Bibbienovy *Calandrie* v Urbinu roku 1513, které měl sám na starosti: byl to, jak vyplývá z citátu v Digrinově studii (ibid.) naprosto jednoznačně, ‘krásný aparát’.¹⁴ Ve zprávách o hrách předváděných v rámci dvorských slavností strhuje na sebe z tvůrců představení vůbec „skoro všechnu pozornost výtvarník a strůjce důmyslných technických zařízení (‘ingegnieri’), z účinkujících

12 První informace o intermédiích vkládaných mezi jednotlivé akty Plautových komedií se objevily ve zprávách o představeních na ferrarském dvoře vévodů d’Este, u nichž „byla vášeň pro divadlo dědičným zatížením“, jak je vidět i z toho, že vévoda Ercole I. pověřil údajně už předtím, než došlo k prvnímu vydání Plauta, přetlumočením všech jeho dostupných komedií humanistu Guarina (viz Digrin 1995: 25). Tyto překlady (prázou, kterou Guarini zřejmě po poradě s vévodou použil) se pak staly předlohami k řadě představení Plauta a Terentia, konaných nejenom na ferrarském dvoře, a to před hosty z různých koutů Itálie: vévoda Ercole prý pořádal i pohostinská představení, například pro milánský dvůr svého zetě Lodovika Mora (Kindermann 1959: II, 40; Digrin: ib.). Také vévodova intelektuálně velice zdatná dcera, provdaná za Francesca Gonzagu do Mantovy a proslulá svým shromažďováním soudobých malířských děl, holdovala divadlu; právě její dopisy dokládají, co z obojího (komedie či intermédiu) poutalo větší pozornost: její zprávy jasně svědčí o tom, že zatímco provedení hry ji většinou zklamalo, „velmi podrobně a s nadšením se rozepisovala o intermédiích“ (Digrin 1995: 27).

13 Například Pomponiův žák Tommaso Inghirami, proslulý představitel role Phaedyry v Senekově tragédii *Hippolytos* z r. 1486 (kardinál Riario dal pro její provedení dokonce zřídit zvláštní jeviště), uvedl 13. září 1513 při slavnosti na počest Giuliana a (dalšího) Lorenza de’ Medici, o které už byla řeč, Plautovu komedii *Poenulus* (*Kartáginan*) s nejpůsobivějšími – a prý výborně latinsky deklamujícími – mladíky z nepřednějších římských rodin. Hrál se ve speciálně zřízeném divadle, které dal na Kapitolu postavit papež Lev X. (hlavním architektem byl Piero Rosselli, úzce spřátelený s Michelangelem). Jevišťe, kde se konala i slavnostní hostina, bylo (podle Borcherdta 1969: 54, resp. Kindermanna: II, 36 n.) 2,20 m vysoké, 6,70 hluboké a 31 m široké: vzadu se podle vzoru pozdněřímského divadla popsáného u Vitruvia uzařovalo jakousi *scenae frons*, rozdělenou sloupy zdobenými zlatem na pět oddělení, z nichž každé bylo opatřeno závěsem ze zlaté látky; nad těmito dveřmi byly vlysy zdobené úponky, mořskými božstvy a emblémy Medicejských (k nimž, jak víme, patřil i Lev X.) a nad nimi – v duchu ostatní bohaté výzdoby divadelní budovy – ukázky soudobého malířství, které oslavovaly přátelství mezi Římany a Etrusky, tj. Florentány (na malířské výzdobě se podílel Peruzzi, také ostatní malíři prý pocházeli z Raffaelova okruhu). Co se týká šířky jeviště, mohla opravdu přispívat k věrohodnosti výstupů, při kterých se přichozí osoba tvářila, jako když ji ostatní osoby nevidí, a tyto ostatní osoby se zase mohly tvářit, že si nevšimly jejího příchodu; o to nápadnější, oč nádhernější výzdoba pozadí se ovšem nijak nevztahovala ke hře, ale k celé slavnosti, jejíž součástí byly oslavné alegorické hry zmíněné už dřív.

14 *Apparato* je podle Digrina „souhrnné označení pro úpravu a výzdobu sálu, scénu, všechna pohyblivá technická zařízení, světlo, kostýmy a dokonce i vůně“ (Digrin 1984: 30).



7. Dionýsovo divadlo v Athénách

cích jen vysoce postavené osobnosti panovnického dvora (pokud v představení vystupovaly). Leckdy se nedovíme ani název komedie a jméno jejího autora“, říká Digrin, který u nás tyto zprávy nejpodrobněji studoval (1984: 29).

Scénografie nepředstavuje tedy v Itálii této doby ještě speciální složku zajišťující výtvarnou či výtvarně-technickou stránku víceméně pravidelně provozovaných scénických produkcí, založených na integraci různých ‘složek’, resp. na tematických vazbách jednotlivých prvků těchto složek, v jejichž interakci se ze spolupráce různě speciálně zaměřených uměleckých aktivit stává způsob konstituování samostatného umění. Nemáme tu ještě zdaleka co dělat s takovým případem, kdy se ve fenoménech nejružnějšího původu uvolňují příslušné scénické, resp. dramatické kvality za účelem vytvoření jednotného divadelního díla: jde totiž na prvním místě o slavnost jako takovou. Mluvíme zkrátka o tom stadiu vývoje divadla, kdy se nějaký způsob integrace různých ‘složek’ jeví jako velmi vzdálený.¹⁵

15 Při *Komedii s bednou* (Francesco d'Ambr: *La Cofanaria*, vznikla zřejmě před r. 1555), premiérované při svatbě Francesca de' Medici r. 1565 ve Florencii ve výpravě, kterou připravil Giorgio Vasari) byly na jevišti domy, podle textu prý musely být přinejmenším dva, a to paláce, které stály v okolí Santa Trinità, ale pozadí tvořil triumfální oblouk s alegorickým vyobrazením soutoku Dunaje a Arna, protože Francesco se přece ženil s habsburskou princeznou; 1570 při oslavách křtin jejich dcery Eleonory se hrála komedie Lorenza del Mazza *I fabbii commedia* ve scéně nabízející realistický pohled na Palazzo Ducale, „ne proto, že by si komedie právě tuto scénérii vyžádala, ale protože to bylo sídlo vlády a místo, kde se diváci shromáždili (představení se konalo v Salone dei cinquecento). Před posledním dějstvím se scéna změnila a objevilo se baptisterium před Santa Maria del Fiore, kde se konaly oslavované křtiny“ (viz Digrin 1984: 33). Jacquot (1978: 40) mluví v souvislosti s uvedením *Komedie s bednou* o sestupech z oblak nesoucích vozy a otevřených širokých propadlišť, z nichž se zvedaly hory a odkud vycházely pekelné bytosti, tedy o efektech použitých mimo pochybnost v intermédiích a nemyslitelných bez důmyslné mašinerie, kterou měl na starosti Bernardo Buontalenti.

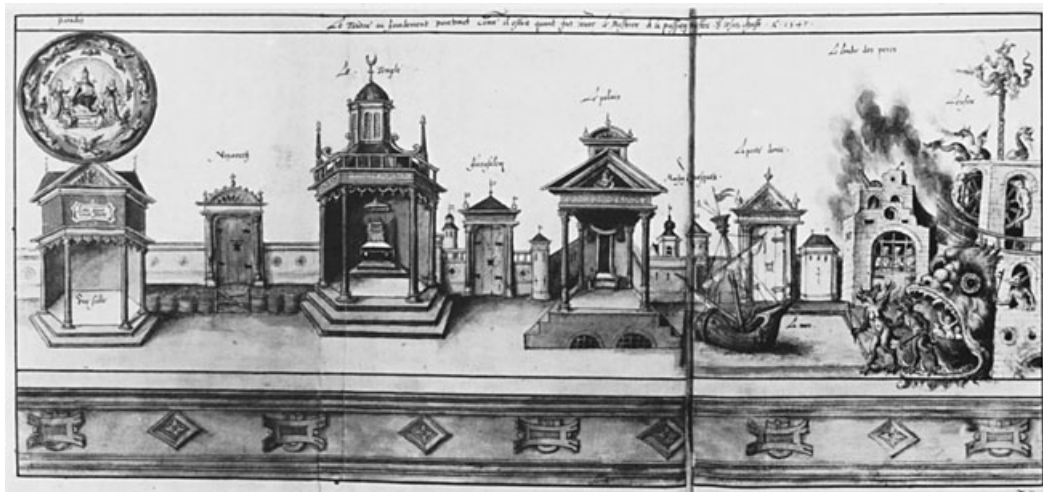
Scénografická složka v Itálii tohoto období – a britští komentátoři zřídka opomenou zdůraznit, o kolik je zde právě tato složka silnější než dramatika ve srovnání s alžbětinskou a dokonce španělskou – představuje z hlediska předváděného dramatu spíše jeho samostatný doplněk, důležitý nejenom z hlediska nějaké výtvarně působivé (byť víceméně abstraktní) lokalizace příběhu, ale – spíš ovšem svým konvenčním zaměřením než konkrétním provedením – i z hlediska formování jeho nejobecnějšího smyslu (viz dále). Tak má 'výtvarná složka' slavnostní produkce z jedné strany funkcí dekorace předváděné hry, připomínající (například svým poukazem k městu) její spíš rámcový než konkrétní smysl, a z druhé strany v intermezzech úlohu nikoli **dekorativního**, ale **konstitutivního** elementu, když vlastně už jako taková vytváří svébytné divadlo.

Obojí, tzn. vzdělanecky racionální či komediálně reálné a imaginativní, bylo tedy v případě dvorských slavností rozděleno právě mezi 'hru' a 'mezihru' (intermezzo, intermédium). Bylo to ovšem právě to 'imaginativní' (nepřesně řečeno 'scénografické'), co způsobilo zásadní obrat. I v rámci perspektivní scénografie bylo totiž – jak uvidíme – vlastní dějiště hry (tedy místo pro herce) totožné s tzv. *předním jevištěm* (anglicky se mu říká *downstage*), které ukazovalo do minulosti až k *proskénion* pozdněklasického řeckého divadla, tj. k protáhlému mělkému prostoru umístěnému mezi budovou zvanou *skéné* a kruhovou *orchéstrou*, v té době už specializovaným místem pro deklamující, zpívající a tančící chór (v Římě na této orchéstrě také sedělo privilegované obecnstvo, případně se tu odehrávala vodní bitva či zápas gladiátorů); tuto faktickou předscénu bychom podle výrazu označujícího hrací plochu v prvním patře řecké helénistické scény mohli ostatně nazývat i *logeion*, tedy 'místo pro řeč' (k představě o vývoji řeckého divadelního stavitelství viz Froning 2002). A z této 'předscény' se hra postupně rozšířila do hloubky a jeviště se stalo prostorem k rozehrávání scénických obrazů.

Scéna a perspektiva

Uplatnění Vitruviova spisu se v praktické scénografii modifikovalo objevem matematicky podložené lineární perspektivy; její uplatnění mělo pro vývoj scénování mimořádný význam. Víme, že o perspektivě mluvil už Vitruvius, ale z antických autorů nejen on: i při tomto objevu následovala tedy doba, o které je řeč, antický vzor, lépe řečeno, měla se také v tomto bodě ke komu odvolat.¹⁶ Zatímco *sacre rappresentazione* poskytovaly svými 'stavbami' a rekvizitami inspiraci malířství, pokud jde o perspektivní dekoraci, inspirovalo malířství scénografii. To, co zde nazývám scénografií, souviselo ovšem se zadní (sešikmenou) scénou, která vytvářela pozadí výjevů na mělké (a rovné) přední scéně, tedy výjevů založených především na slovním rozehrávání. Byla to ale právě perspektiva, prosa-

16 Erwin Panofsky, který mluvil ve studii o perspektivě pochopitelně o Vitruviu, zmiňoval i další antický pramen, podle kterého jde o scénografii nikoli o skutečné poměry předmětů, ale o to, jak by se měly jevit lidskému oku. Podle Panofského spočívala antická perspektiva (jak vysvítá i z textů, které cituje) v harmonickém poměru zobrazených předmětů, dosahovaném bez ohledu na prostorovou jednotu zobrazení (viz Panofsky 1927: 302 a 269). Kombinace přirozené 'trojrozměrného' pohybu chóru a malované dekorace i stylizovaného (neiluzivního) projevu herců a směřování této dekorace k iluzi tuto Panofského tezi o absenci jednotného pojetí prostoru potvrzuje; prosazování 'iluzivního' pojetí se v italském divadle 16. století projeví právě úsilím o zvládnutí prostoru jednotnou perspektivou.



8. Hubert Cailleau: Podoba scény pašijového mystéria ve Valenciennes 1547 (Bibliothèque Nationale de Paris)

zovaná ve snaze o uplatnění třetího rozměru, co živilo postupně sílící tendenci k prostorovému rozehrání jevištní akce do hloubky. Pro toto rozehrání bylo ovšem postupně zmenšování předmětů na zadní scéně, nezbytné k vytvoření iluze hloubky v omezených rozměrech 'interiérového' jeviště, na druhou stranu i vážnou překážkou.

K uplatnění lineární perspektivy, o němž mluví také například Jacquot (1978: 37) v souvislosti s Leonardovými náčrtly z doby kolem roku 1490, došlo podle jiných autorů v divadle prvně snad už někdy v 80. letech 15. století. Hilmera (1965 - viz 1. položku obrazové přílohy) reprodukuje zase Bramantovu kresbu uváděnou jako návrh dekorace k neidentifikované hře z roku 1495 (obr. 4). Podle Brocketta (1999: 159) je „jistý případ“ dekorace Pellegrina da San Daniele pro Ariostovu *Komedii o truhle (Cassaria)* ve Ferrare roku 1508. Protože podle Digrina „první dochované kresby a skici jsou pozdější“ a „o 'perspektivě' se mluví jen v písemných zprávách, nelze s jistotou říci, kdy to byl pouze prospekt, který zdobil 'scenae frons', a kdy to bylo perspektivní jeviště, jak je známe ze zaručených kreseb Peruzziho a Serlia“ (obr. 5 a 6). Jelikož ale „úpravou scény byli pověřováni umělci jako Andrea del Sarto, Genga, Sangallo, Raffael, Vasari, můžeme s jistotou tvrdit, že to byla scéna malířská a že renesanční scénografie organicky navazovala na dílo velkých 'básníků perspektivy'“¹⁷ (Digrin 1984: 38; pokud jde o uvedená jména, šlo ovšem také a často i zejména - snad až na Andreu del Sarto - o architektky.) Byl to ostatně Vasari, kdo Peruzziho označil za vynálezce 'opticko-haptické' scény, jak nazývá scénickou perspektivu tvořenou nejenom 'malířsky', ale i 'prostorově', 'plasticky' (tj. nejenom zadní, ale i bočními

¹⁷ Pro zajímavost, např. u Gregora (1933: 190) figurují Girolamo Genga, Giulio Romano, Aristotile de San Gallo, Baldassarre Peruzzi a „dokonce Raffael“. V Kindermannově výčtu jsou uvedeni z římského okruhu Bramante, Baldassarre a Silvestro Peruzzi, Antonio da San Gallo, Battista Franco, Bartolommeo Ammanati a Raffael, ve Florencii činní Aristotile da San Gallo, starší bratranec Antoniův, a Baldassarre Lancia z Urbina, Girolamo Genga a jeho syn Bartolommeo působící v Urbinu, Pellegrino da Udine ve Ferrare, Giulio Romano a Mantegna v Mantově atd.

dekoracemi) Heinz Kindermann (1959: II, 90, kde 'haptické' pro něho znamená *Tastsinn für Raumbilde*).

V řecké tragédii sledovalo obecenstvo mytologicky podložené – tj. stejně skutečné jako symbolické – výjevy rozehrávané v souhlasu s jejich zasazením do kosmu; tohoto zasazení se dosahovalo při budování divadla umístěním hlediště: divákův pohled směřoval tam, kde splývala reálná země (a moře) s nebem (obr. 7). V protikladu k zásadně určujícím speciálnímu vymezení scény v 'interiérovém' divadle budoucnosti hrálo se tedy starořecké divadlo – s jeho (vždy vlastně jen částečným) lokálním určením příslušného výjevu jevištní dekorací – v širším, samotné jeviště přesahujícím prostoru s horizontem, který hře neposkytovala jevištní dekorace, nýbrž otevřená krajina. Osoby na jevišti, jejichž slova byla při diváckém vnímání důležitější než jejich předpokladatelné 'reálné' umístění (související s nějakým předpokládaným konkrétním dějištěm, vymezeným už v textu jen víceméně obecně), se tak pohybovaly jakoby přímo v kosmickém prostoru.¹⁸

Ve středověkých mystériích šlo přes všechny realistické podrobnosti o symbolicko-alegorické dění rozvíjené v rámci biblických epizod v různých místech scény nebo na vozech: 'ideový' horizont a 'ideovou' perspektivu i jednotu takového 'ideového' prostoru tvořila cesta rozprostřená mezi divadelním nebem a peklím (obr. 8). Za scénou jako by byl někde vzadu uprostřed skutečně přítomný Bůh; jak jinak by (podle Scherera, k jehož koncepci se ještě vrátím) mohl být v rámci mystéria ráj umístěný na scéně z hlediska diváků na levé straně, spojované s nepravostí a neštěstím, a peklo na pravé, spojované s blahem a pravostí (právem). Dodám, že na této levé straně se ovšem už v antickém Římě umisťoval obraz boha, na jehož počest se představení konalo, a že podobné rozvržení, byť z hlediska konvencionálního spojení pravé ruky a práva takřkajíc opačné, nebylo divákovi cizí, protože cesta zleva doprava, tj. z ráje do pekla připomínajícího poslední soud, odpovídala vizuální orientaci souhlasné se způsobem psaní; nehledě k tomu podstatnému, že totiž středověké obecenstvo mystérií ještě (aspoň v principu) nesledovalo předváděné dění z nějakého vlastního hlediska jako vznešený renesanční divák v orchestrě (tj. v budoucím parteru) laicizovaného divadla.

Proti skutečnému 'kosmickému' prostoru řeckého divadla, společnému pro jednající osoby i diváky, a proti shodě univerzální ulice středověkého divadla mystérií se skutečnou městskou komunikací, na které se nehrálo jen divadlo, ale také (a hlavně) dály události, kterým biblické příběhy poskytovaly směrdatné srovnání, je prostor renesančního 'interiérového' divadla umělý. A je to právě perspektivní scénografické uspořádání, které umožňuje, aby se na scéně tohoto divadla – scéně svou rozlohou opravdu skromné, srovnáme-li ji s prostorem řeckého divadla i stále gigantičtějších produkcí mystérií, zaměstnávajících třeba po několik dnů celé město – mohlo odehrávat něco, co se může dodatečně jevit jako obraz vybrané části 'skutečného světa'. Jako v případě komediantského pódia i středověkého horizontálního jeviště mystérií se i zde příslušné divadelní výjevy, umístěné zezáчатку téměř výlučně na mělkém předním jevišti, odehrávaly jakoby na ulici, která se ovšem nestávala univerzálním místem lidského jednání jako taková, ale právě v určité 'ideové' perspektivě totožné s perspektivním vyobrazením, poskytujícím divákovi také 'ideový' horizont (obr. 6 a 9a, b).

¹⁸ O lokalizaci děje v textech attických tragédií ve vztahu k podobě řecké scény viz Egert Pöhlmann 2002.



9a. Baldassare Peruzzi: Řím (scénický návrh určený patrně k uvedení Bibbienovy Calandrie v Římě 1514)



9b. Baldassare Lanci: Florencie (scéna k uvedení komedie Vdova od G. B. Ciniho ve Florencii 1569)

Není žádná náhoda, že v době, o níž mluvíme, šlo především o perspektivní vyobrazení města, a to ať konkrétního, univerzálního či ideálního, které se neomezovalo na malovaný zadní prospekt (doslova 'vyhlídku'), ale jakoby pokračovalo postranními dekoracemi jednotlivých domů dopředu. Tím nabývaly výjevy hrané na předním jevišti větší význam, než jaký by mohl mít skutečný výjev, přirozeně postrádající zobecnění, které každému scénickému výjevu poskytovala jeho permanentní konfrontace s městem v pozadí. Toto město už sice nerepresentovalo nějaký Nový Jeruzalém, na jehož symbolické ulici-cestě se stále odehrávají jednotlivé epizody původního a věčného biblického příběhu, ale i tak to bylo město v obecném i konkrétním významu současně: právě do jeho pomyslného středu se sbíhaly v rámci perspektivy všechny linie jako do středu tohoto, zdejšího, 'našeho' světa, tj. světa víceméně totožného nikoli jako ve starořeckém divadle s kosmem (také a dokonce především ve významu řádu), ale právě s městem, reprezentujícím ovšem rovněž určitý řád světa (který ostatně vždycky souvisí s nějakým jeho obrazem).

Bylo řečeno, že při vyobrazení mohlo jít o město konkrétní, univerzální či ideální. Často byl 'aparát', vztahující se k slavnosti jako celku, společný pro několik her, které se na ní předváděly. Tak to bylo i v případě urbínských slavností z r. 1513, kde se ve výpravě, kterou obstaral Girolamo Genga, hrála nejdřív komedie, kterou napsal Nicola Grassi, po ní následovala další, jejímž autorem bylo čtrnáctileté dítě, a teprve na závěr byla uvedena Bibbienova *Caladrie*. Z Castiglionova svědectví víme, že scéna „představovala překrásné město s ulicemi, kostely, věžemi, skutečnými ulicemi“ – podle Digrina rozlišuje Castiglione zřejmě ulice malované a ulice mezi domy –, „vše bylo plastické [...], ale ještě podpořené výbornou malbou a dobrým zvládnutím perspektivy“ (viz Digrin 1984: 37; obsáhlý citát z Castiglionova dopisu uvádí Kindermann: II, 91).

O dekoraci pro jedno použití, vycházející z autorovy lokalizace příběhu do nějakého konkrétního daného města, nešlo ani v případě předvedení Machiaveliho *Mandragory* (prvně uvedené patrně v červnu roku 1518); na univerzální ur-

čení výpravy se dokonce přímo poukazuje v jejím prologu: „Toť vaše Florenc[ie]! Tu je! Jindy to bude Řím či Pisa, páni“, tlumočí tento poukaz překlad Jaroslava Pokorného (Machiavelli 1956: 39). Také Ariosto v prologu *Černokněžníka* (*Negromante*), dokončeného asi v roce 1528, který se odehrává v Cremoně, upozorňuje, že na jevišti bude stejné město, které minule představovalo Ferraru. („Z prologu se dá vytušit, že se hrálo i v týchž kostýmech“, dodává Digrin 1984: 36.)

Když dekorace představovala konkrétní město, kam autor lokalizoval děj, bylo na prospektu vidět nejproslulejší budovy tvořící jeho centrum: scéna tedy nabízela nejčastěji pohled orientovaný směrem k náměstí nebo k nejvýznamnějšímu chrámu. „Pozadí tvořil velmi často jakýsi syntetický obraz: ten shrnoval na jednu plochu mnoho charakteristických pamětihodností, které [ve skutečnosti] odnikud nelze obejmout jedním pohledem“ (ibid.). Jako příklad lze uvést scénu k Bibbienově *Calandrii* z r. 1514, jejímž autorem byl Baldassare Peruzzi: její pozadí tvořilo vyobrazení Říma, zahrnující Koloseum, Trajánův sloup, Vatikán, monolit, Andělský hrad atd. Odtud i nadšený povzdech jeho přítele a žáka Serlia, co se všechno na scénu, uspořádanou perspektivně, vejde. Můžeme se na rozdíl od Kindermanna (1959: II, 95) domnívat, že podobné to bylo s Ferrarou v Raffaelově výpravě k vatikánskému uvedení Ariostovy komedie *Podstrčení* (*I Suppositi*) o karnevalu v roce 1519. Také v první verzi Aretinovy komedie *Kurtizána* (*La Cortigiana*) z r. 1525 popisoval Prolog, co všechno se divákovi zjeví, až se spustí opona, a ve třetím výstupu této komedie se odehrávala jakási procházka Římem konaná, jak říká Digrin (1984: 37), „po prospektu jako prstem po mapě“.

Perspektivní scéna představovala také místo, „kde mohli architekti realizovat v modelu své utopie“ (38).¹⁹ Vztah ‘ideálního města’ ke „zmatkům a pletichám, které tvoří základ všech komedií“ byl, jak tvrdí Digrin, vztahem „urbanistického a mocenského centra - pozadí a periferie - kulisy“ (tj. dekorace s vyobrazeným domem, ke kterému mohlo dění na předním jevišti aspoň poukazovat). Nehledě k tomu, že i obsah komedie se ve století tridentského koncilu podle autora citované studie postupně idealizoval (viz Digrin [pokračování] 1985: 30). Spíš než o centru a periferii ale můžeme mluvit o univerzální ulici s tradiční funkcí místa, kde se člověk při setkávání s jinými lidmi dostává do situací, a o městě jako o ‘malém univerzu’, do kterého perspektivní výprava představující město s jeho ‘reálnými ulicemi’ pomyslnou ulici na předscéně zařazovala.

Ať bylo ale vyobrazené město ideální, univerzální nebo konkrétní, jako by šlo stále o „redukcí univerza na obraz města“, kterou podle Konigsona představovala „celá historie“ středověkého divadla (viz Konigson 1975: 304). V době, o níž mluvíme, jde ale už o jiné město; totiž o město, které se v Itálii stává synonymem společenství ovládaného nějakým *signorem*. Právě v této souvislosti pro nás může být zajímavá úvaha, kterou Jacques Scherer uplatnil ve stati psané pro citované dějiny francouzského divadla.

Postavení všech diváků sledujících výjevy středověkého mystéria, spojené s příslušnými mansiony a řazené i v případě jediného horizontálně pojatého dějiště sukcesivně, tj. tak, jak následovaly jeden po druhém, bylo podle Scherera

19 O vztahu těchto utopií k dekoracím slavností (včetně ‘entrées’ feudálních pánů do flámských měst) a divadelních představení píše Pavel Preiss (1974: 242-243), který také cituje výrok A. Chastella (ze studie „Palladio et l’art des fêtes“ z *Bollettino del Centro internazionale di studi d’architettura Andrea Palladio*, II, 1960, 31), že „imaginární urbanismus vždycky předcházela realitě a že jeden z konkrétních zdrojů architektonických fikcí byl stimulans ‘apparati’.“

v zásadě 'demokratické'. Vlastně 'autoritářské' je naproti tomu umístění zorného bodu perspektivní scény do toho privilegovaného místa obdélníkového tanečního sálu či některé pařížské míčovny, ze kterého bylo možné v každém okamžiku nejnázne přehlédnout celé jeviště a které pochopitelně zaujímal vladař; dodejme, že v konkrétních italských dobových podmínkách to byl *signore* nebo někdo s podobným postavením vůči městu (městu-státu), jehož velikost a nezávislost chtěl symbolizovat. Toto místo často odpovídalo středu páté (podle Scherera; podle zkušenosti vzhledem k daným podmínkám třeba šesté či sedmé) řady křesel umístěných na někdejší orchestrě a budoucí přední části parteru: odtud – i vzhledem k odpovídající distanci od předního okraje – se toto dění totiž (v souhlasu s jeho vlastní ambicí) dalo sledovat najednou celé; proto si ostatně právě toto místo zvolí jako svou výchozí pozici při zkouškách moderní režisér (ať z něho, dodejme, uplatňuje svůj vlastní – aspoň z hlediska svého úmyslu originální – pohled, nebo se snaží budovat jevištní dění z předpokládaného hlediska toho, komu své dílo adresuje).

Právě takové umístění souviselo podle Scherera s autoritativní pozicí: naprosto analogickou pozici zaujímal přece na scéně mystéria samotný Bůh, tento skutečný režisér předváděného dění; prostřednictvím tohoto dění se přece také sám zjevoval. V souvislosti se zavedením perspektivní scény se Bůh opět přestěhoval na nebesa, k nimž směřují jevištní vertikály, zatímco „horizontály kolmé k jevišti se sbíhají v úběžníku, což je rozhodující objev, protože tím způsobem sjednocují obraz a vymezují plochy paralelní s jevištěm, které se postupně zmenšují. Tak se bez rozšíření reálného prostoru získává jeho imaginární hloubka. Středověká horizontálnost je nahrazena produkcí obrazu (tableau), jediného i pluralitního [tj. zachycujícího – doplním v duchu své předchozí úvahy – jak jediné, tak každé podobné místo 'našeho' světa], které má tři rozměry“ (de Jomaron: 156).

I. Danilovová připomíná ve své studii věnované uměleckému systému malby quattrocenta Albertiho definici obrazu, který se podle něho podobá oknu vymezenému protnutím zřakových paprsků rovným povrchem; na základě toho vychází pak při rozboru Leonardovy *Poslední večeře* z představy dvou pyramid, přimykajících jedna k druhé, jejichž jeden vrchol tvoří oko diváka a druhé oko 'hlavního hrdiny', tj. Krista; sám povrch obrazu připomíná v té souvislosti průhledné sklo nebo oponu (viz Данилова 1975: 38). Tak jako se tato obrazná 'opona' stane v dalším vývoji divadla na způsob realizované metafory skutečnou, můžeme celou představu dvou pyramid vztáhnout na popsání vladařovo (či režisérovo) postavení v hledišti: není to jeho oko, ze kterého směřuje Albertiho 'zřaková pyramida' k pomyslné vizuálně prostupné stěně připomínající v tomto případě vlastně víc než cokoli jiného zrcadlo?²⁰ Představíme-li si místo Krista hrdinu antické nebo soudobé tragédie a místo obrazu posvátné večeře vlastně jakékoli jevištní dění, bude nasnadě otázka: nemůže být takový jevištní obraz 'v zrcadle' pro vladaře v hledišti renesančního (či režiséra v hledišti moderního) divadla potenciálním nástrojem narcismu a/či kriticizmu (případně idealismu a realismu) ve vztahu 'ke světu' i k sobě samému?

20 Připomeňme si při té příležitosti jak technický termín 'zrcadlo scény', tak zejména frekvenci tohoto pojmu u tehdejších umělců a teoretiků: na zrcadlo se odvolává nejenom Hamlet při deklaraci funkce divadla, ale například právě i Leonardo na Vinci, který vyzývá malíře, aby si ho vzali za příklad.

Schererovo hodnocení pozice vladaře jako ‘autoritářské’ na rozdíl od ‘demokratického’ postavení středověkých diváků mystérií nám může připadat příliš ideologické. Nicméně jistým způsobem vystihuje zásadní převrat ke kterému došlo: ‘středověký’ divák při sledování mystérií může – a vlastně dokonce musí – přesunovat pohled dokonce přejít z jednoho místa ‘cesty’ na druhé (tj. od jednoho mansionu nebo vozu k druhému) podle toho, jak a čím biblický příběh pokračuje; to, co je přítomno na renesanční a porenosanční (‘kukátkové’) scéně se naproti tomu skýtá pohledu ideálního diváka z prostředka šesté či sedmé řady budoucího parteru jako jednotný celek. Jako celek můžeme ovšem něco vnímat – a v tom je také podstata každého obrazu – jenom z nějaké vzdálenosti a úhlu, tj. z jistého (hodnotícího) **odstupu**. S tím souvisí důsledné oddělení divákova prostoru od prostoru hry, nazírané z hlediska ideálního diváka, se kterým se předem počítá – a to jak v případě, kdy se jevištní obraz hledisku tohoto diváka přizpůsobuje, tak v případě, kdy si tohoto ideálního diváka (tj. jistým způsobem zírajícího a nazírajícího diváka, který bude zaujímat vůči jevišti zhruba stejné stanovisko jako režisér) svou nabídkou vytváří.²¹

K tomu, o čem je řeč, mají vztah i závěry, k nimž svého času došel ve své studii o perspektivě Erwin Panofsky, když upozornil na její gnoseologické souvislosti. Šlo tu o zásadní rozchod s aristotelovskou představou uzavřeného kosmu uspořádaného kolem středu představovaného zemí. Tuto představu teď nahradil pojem nekonečna existujícího nejenom jako cosi pramenícího v Bohu, ale i jako empirická přírodní skutečnost (viz Panofsky 1927: 286). Mohli bychom to říct také tak, že deteologizovaný vesmír se stal jednotným vypočitatelným třírozměrným prostorem existujícím před všemi předměty, které v něm mohou zaujímat nějaké místo a existovat v nějakých vzájemných poměrech. Zatímco pro severské umělce byla perspektiva spíše věcí intuice, pro italské se stala věcí výpočtu, a tedy čímsi, co spojuje smyslovou zkušenost s racionalitou, která je tímto způsobem schopná tuto ‘subjektivní’ zkušenost ‘objektivně’ zdůvodnit.

Racionální předpoklady lineární perspektivy, vycházející ze statického pohledu z jistého úhlu jedním okem (tedy z pohledu ‘kukátkem’, které se při studiu perspektivy tak často používalo), se od skutečného způsobu našeho vizuálního vnímání jistě liší. Čím víc si byly pozdější generace vědomé této problematičnosti lineární perspektivy, tím víc ji byly náchylné brát jako až příliš smělý pokus o vytvoření plně racionálního, nekonečného, stabilního a homogenního prostoru odpovídajícího ‘normální zkušenosti’ a ‘reálnému smyslu’, v jejichž rámci se nám subjektivní, ale současně ‘realistický’ obraz skutečnosti může jevit jako objektivní skutečnost. „Subjektivní vizuální dojem byl natolik racionalizovaný, že právě on se stal základem vybudování stabilního a přesto [...] ‘nekonečného’ světa zkušenosti (funkci renesanční perspektivy bychom mohli srovnat s funkcí

21 V této souvislosti je nutné poznamenat, že Schererova charakteristika hlediska ‘ideálního’ diváka jako autoritativního plně odpovídá situaci vyjádřené v lóžovém divadle i tím, že pohled diváků z postranních lóží může směřovat jednak na jeviště a jednak do lóže umístěné proti jevišti a vyhrazené panovníkovi, jehož reakce určují, může-li se to, co se na jevišti předvádí, považovat za vhodné. Postavení diváka v postranní lóži, tak odlišné od ideálního postavení uprostřed 5.-7. řady parteru či (v tomto případě) v lóži proti jevišti, současně klade otázku, nakolik může tento divák v divadle aspirujícím na ‘celkový obraz’ vůbec vidět to, co je určené jakoby především diváků ‘ideálnímu’. Ze zkušenosti víme, že nepřesáhne-li rozdíl postavení diváka uprostřed a třeba v postranní lóži určitou míru, jsme schopni s jistotou (nevelkou) dávkou představivosti vnímat to, co se nám z jeviště nabízí, jako bychom seděli na ideálním místě. Vzhledem k tomu, že provokace představivosti je i v divadle s tzv. iluzivní scénografií nezbytná (bude o tom ještě řeč ve 2. části této studie), nemusí jiné než ideální umístění v hledišti (při zachování jistých podmínek) rozhodně divákoví zásadně zkazit zážitek.

kriticizmu a helénisticko-římskou perspektivu s funkcí skepticizmu) – bylo dosaženo transformace psychofyziologického prostoru v matematický, jinými slovy, objektivace subjektivního“ (Panofsky 1927: 287).

Rozpor mezi způsobem vidění, který nám nabízí lineární perspektiva, a ‘skutečným’ způsobem našeho vnímání není takový, aby nám obraz vytvořený její pomocí nepřipadal z hlediska naší zkušenosti (a naší kultury, což souvisí) jako přijatelný, ba dokonce věrohodný (a to oprávněně: viz pojednání o perspektivě u Gombricha 1985 v kap. VIII i jinde). Snaha o racionální podložení takového perspektivního zachycení se nakonec ukázala jako iluze; přesněji řečeno, zdůvodnění jistého způsobu vidění – vyplývajícího z určitého estetického cítění, spojeného samozřejmě s jistou ideální představou o světě, spíš než odvozeného z nějakých všeplatných zákonů – se ukázalo jako iluzivní (a tedy subjektivní či intersubjektivní) do stejné míry, do jaké je možné je pokládat za ‘skutečné’ (tedy ‘objektivní’). Jinak řečeno, ukázalo se, že to, co reprezentuje umělecké dílo, může platit za skutečné (a to i ve smyslu nějaké platnosti svého vztahu k mimoumělecké skutečnosti) jen v případě, není-li samo skutečností v ‘reálném smyslu’, ale (jen) obrazem. Scénografie byla už takřikajíc ‘z definice’ schopná stát se z obstaratelky podívané obrazotvornou disciplínou iniciující uplatnění všech možností komplexního scénického rozehrání; to se nakonec i v herecké hře mohlo projevit jen v souvislosti s jejím objevem umělého prostoru, do kterého jako by se mohl vejít celý svět.

Literatura citovaná v 1. části

(kurzívou jsou tištěny názvy publikací)

- ALBERTI, L. B. *O malbě. O soše*, Praha 1947
- ALBERTI, L. B. *Deset knih o stavitelství*, Praha 1956
- BERTHOLD, M. *Weltgeschichte des Theaters*, Stuttgart 1968
- BORCHERDT, H. H. *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Reinbek b. Hamburg 1969
- BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*, Praha 1999
- BURKE, P. *Italská renesance (Kultura společnost v Itálii)*, Praha 1996 (z angl. originálu *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Cambridge 1988)
- CASTIGLIONE, B. *Dvořan*, Praha 1978
- ДАНИЛОВА, И. Е. *От средних веков к Возрождению (Сложение художественной системы картины кватроченто)*, Москва 1975
- DIGRIN, Z. *Scéna, situace, význam*. In: *Interscena*, 1984, roč. IV, č. 1 a 1985, roč. IV, č. 2
- DIGRIN, Z. *Divadlo učenců a diplomatů*, Praha 1995
- FABRE, D. *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris 1992
- FRANCASTEL, P. *Figura a místo (Vizuální řád v italském malířství 15. století)*, Praha 1984
- FRONING, H. *Bauformen – Vom Holzgerüst zum Theater von Epidauros*. In: MORAW, S. / NÖLLE E. (ed.) *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz am Rhein 2002
- GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze (Studie o psychologii obrazového znázorňování)*, Praha 1985
- GREGOR, J. *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933
- INGEGNERI, A. *O jevištním básnictví a Kterak předvádět divadelní hry*. In: *Divadelní myšlení italského cinquecenta (Scénografie č. 52)*, Praha 1984
- JACQUOT, J. *Proměna divadla v době renesance a rozvoj strojního vybavení*. In: *Scénografie*, 1978, č. 3
- JACQUOT, J. (ed. [avec la collaboration d'Elie Konigson et Marcel Odon]), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964

- JOMARON de, J. (ed.), *Le théâtre en France*, Paris 1992
- KINDERMANN, H. *Theatergeschichte Europas*, II. Band (Das Theater der Renaissance), Salzburg 1959
- KONIGSON, E. *L'espace théâtral médiéval*, Paris 1975
- KOUŘIL, M. *Teoretická scénografie*, [sv.] 1 *Úvodní úvahy*, Praha 1970
- KOUŘIL, Leonardo da Vinci – scénograf, *Acta scaenografica*, roč. 1961-62, č. 9, s. 161-168
- LEGRAND, G. *Renaissance* (z řady Larousse - Dějiny umění), Praha-Litomyšl 2000
- LUKEŠ, M. Dvorská maškaráda. In: *Alžbětinské divadlo III. Drama po Shakespearovi* (ed. Alois Bejblík, Jaroslav Hornát a Milan Lukeš), Praha 1985
- MACHIARELLI, N. *Mandragora - Belfagor*, Praha 1956
- MACHIARELLI, N. *Vladař. Život Castruccio Castracaniho z Lukky*, Praha 1969
- PANOFKY, E. Die Perspektive als symbolische Form. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg* (ed. Fritz Saxl) 1924-1925, Leipzig-Berlin 1927
- PEDRETTI, Dessins d'une scène, exécutés par Léonard de Vinci pour Charles D'Amboise (1506-1507). In: JACQUOT, J. (ed.) *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964
- POLLUX, J. viz Vitruvius
- PÖHLMANN, E. Realität und Fiktion auf der attischen Bühne des 5. und 4. Jhs. v. Chr. In: MORAW, S. / NÖLLE E. (ed.) *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz am Rhein 2002
- PREISS, P. *Panoráma manýrismu (Kapitoly o umění a kultuře 16. století)*, Praha 1974
- QUINTILIANUS, M. F. *Základy rétoriky*, Praha 1985
- SCHERER, J. Métamorphoses de l'espace scénique. In: *Le théâtre en France* (ed. Jacqueline de Jomaron), Paris 1998
- SCHÖRNER, G. Bühnenmalerei. In: MORAW, S. / NÖLLE E. (ed.) *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike*, Mainz am Rhein 2002
- SOUTHERN, R. *Changeable Scenery (Its Origin and Development in the British Theatre)*, London 1952
- STEINITZ, K. T. Le dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la „Danaé“ de Baldassare Taccone. In: JACQUOT, J. (ed.) *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964
- REINHARDT, V. *Die Renaissance in Italien (Geschichte und Kultur)*, München 2002
- VASARI, G. *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů* 1-2, Praha 1976-1977 (výbor)
- VITRUVIUS POLLIO, M. a POLLUX, J. *Antické divadlo*, Praha 1944
- VITRUVIUS POLLIO, M. *Deset knih o architektuře*, Praha 2002
- WIND, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1987 (něm. překlad z angl. originálu *Pagan Mystery in the Renaissance*, London 1958, 1968)

Witkiewiczova Čistá Forma v divadle

Jan Hyvnar

Witold Gombrowicz považoval Stanisława Ignacyho Witkiewicze, Bruno Schulze a sebe za 'tři mušketýry' meziválečného polského dramatu a literatury. A skutečně, tyto tři tak odlišné osobnosti mnohé spojuje. Především se jejich dílo dá obtížně zařadit pod pojem 'avantgarda'. Mají sice některé společné rysy s různými ismy, které se objevily v první polovině 20. století po celé Evropě, např. novátorství v poetice uměleckého díla, ale na druhé straně nikdy nepodlehli kolektivistickému patosu rovnice: nová společnost = nové umění. Manifesty a programní snahy skupin v evropských kulturních centrech jsou jim cizí. Žili a tvořili na periferii - Witkiewicz v Zakopaném, Schulz v Drohobyči, Gombrowicz v Argentině - a vystupují spíše jako 'arrieregarda' hledající prameny, kořeny, podstaty či esenci jejich umění. V okamžiku, kdy bylo vše v pohybu a ismus střídal ismus, pátrali na této nejisté půdě po metafyzice umělecké formy, která na rozdíl od avantgardního funkcionalismu měla být opět výrazem existenciálního smyslu umění.

Witkiewicz - či Witkacy, jak se sám popisoval na obrazy - byl ze 'tří mušketýrů' nejstarší a nejambicióznější. Byla to složitá a dramaticky rozporuplná osobnost a byl to i velký herec života, kterého nazývali podivínem, provokatérem,



Bláznovo zděšení
(Witkiewiczův autoportrét), 1931

erotomanem nebo šíleným diletantem. Ale pod všemi těmito mýty a maskami, kterými mystifikoval své okolí, je stálý spodní proud tragicky posedlého hledání prožitku absolutní krásy. Syn slavného malíře Stanisława Witkiewicze, který jej vychovával jako budoucího génia, studoval nejdříve malířství a těsně před

první válkou cestoval s etnografem Bronislavem Malinowským po Austrálii. Za války se stal carským důstojníkem, za revoluce bílým i rudým komisařem a po návratu do Polska malířem, propagátorem tzv. 'čisté formy' v umění, dramatikem (asi 40 her, z nichž se dochovalo něco přes 20, napsal jen v polovině 20. let), poté prozaikem, organizátorem experimentálního divadla a nakonec před sebevraždou v roce 1938 filosofem. Podobně je tomu i v jeho dramatech: pod touto dobrodružnou nestálostí a komediantsky proteovskou neuchopitelností je tragické uhranutí uměním a jeho absolutnem. Jakýsi bas, scelující osudy Witkacyho i osudy jeho postav, nedovolující, aby se jeho život i dílo staly prázdným a samoučelným nonsensem.

Filosofie Čisté Formy

Witkiewiczova teorie umění a divadla pramení v jeho osobitém filosofickém systému. Náboženství, filosofie a umění vznikly a jsou tu proto, abychom prožívali 'tajemství existence'. Již tento pojem 'existence' v sobě skrývá výchozí a základní dramatický protiklad: existuje něco jako celek existence ve své nekonečnosti a existence dílčí neboli individuální. Svět je tak dramatickou 'jednotou v mnohosti': v celku je neomezený a vůči tomuto celku stojí jedinec jako monáda vedle a spolu s jinými monádami, které se snaží zachytit a prožít tuto jedinečnost i celostnost sebe ve vztahu k nekonečnu. Tento postoj jedince vůči celku existence v něm vyvolává údiv, neklid nebo opojení: proč jsem tím, a ne oním? Metafyzický prožitek je prožitek ambivalentní, může zneklidňovat i opájet. Na mnoha místech používá Witkacy pojem implikace, zvláště v práci o pojmech. Neboť i v něm je skrytý onen údiv: co nám to vlastně poskytuje jistotu, že 'jestliže existuje A, pak existuje i B'? Čili jestliže má

me celek, pak máme i mnohost. A právě tato skrytost vyvolává metafyzický prožitek 'tajemství existence', kterým se člověk odlišuje od ostatního světa.

Tady musíme ovšem okamžitě převést korekturu: tento člověk musí být výraznou a tvůrčí individualitou. Davovému a kolektivizovanému člověku, který se zabývá jen množением a uspokojováním životních potřeb, je metafyzický prožitek cizí. V hrách Witkacyho je z hlediska dějinného vývoje toto rozlišení výrazné individuality a člověka jako pouhého reprezentanta lidského druhu další tajemnou implikací, která zakládá jeho katastrofické pojetí dějin: jak ještě uvidíme, zrod výrazné osobnosti v minulosti už sám o sobě implikuje dav.

Jako každé existenci, tak i jedinci-monádě je vlastní podvojná existence v čase a v prostoru. Jedinec je 'trváním samým o sobě' a je 'rozprostraněností o sobě'. Trvání je jakoby vnitřním časem monády, čili pocíťováním plynutí kvalit (tento pojem Witkacy používá ve filosofickém významu jako bezprostřední a zásadní určitost vnímaných jevů) a jen tak se jedinec stává trváním vědomým či sebevědomým. Všechny tyto časoprostorové kvality se v jedinci-monádě scelují v jednotu, která je dána bezprostředně čili primárně. Subjektivně prožívané kvality mají ovšem různou sílu výrazu a v určité chvíli se stává výraznou pouze jediná kvalita nebo jediný komplex kvalit, zatímco ostatní, ať už vnímané aktuálně nebo uchované v paměti, ustupují na další plán a tvoří tzv. 'smíšené pozadí', které jen specificky zabarvuje kvality jako takové, jež se právě nalézají v prvním plánu. Tímto pojmem 'smíšené pozadí' se Witkacy pokusil definovat hlubinný rozměr člověka, tj. podvědomí (znal práce S. Freuda), paměť, soustředěnost apod. Zakládá tak vertikálnost, která má velký význam pro jeho koncepci pojmu a vět v poezii i v divadelní hře, kde jedna ze tří složek pojmu - zvuková, významová

či obrazová – vždy vystoupí do popředí na ‘smíšeném pozadí’ zbývajících dvou.

V tomto vertikálním rozměru ale dochází i k různě stupňovanému a uvědomovanému metafyzickému prožitku ‘jednoty v mnohosti’. Pocit jednoty, který je nám bezprostředně dán jako prožitek podstaty a nedá se jako takový zdůvodnit, se může stupňovat od nejasných dojmů, ještě silně zakořeněných v každodenní realitě, až k výjimečným metafyzickým pocitům, které má právě vyvolávat umění. Nevíme, odkud se tento pocit bere, objevuje se zcela náhodně v situacích jako je *rozchod s milenkou, srážka vlaku, podivný sen, odsouzení k smrti, pohled na krásné hory*. Připojme požívání alkoholu či narkotik (tyto prožitky nazývá Witkacy ‘realistickými’, na rozdíl od ‘poetických’, které vyvolává umění), okamžiky náboženských extází, filosofických kontemplací, mystických zření atd. Ale pro Witkacyho je na vrcholu estetický prožitek umění, který je prožitkem Čisté Formy, neboť vyjadřuje na straně jedné drama identické osobnosti vůči nekonečnému celku světa a na straně druhé terapeuticky zbavuje člověka samoty a úzkosti.

Je tu ovšem podmínka: umění se musí odloučit od praktického života. *Právě tento neklid, zbavující se sloučení s praktickým já, nazývám metafyzickým neklidem, který je kombinací čistého metafyzického pocitu a životních pocitů, tzn. vyjímající se kvality jednoty osobnosti na ‘smíšeném pozadí’*. Zde máme i důvod, proč Witkacy tak ostře napadá realismus, naturalismus a jakékoliv další funkční spojování života a umění, dokonce i u futuristů a dadaistů. Tam všude je totiž ustaven opačný vztah: v popředí jsou výrazné životní obsahy a ‘smíšeným pozadím’ je forma, tyto obsahy pouze ‘umocňující’.

Witkacy používá ve svých studiích pojmu formy jako ‘jednoty v mnohosti’ ve dvojí perspektivě. Zkoumá-li ji ana-

lyticky jako estetik nebo filosof, pak forma znamená jako u ruských formalistů ‘konstrukci’, ‘strukturu’ nebo ‘gestalt’; jakmile ale začne popisovat samotný akt tvorby, je forma pro něj bezprostředním výrazem celkové a okamžité psychiky umělce. Zde má pak jeho teorie velmi blízko k názorům symbolistů a expresionistů: tvorba – a analogicky i recepce – jsou řízeny skrytým impulsem v psychice, který umožňuje krystalizaci a prožitek formy. Na tomto místě bychom mohli připomenout i Husserlovu fenomenologii, kterou Witkacy dobře znal: formou je zde analogicky čistá esence jevu (eidos), která je nám bezprostředně dána jako zření podstaty.

Každá zmínka o formě okamžitě implikuje pojem obsahu, kterým Witkacy myslí předměty a jevy ze života, životní pocity atd. Realismus mimeticky napodoboval právě tyto obsahy, které vystupují na první plán, zatímco jejich zformování bylo druhotnou záležitostí. Umění se stalo ‘odrazem života’ i s jeho životní logikou a konsekvencemi. Rovněž i diváci si navykli na tuto základní konvenci. Nyní ovšem Witkacy vztah formy a obsahu převrací naruby nebo – a to je možná přesnější – vidí vztah života a umění ‘zrcadlově’, tj. tam, kde máme levou stranu, jeví se strana pravá, kde byl obsah, je nyní forma atd.

Byl za to okamžitě vypeskovan svými kritiky, kteří neporozuměli tomuto přesunu akcentů a domnívali se, že mu jde o totální eliminaci obsahu z umění. Zařazovali jej proto mezi dobové abstrakcionisty a avantgardní zastánce nonsensu. Witkacy musel neustále tento názor vyvracet. Pojem Čisté Formy chápal jako pojem mezní, jako ideál, k němuž umělec směřuje a který se vlastně nedá beze zbytku uskutečnit. Šlo mu především o jiný vztah formy a obsahu. Také o svých hrách mluvil jako o pokusech, mnohdy ještě silně ‘znečištěných’ životními obsahy.

Důležité pro umění jsou tedy proporce: převažující formální stránka a životní 'znečišťující' obsahy – v malířství zobrazené předměty, v hudbě naše emoce, v dramatu postavy a události – pouze v úloze 'směrových napětí'. Máme tu další významný pojem Witkacyho teorie tvorby: fenomény ze života tu nehrají roli tím, jak se nám vnějškově jeví, ale svou intencionalitou, čili tím, jak vedou pozornost umělce i diváka právě tímto směrem neboli 'v tomto smyslu'. Směrová nebo také dynamická napětí předmětů, postav či událostí se tak dají 'konstruovat' a mají funkční význam pro samotné dění v obraze.¹

Obviňování Witkacyho teorie z programového abstrakcionismu nebo nonsensu pramení v radikálním odklonu některých avantgardních směrů od mimetické tradice zobrazování. Ale pokud např. dadaisté nebo konstruktivisté chtěli programově eliminovat životní obsahy (předměty, náměty) z umění, Witkacy je neeliminuje, ale dává jim jinou zprostředkující funkci, skrze niž se obraz nebo drama stává výrazem 'celku umělcovy psychiky'. Pokud bychom pro ilustraci použili trojí třídění obrazů polského estetika Mieczysława Porebského na autogenní, exogenní a endogenní,² pak dadaisté nebo konstruktivisté opouštěli mimetický exogenní obraz a směřovali k obrazu autogennímu. Exogenní obraz byl vlastní umění realistickému, kde zobrazující dílo je kladeno proti zobrazované a nepřítomné realitě. Liší se od ní umělostí (Witkacyho 'umocnění formou'), ale 'pravdou', 'pravděpodobností' nebo morfológickou podobností mohlo vytvářet iluzi zobrazované reality. Navíc obsahovalo většinou utajovaný kód zobrazování, tj. užitnou funkci umělce-

1 Witkacyho analytický přístup má mnoho společného také s Eizenštejnovou teorií montáže, kterou čtenář najde v knize J. VOSTŘEHO *Režie je umění*, Praha 2001.

2 POREBSKI, M. *Sztuka a informacja*, Krakow 1986

kého díla: ukazovalo pravdu života, vychovávalo, probouzelo národní sebevědomí, bavilo atd. Je proto příznačné, že právě Witkacy odmítl všechny tyto funkce, zvláště pak národně uvědomovací či 'věšteckou', která má v Polsku hlubokou tradici v romantismu. Odmítly je i avantgardy, ale směřování k automorfnímu obrazu znamenalo zaměření pouze na formální (bezsyžetové, bezpředmětné) vlastnosti jako takové, tj. proporce, deformace, rytmus, kontrasty apod. Tyto vlastnosti jsou ale nenáhodné a odkazují jen k povaze konstrukce samé, k její stavbě a vnitřnímu dění.³

U Witkacyho najdeme zřetelný odklon od exogenní k endogenní obraznosti, kde se ruší mimetická distance i skrytý účelový kód, neboť jde o subjektivní celostný výraz či stopu po něčem, co onen 'celek psychiky daného umělce' zformovalo. Pro názornost se takto jeví u každého člověka styl jeho chování a řekne-li Witkacy, že v umění je forma obsahem, má na mysli tento jevící se obraz (eidos) jako stopu, kterou nalezneme i v podivínském chování jeho dramatických postav, když si chtějí alespoň na okamžik sáhnout na ono tajemství existence.

Endogenní obraznost je kategorie těžko uchopitelná. V praktickém životě – a v jeho mimetickém zobrazení – je něčím tak samozřejmým, že ji 'nevidíme'. Jsme ovládnuti praktikismem: vidím židli a vím, že je to židle, protože vím, k čemu slouží. Ale už řemeslník, který ji vyrábí, musí mít její obraz 'před očima'.

3 Zde je možné uvést i avantgardní hledání korespondencí mezi 'automorfním světem' logiky, matematiky, geometrie nebo teoretické fyziky (zvláště 'neeuclidovské' teorie Einsteina; 'neeuclidovským dramatem' nazval Witkacy hru *Guybal Vahazar*) a 'endomorfním světem' umění, které je pro avantgardu charakteristickým hledáním vztahu mezi uměním a vědou. Na rozdíl a v opozici k symbolismu a moderně, kde se hledaly především korespondence náboženství a umění, Witkacy je v tomto směru opět 'mezi': operuje s modernistickými korespondencemi s náboženstvím i s avantgardními korespondencemi s vědou.

ma', protože mu slouží jako model, jež předchází všechny možné židle, a proto podle antické filosofické tradice 'vede jeho ruku'. V tvorbě umělce ovšem tuto fázi reprodukčního řemesla ještě předchází fáze bezprostředního a intuitivního zachycování nebo - analogicky s fenomenologií - zření této formy či ideje, poté konkretizované v tom či jiném materiálu. Pokud řemeslník tvoří most mezi světem reálným a neviditelným, ale známým světem forem, pak umělec staví most mezi realitou a neznámým a skrytým světem forem.

Ve své teorii Witkacy operuje velmi často s protikladnými a v sobě se zrcadlícími ontologiemi životní reality a světa Čisté Formy. Nepřekrývá jeden svět druhým, ale hledá mosty, podobnosti a rozdíly. I v životě se setkáváme s formami věcí a jevů jako s 'jednotou v mnohosti', např. u lokomotivy, která se skládá ze součástek. Celostná forma či konstrukce lokomotivy má ovšem účelový význam, a pokud se jeví krásná nebo ošklivá, je to jen odlesk metafyzického prožitku její formy. S uměleckým dílem je to jako s 'šílenou lokomotivou' - tak zní název jedné z her Witkacyho: z hlediska života je zbytečná, neužitečná či bezděvodná (Francouzi by řekli 'gratuite'), ale jako existující ve světě umění má existenciální smysl, kterému porozumíme bezprostředně jako hudební melodii. V obrazu 'šílené lokomotivy' najdeme stopy Witkacyho metafyzického údivu, opojení či neklidu.

Witkacyho katastrofismus

V obrazu 'šílené lokomotivy' je jako v celé Witkacyho dramatické tvorbě ukrytá i jeho katastrofická filosofie dějin: žijeme v době 'nenasycení formou' a nemožnosti dosáhnout metafyzický prožitků. Končí epocha náboženské víry, filosofické kontemplace a umělecké tvorby.

Jsme už v poslední fázi, kdy se umění zběsilou honičkou za různými ismy otřásá v křečích a řítí se jako 'šílená lokomotiva' ke svému konci. Jedince-monádu, onu tvůrčí individualitu, schopnou prožít a vyjádřit se Čistou Formou, převálcuje a nahradí lidský druh, tj. totální zespolečenštění, rovnost všech v anonymním kapitalistickém či komunistickém davu, který hledá jen uspokojení materiálních potřeb. Prožitky hlubšího dramatu Já ve vztahu k celku světa zmizí a zůstanou jen pocity hladu, strachu a erotické zážitky.

Tato klesající linie až ke konci jedince-monády je zakódována ve všech Witkacyho hrách. Jsme tu vždy ve fázi před koncem nebo před poslední možností se alespoň přiblížit k metafyzickému prožitku. Proto jsou postavy Witkacyho her už jen degradovanými stíny bývalých individualit - kněží, filosofů, králů nebo umělců, kteří stavěli mosty mezi životem a nicotou, existencí vlastní a nekonečnem. To oni vytvářeli kulturu, ale zasažení záhadnou a tragickou 'společenskou entropií', stávali se uzavřenou elitou, která postupně sledovala jen své vlastní zájmy. Ty si pak spolu s demokratickými hesly začali přisvojovat všichni.

I ve své katastrofické vizi je Witkacy umělcem vycházejícím spíše z tušení nebo zjevování se formy této upadající linie dějin. Svět nehodnotí účelově v jeho progresu, ale vnímá vývoj existenciálně. Proto také činí demokracii zodpovědnou za veškeré zlo, neboť duchovní individuality kněží, králů, filosofů a umělců nahradili bankéři, politici, právníci, továrníci a obchodníci, tyto - podle Witkacyho - *obludné karikatury mizejících bohatýrských titánů*. Příčiny a počátek konce nehledá jen ve Velké francouzské revoluci nebo v britském tradeunionismu, ale ještě hlouběji v samotných počátcích evropské civilizace, čili v onom okamžiku jednoty, již

implikujícímu katastrofickou mnohost: *Nenávidím Řecko, toto neštěstí celého lidstva. Tam vznikla demokracie, jejíž následky cítíme dnes... Tam vznikla diskursivní filosofie jako prohraná válka pojmů s tajemstvím existence... Tam z padlého náboženství vyrostlo naturalistické umění, které je příčinou úpadku evropského umění. Tam vznikl i sport, jeden z prvních symptomů degenerace.* A dodejme: tam vzniklo i divadlo odtržením od mystérií a začalo napodobovat milostné zápletky, národnostní problémy a politické zápasy. Jinde zasazuje Witkacy kořeny tohoto konce mezi 15. a 17. století, kdy dochází k náhradě symbolického zobrazení realistickým, kdy se kronika mění v historii, mystérium v drama, monodie v polyfonii a mýtus na vědeckou teorii.

Proti optimistické vizi neurčité budoucnosti u futuristů, konstruktivistů nebo surrealistů máme u Witkacyho už jen zkolektivizovaný nebo zkomercionalizovaný dav. Takový je zákon naší planety, opojené životem, sexem a žaludkem. *Čeká nás hrozná nuda mechanického a bezduchého života, kde se malí budou plazit po všem, co ve jménu života a smrti dobyli velicí pánové ducha.* Není to tedy katastrofismus vědeckotechnického rozvoje, který strašil v té době např. Karla Čapka, že se lidé změní v roboty, ale fatalita uniformity společenského života, která je paradoxně záluďnější. V budoucnu bez metafyziky náboženství, filosofie a umění budeme totiž uspokojením sexu, žaludku a televizních seriálů šťastní.

O tom jsou všechny hry Witkacyho: člověk je tu předmětem přísně determinovaného dějinného vývoje. Svět jako 'šílená lokomotiva', kterou nelze zastavit. Můžeme se této nutnosti přizpůsobit a stát se součástí davu nebo se ještě naposled pokusit o to, oč se pokouší v dramatech postavy Witkacyho: jít proti proudu a snažit se dotknout onoho tajemství existence. Witkacy je ovšem také dědicem romantické ironie, a i když

ví, že je to pokus o záchranu toho, co činí člověka člověkem, bude to pokus pro tyto stíny bývalých individualit poslední a neúspěšný.

Situací před koncem je poznamenáno i skutečné umění. V době, kdy Witkacy psal teorii Čisté formy, probíhaly různé obnovy v řadě ismů a vznikl dojem, že se umění ještě jednou pozvedlo na původní úroveň a nabylo novou prestiž. Ale i to považuje Witkacy za smrtelnou křeč, neboť je to umění jen pro vybrané, trpící 'nenасыcenou formou' a rozkládané permanentní honičkou za něčím novým a neobvyklým. Vyvolené individuality konce už nemohou uspokojit harmonie, symetrie nebo perspektiva dob minulých a požadují disonance, asymetrie, formující se chaos nebo šokování. A právě tyto komplikované, neobvyklé a provokující postupy, které nejsou extravagancemi, ale důsledkem vzpoury proti banalitě a rutině, nazval Witkacy 'uměleckou perversí'. V minulosti ji umění nepotřebovalo, protože jeho existenciální smysl, jeho 'gratuit' garantovalo náboženství. Po něm už jen národ, politika a jiné společenské potřeby, až k současnosti, kdy je kultura, hnána bičem civilizačního progresu, už naprosto vyčerpaná. Skutečný umělec má podle Witkacyho už jen právo zešílet a skončit v blázinci: *Podle mne skuteční umělci, kteří na rozdíl od různých avanturistů, kterým stačí kompromisy, nedokážou absolutně žít bez tvorby, a proto budou sedět ve speciálních nemocnicích pro nevléčitelně choré a jako střepy dávného lidství je budou zkoumat psychiatři.*

Witkacyho dramatický svět

Witkacyho hry představují 'fantastičnost psychologie a jednání'. Podobají se snům, kde nevládne běžná logika a zdravý rozum. Máme před sebou 'neeuikli-

dovský svět', na který se nevztahuje naše životní předzkušenost a apriorní kategorie k popisu a hodnocení, např. to nejsou tragédie nebo komedie. Vládne tu pouze velká oscilace mezi smrtelnou vážností a směšnou lehkomyšlností postav. Od začátku máme pocit, že všechno je tu ne-skutečné a ne-pravdivé, ale naprosto to není zástupná iluze realistů, jen jiná skutečnost s vlastní existenciální pravdou. Vyprávíme-li fabule jednotlivých her čili to, co sledují a kam míří postavy, cítíme, jak nám Witkacyho svět neustále uniká. Jako když chceme vyprávět sen, který se nám zdál. Zneklidňuje nás, díváme se a ptáme se nejdříve na existenciální smysl tohoto světa: co to je?

Postupně také zjistíme, že všechny Witkacyho hry jsou monotematické a jedna se podobá druhé. Proto vzniklo podezření, že je to vlastně autor jediné hry v různých verzích. A skutečně: ve všech jsme svědky jakési permanentní honičky za oním metafyzickým prožitkem tajemství existence. Některá dílčí témata se tu stále opakují, např. pád tyрана (*Tumor Mozkovič, Guybal Vahazar*), osud filosofa či umělce ve společnosti, kterou zlikvidují neznámé síly (*Ševci*), příchod mladíka do sekty umělců a dobrodruhů (*Nové osvobození*), uzavření paktu s ďáblem (*Sonáta Belzebuba*) atd. Ale všude jsou stejné postavy tvořící jakési vícehlasy Witkacyho názorů. V prvních hrách mají ještě naději, že dosáhnou svého cíle, ale v pozdějších až k *Ševcům* jsou jejich osudy laděny daleko více sarkastickým vědomím konce a nástupem zmechanizovaného davu.

Postavy tu provádějí ty nejnepravděpodobnější a nejpodivnější věci. Dobývají impéria, plodí děti jako králíci, vymýšlejí nové vědecké obory, dáma v salonu mučí Shakespearova Richarda III. atd. Co v životě možné není, dá se nabídnout tímto divadlem. Účel toho všeho je skrytý až do chvíle, kdy postavy začnou hlásat autorovu filosofii o tom, že je nut-

né se zbavit nudy i nenasycení a dosáhnout metafyzického prožitku. Pro tohle jsou schopny udělat cokoli.

Proto také mluví všechny jazykem autora, vtipným, ironickým a temperamentním. Vykořeněné z tolik žádané identity pohybují se neustále na hranici nebo v prostoru 'limenálním', kde je vše ovládnuto ambivalencí nebo protiklady, vysoké se tu spojuje s nízkým, komično s hrůzou, anarchie s utopií, biologie s metafyzikou. Zde je také uložena ironie Witkacyho, neboť lidská duše je schopna vystoupit až k metafyzickému prožitku, ale mnohem častěji zabředává do falešné sentimentality a klíšé. Je tu také ambivalence aktéra a pozorovatele: postavy jednájí, mluví stále o nemožnosti umění, o nudě a o tom, jak ji překonat, ale současně se na sebe dívají ze strany a všechno komentují. Už ve svém prvním románu *622 Bungových pádů* nazval Witkacy tento postoj jako 'do nekonečna se množícího pozorovatele'. Jakmile si postava uvědomí, že její snaha dosáhnout žádoucího prožitku nikam nevede a stává se iluzí, okamžitě změně 'směrové napětí' své akce. Většinou k této změně dochází vždy v následujícím dějství. Neexistuje tu proto ani tradiční jednota děje, ale spíše formální strategie hry, odkrývající marnost permanentní honičky postav po prožitku tajemství existence.

Expresionistické ich-drama? V jistém smyslu ano: drama je tu médiem metafyzické úzkosti osamělého jedince vůči nekonečnu. Jenže autorská sebeprojekce je konstruovaná, parodovaná a ironizovaná. Tihle hrdinové už nejsou patetičtí, protože z nich zbyly jen stíny a karikatury bývalých individualit, které kdysi budovaly kulturu tvořením mostů mezi sebou a celkem existence, mezi životem a nicotou. Osud těchto *asociálních metafyzických bytostí bez formy, prožívajících svůj metafyzický neklid v čistě životních projevech* musí být proto jen parodií a groteskou. Witkacyho tyrani, bohémo-

vé, démonické hetéry, perverzní dívky, umělci a dobrodruzi už patří na kulturní smetiště, je to secondhand typů, blížkých dadaistickým ready mades. Prožít to, oč usilují – dotknout se tajemství existence –, je pro ně nedosažitelné. Tajemství existence tu může být proto jen paradoxně přítomno jako podšívka z nicoty, jakési globální ‘smíšené pozadí’ všech jejich extravagantních činů.

Jan Błoński napsal, že postavy Witkacyho inscenují svůj život jako hru a chtějí z něj učinit umělecké dílo, aby dosáhli onoho metafyzického prožitku.⁴ Život je nudí a proto se jako parta bohémů uzavřou do nějakého pokoje nebo kavárny a rozdají si role fantastických bytostí. Herecká distance jim umožňuje to, co není možné v životě: mohou umírat a opět vstát, měnit pohlaví nebo mít obě. A především jako ‘směrová napětí’ měnit v každém dějství taktiku svého usilování. To jistě platí, bereme-li v úvahu jejich způsob tragikomediantské existence o sobě. Ale všem těmto postavám je současně něčím nebo někým vnučováno vědomí této hry, a proto máme před sebou vlastně herce à rebours: postavy hrají s permanentním pocitem neidentifikovatelnosti s rolí, kterou se rozhodli hrát.

V celém Witkacyho světě je silné napětí mezi ‘nízkou’ fyziologií a ‘vysokou’ metafyzikou. Je zajímavé sledovat, jak se toto napětí objevuje ve všech úrovních dramatické výstavby: od konstrukce významových představ v pojmech a větách (jako vzor uvádí Witkacy ve své teorii slovo ‘bykodlak’, tj. spojení býka a vlkodlaka) ke kontrastům mezi rolí a mluvou, např. když švec filosofuje jako Witkacy a hrabě mluví jako hovado, dále pak ke kontrastům postojů smyslově zvířecého či erotického typu a oduševnělého intelektuála, až k nečekaně ostrým a protikladným zvrátům v ději. Proto i mnozí

witkacologové uvádějí, že základní rétorickou figurou jeho světa je oxymoron.

Forma Witkacyho her je současně konstrukcí nebo montáží. Ale pokud v té době byl v životě hrdinou inženýr, účelově konstruující lokomotivy, Witkacy je jeho zrcadlovým obrazem: je spíše brikolérem, který z nepotřebných střepů nebo stereotypů kulturního smetiště montuje s bezprostřední intuící snově fantaskní svět ‘šílených lokomotiv’, které se řítí s jakousi tajemnou nutností ke konci. Je brikolérem, který už tehdy podkopával hrdinný patos inženýrského mýtu. Možná i proto jej považovali za blázna a diletanta, který montuje mučení s vlastní filosofií, vraždění s plozením a živé lidi s mrtvolami nebo mumii. Dnes se nám tato kdysi nečekaná spojení stávají běžnějšími.

Výrazem této tvorby brikoléra na kulturním smetišti jsou i četné citace a přiživování se na jiných uměleckých nebo vědeckých dílech, které znali autor i jeho diváci. V hrách Witkacyho proto každou chvíli narazíme na nějaký motiv nebo narážku ze Shakespeara, Ibsena nebo polských dramatiků. Svě hry zasazuje do konvence melodramatu nebo konverzačky, aby pak mohl citovat, parodovat a žonglovat stereotypy. Rád se přiživuje zvláště na národních stereotypech anglických a ruských, čemu dobře rozumíme i my u nás, kam se rovněž sypou hojně kulturní odpadky ze Západu i z Východu.

Uprostřed těchto klišé a masek homogenizujícího kulturního prostředí žijí Witkacyho jedinci-monády, které už nedokážou být autentické a neopakovatelné. Kdysi tvořily kulturní a umělecká díla jako bezprostřední výraz metafyzického prožitku ‘jednoty v mnohosti’ a dnes se tato díla stala bariérou, znemožňující spontánnost a jakýkoli prožitek vlastního tajemství existence. Takže ve Witkacyho světě ani tito zločinci, tyraní, démonické hetéry a umělci nemají

4 BŁOŃSKI, J. Teatr Witkiewicza: Forma formy. *Dialog*, 1967, č. 12

na vybranou: buď budou žít podle vzorů, které jim podsouvá dav na smetišti, nebo skončí v blázinci.

Čistá Forma na jevišti

Witkacy bývá zařazován mezi divadelní reformátory 20. století, ale byl to především dramatik. Sám ostatně tvrdil, že v inscenačních problémech se nevyzná. Také jeho teorie vychází z tradiční koncepce interpretačního divadla, kde se víc mluví než jedná, a je zajímavé, jak málo prostoru a významu věnoval režisérovi, který se v jeho době už jako Craigovský 'umělec divadla' vysouval na první plán. Přitom jeho drama už podle didaskalií napovídá významnou roli výtvarné stránky a oko malíře se v hrách nezapře stejně jako myšlení filosofa v dialozích. Přesto měl k dobovým divadelním reformám a moderním inscenacím klasiků (např. u polského režiséra Schillera) dosti kritický vztah. Divadlo sice pojímá jako syntézu složek, ale pozornost věnoval ve svých statích především dramatu (zde pak v souvislosti s poezií osobitě teorii pojmů, jež se skládají ze zvukové, významové a obrazové složky) a jak by měli hrát v jeho hrách herci. Autor je pro něho tvůrcem ontologie dramatu, začíná tušenou formální představou 'jednoty v mnohosti' a poté ji převádí do slov a jevištních obrazů. Herec s režisérem musí analogicky jako hudební interpret převést hru do jevištního tvaru, ale k vlastní kreativitě má daleko více prostoru než hudebník. Podle Witkacyho je tedy drama hotové dílo, které má svou 'čistou formu' jasně určenou, a proto je možné je jevištně interpretovat jen s těmi odchylkami, které tuto formu neboli styl nenaruší. To je i důvod, proč např. nesouhlasil s uváděním her Shakespeara nebo Słowackého v realistickém nebo jiném stylu.

Logicky pak Witkacy podrobil kritice i metodu psychologického realismu, kterou v té době pod vlivem MCHAT rozvíjeli ve varšavské Redutě Juliusz Osterwa a Mieczysław Limanowski. Ontologie fantastických světů jeho her prostě nedovolovala prožívání, identitu herce s postavou nebo motivace podle životních projevů. Jeho herec musel nejdříve pochopit a vystihnout formální celek hry a formální tón postavy, tzn. její kontury jako u kresby, přitom ale nesměl upadnout do povrchní karikatury. Vstupoval do jiného světa a musel se chovat chladně jako konstruktér či bríkolér. Netvořil kontinuální vývoj postavy, ale její neustálé proměny. Hrál tedy ve skocích a sekvencích, což vyžadovalo schopnost rychlé transformace. Pracuje se složkami, uvádí je do vzájemných vztahů a dynamických napětí, zvýrazní jedinou a ostatní odsouvá do 'smíšeného pozadí', pracuje se 'směrovým napětím' (intencionalitou) každého slova, gesta a pohybu. Kontrastuje: v roce 1928 v poznaňské inscenaci *Metafyzika dvouhlavého telete* museli herci vypovídat filosofické reflexe s velkým emocionálním napětím a pasáží, týkající se prožitků a dojmů, chladně a s odstupem. Znamená to, že herec Witkacyho musí být také perfekcionista a s matematickou přesností vážit každou větu a slovo.

Přesto byly, jsou a ještě budou s Witkacym na jevišti potíže. Svět jeho her je stále i pro nás nezvyklý. Některé hry se v Polsku hrály mezi válkami a nezanechaly významnější stopu, spíše polemiky s mnoha nedorozuměními. Witkacymu se přitom některé – např. uvedení *Pragmatiků* nebo *Tumora Mozkoviče* – líbily a fotografie napovídají typický styl meziválečných avantgard 20. let. Jenže potíže měli Poláci s Witkacym i po válce, kdy znovu objevili jeho hry. V roce 1956 uvedl jako první Tadeusz Kantor *Sépii*, ale do poloviny 60. let byl spíše dramatikem studentských divadel. Teprve



Stanisław Ignacy Witkiewicz

pak se prosadil na všech profesionálních jevištích, jenomže kritika považovala většinu inscenací za prázdné a bez myšlenky. Množily se tu vnější efekty, převažovala vnější výtvarnost až k autonomním stylizovaným obrazům a herci nevěděli co hrát. V jiné verzi se opakovaly omyly z meziválečné interpretace Witkacyho tvorby a forma byla opět chápá-

na jako abstraktní stylizace, vytvářející nekonkrétní automorfní obraznost, připomínající tak trochu scifi světy. Bylo proto nutné respektovat jeho formální koncepci, vrátit do světa Witkacyho konkrétní realitu a uchovat styl chování jeho postav a událostí. Některým režisérům, např. Jerzemu Jarockému, se to podařilo. Jiní – Tadeusz Kantor nebo Józef Szajna – naopak našli v jeho hrách a v jeho teorii inspiraci k vlastním osobitým rukopisům. (U nás vzbudila v nedávné době zaslouženou pozornost Langova inscenace *Matky*, premiérovaná ve studiu divadla Labyrint.)

S hrami Witkacyho se často provádí to, co s mnoha jinými groteskami. Hrají se jako ztřeštěné blázniviny s deformacemi pro deformace a jen po povrchu. Jenže u Witkacyho je nutné uchovat hlubinný rozměr her, kde je uložena i jeho filosofie života a umění. Ať se nám jeví blízká či nikoliv, naivní či hluboká, leží všude v podtextu těchto fantastických světů. Bez ní se každá inscenace rozloží, ztratí vnitřní spojitost a změní se na obyčejnou kabaretní parodii s možnými narážkami na cokoliv. Jenže tady se musí parodie vyvažovat upřímnou vážností a fantazií, tzn. že dynamika povrchových 'směrových napětí' se musí rozehrávat na ukrytém 'smíšeném pozadí'.

Úvod do teorie Čisté Formy v divadle

Stanisław Ignacy Witkiewicz

1. Analogie s malířstvím

Nenávídím současné divadlo ve všech jeho obměnách, ale protože nejsem kompetentní v divadelních záležitostech, nemám v úmyslu zde podávat nějakou teorii, založenou na odborné znalosti věcí. Půjde mi pouze o velmi povrchní náčrt určité představy, ale protože doposud nemám praktické důkazy, nemohu tvrdit, že se dá uskutečnit. Kdyby skutečně existovala díla, která by byla alespoň přibližně výrazem této 'teorie', hovořil bych o ní jinak. Ale doposud taková díla neexistují a já sám dokonce pochybuji, zda jednou budou. Žijeme v době programů a dříve než vznikne spontánně nějaký umělecký směr, máme už před sebou jeho relativně dokonalou teorii. Vytvářet směry začínají teorie a nikoliv opačně. Ostatně v dávných dobách neexistovaly 'směry' v našem pojetí, nebylo žádných 'ismů', ale silné individuality a školy, složené z jejich spolupracovníků. Tak tomu bylo alespoň v malířství. Charakteristickým znakem umění naší doby je naopak stále větší preintelektualizování tvůrčího procesu a příklon k bezprostředním protuberancím podle předem přijatých zásad. Nemám v úmyslu tímto způsobem omlouvat mou 'teorii'. Nevznikla programově na pozadí celkové programovosti současného umění. Jsou to pouze volné úvahy, které mě napadají při sledování současného divadla nebo při pozorování současných pokusů o 'obrození' divadelního umění, kterým chybí hlubší znalost toho, čím bylo dávné divadlo. Bylo nejméně jednou dokázáno, že divadlo vzniklo z náboženských mystérií a veškeré umění pramení v metafyzických pocitech, podobně jako náboženství, které s ním bylo v dávných dobách bezprostředně spojené. Ale pokud se malířství, hudba a částečně i sochařství, které vlastní specifické, prosté složky tvorby, staly v jistém smyslu samostatnými, tzn. čistými uměními, a pokud architektura upadá stále více jako taková, neboť slouží méně ideálnímu a více užitému cíli, tak divadlo, jehož složkami jsou lidé a jejich jednání, podobně jako jsou složkami malířství barvy uzavřené do forem a složkami hudby zvuky pojaté rytmicky, tak divadlo muselo při postupném zániku metafyzických prožitků přejít na čistou reprodukci života. Náboženský obřad, který ztratil svůj původní bezprostřední význam, plodí divadlo jako druhořadý produkt svého úpadku. Domnívám se, že je to dobře vidět na Řecku, kde se poprvé oddělilo divadlo od náboženských mystérií; podruhé pak v době za-

čínajícího rozkladu křesťanství v 15. století, kdy vznikalo divadlo, zpočátku zpracovávající pouze náboženská témata, a jeho rozvoj – či spíše neustálý úpadek – trvá až do naší doby. [...]

Nezávisle na vzniku nových a úpadku starých náboženských kultů se vyvíjela filosofie, která v současné době došla až do určitého stadia požívání sebe sama. Jsme v době úpadku nejen náboženství, ale vůbec veškeré metafyziky, což se projevuje i v tom, co jsem nazval 'nenасыení formou': jsme v období **zániku samotných metafyzických pocitů**, které se staly pro další společenský rozvoj lidstva něčím zbytečným a neužitečným. Divadlo tedy právě prochází nejen obdobím 'nenасыení formou', ale kromě jistých čistě vnějších 'podivností' u některých autorů, kteří se snaží sloučit tajemství existence v životních projevech se střízlivostí současného myšlení, zůstává i nadále u umocňovaného realismu, a v tom mu silně konkuruje kinematograf. V důsledku toho se pak objevují různé pokusy o 'obrození', které musím považovat za nepodstatné, a proto chci předněst v nejobecnějším nárysu možnost, ostatně dost nejistou, zásadní obrody divadelního umění nikoliv pomocí nové interpretace už vzniklých her, ale vytvořením zcela nového typu dramatu, který, jak se domnívám, v čistě podobě dosud neexistuje.

Máme dnes několik typů divadelních her, u kterých ovšem současný člověk nemůže prožívat v čistém stavu to, co jsem nazval **metafyzickým pocitem, tj. Prožitkem Tajemství existence jako jednoty v mnohosti**, a sice takovým způsobem, jakým prožíváme dojem ze sjednocování prostých kvalit v malířství a hudbě. Domnívám se, že v dávných dobách, kdy náboženství a umění tvořily sevřenější a ještě nerozčleněný celek, čistě umělecká stránka, tj. scelování daného množství složek do jednoty nebo její vytvoření, nebyla u diváků i u tvůrců tak výrazně odločená od stránky čistě náboženské jako je tomu dnes. V současnosti rozumíme u starých uměleckých děl pouze první stránce, tj. chápeme samotnou **formu** uměleckého díla, která je pro nás (samozřejmě pro nepočtenou hrstku, která umění rozumí jak se patří) v podstatě stejnou v dílech starých i nových. Přirozeně, hovořím zde o nových dílech opravdového Čistého Umění, tj. toho, jehož obsahem není reprodukce viditelného světa nebo životních pocitů, nýbrž jednota čistě formální, sjednocující dané složky do nedělitelného celku. [...]

V důsledku pokračující mechanizace života a úpadku veškeré metafyziky, dochází v současnosti k obrodě Čisté Formy v sochařství a malířství, k obrodě, která je podle nás už na naší planetě poslední. A tak moje otázka by se dala zformulovat následujícím způsobem: **Je možné, aby vznikla, třebas i na krátkou dobu, taková forma divadla, u níž by mohl současný člověk bez ohledu na vyhaslé mýty a víru prožívat metafyzické pocity tak, jak je prožíval dřívější člověk v rámci těchto mýtů a víry?**

V malířství a sochařství prožíváme samotnou formu jako takovou a dokonce tvoříme novou, nezávisle na dávno vyhaslé víře, závazné pro daný kult. Čili samotná konstrukce formy je pro nás abstraktním 'dopingem' k prožívání metafyzických pocitů. A já tvrdím, že musí existovat možnost podobné formy i v divadle, formy, u níž samotné stávání se v čase, 'dění' něčeho, co je dáno jen čistě formálně a kde složkami budou samozřejmě lidská jednání, bude schopno nás uvést do zcela jiné a nevšední oblasti prožitku, do sféry metafyzických pocitů, nezávisle na životních obsazích samotného jednání a spojitosti charakterů jednajících postav. Přesně tak, jako je tomu u Čistého umění.

[...]

V Řecku šli lidé do divadla pravděpodobně kvůli jiným zážitkům než my. Znalí dobře obsahy her, protože tyto obsahy byly jen jistou variací všeobecně známých mýtů. Na pozadí takto známého obsahu, který byl metafyzickým pozadím dění na jevišti, bylo pak jen pomocí vlastní formy všechno, co se dělo, celý průběh akce, umocněním metafyzické stránky, s níž se lidé v životě, kromě výjimečných okamžiků extáze, setkávali už stále méně. Lidské emoce jako takové byly pouze složkami dění a staly se jen pretextem pro čistě formální vazby, které byly výrazem jiné psychické úrovně s vlastními vztahy a syntézou obrazů, zvuků a významů vypovídajících vět. Nebyly hlavním obsahem představení, který diváka vyčerpává doslova fyzicky.

Úkolem divadla je podle nás právě toto uvedení diváka do výjimečného stavu, kterého nemůže být dosaženo v podobě čisté formy v každodenním životě, čili do stavu citového vnímání Tajemství Existence.¹ To je ostatně úkolem celého Umění, jenomže divadlo, na rozdíl od jiných umění, jež mají své epochy s větší či menší závažností výrazu právě těchto obsahů, je jakoby stále jen degradací něčeho, co by se mohlo stát, ale co se nesta-

lo. A pokud se jiná umění jako doplňkové obsahy fakticky oddělila od čistě náboženských projevů, tak divadlo, které bylo dalším pokračováním samotného obřadu, neodolalo životu, který do něj vstupoval, a stalo se pozvolna jím samotným. Jakoby po něčem vyprázdněná skořápka se vyplnila zcela jiným obsahem.

[...]

Dříve to byly bezprostřední symboly, kterými prozařovalo velmi blízko a výrazně Tajemství, dnes jsou to už jen lidé a pouze v určitém umocnění a v zahuštění velikých událostí do krátkého časového úseku můžeme pocítit jistou podivnost života, kterou rozptýlenou v průběhu každodenního nebo i 'svátčného' života už vůbec nevnímáme. Ale tento zážitek nám vlastně poskytuje daleko lépe než divadlo kinematograf, tento jeho opovrhovaný a přesto nebezpečný nepřítel. Tvrdím, že ať provedeme cokoliv při novátorském inscenování už vytvořených divadelních her jejich zjednodušením nebo zkomplikováním, zůstaneme bezmocní vůči jejich vnitřnímu charakteru, který stvořili autoři s určitým cílem. **Hranici identity dramatického díla samého o sobě překročit nedokážeme.**

Na straně jedné dnes máme 'stavitele', kteří považují za hlavní obsah zvukové dojmy nebo dekorace a pohyby. Jiní se pokoušejí vytvořit syntézu s co nejsilnějším umocňováním těchto složek a dovádějí diváka až k úplnému zblbnutí. Ten pak neví, co se s ním uprostřed pekelných zvuků nebo bohatství až dábelkých obrazů vlastně děje. Někdy tu zaslechne jakousi větu, jejíž význam se utopí v celkovém bric-a-brac dojmů, takže nakonec vznikne jen chaos protikladných složek, které nejsou autorem sjednoceny jedinou **vnitřní ideou samotné formy**. Protože hře, která má být realisticky uvedena a vnímána diváky, stačí jen jistá napětí mezi složkami. Přitom žádná stylizace neucíní z realistické koncepce něco kvalitativně odlišného, co by vedlo k novému způsobu prožívání. Budoucnost divadla není v různých interpretacích her už vytvořených, ale ve zcela novém druhu her, který se pokusím objasnit pomocí analogie s malířstvím. [...]

II. DIVADLO

B. O novém typu divadelního umění

Divadlo, které je podobně jako poezie **uměním složným**, má poměrně mnohem více nepodstatných prvků, a proto je daleko obtížnější si představit Čistou Formu

1 Blíže objasnění tohoto problému najde čtenář v mé knize *Nové formy v malířství a z toho plynoucí nedorozumění*, Warszawa 1919. Jediné dílo, které vyniká nad celou naší tvorbou asi tak, jako se vznáší vysoká věž kostela nad množstvím domků, je Bazilissa Teofanu od Tadeusze Micińského. Jsou tu momenty starého i nového umění, ale analýza tohoto díla, naježeného nepřístupnými záblesky a zejícími propastmi, by si žádala samostatnou studii. [Witkiewicz považoval dílo Micińského za nejbližší idejím 'čisté formy' a několikrát o něm psal a přednášel. Viz *Nowe formy w maliarstwie a inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959.]

na jevišti, která by byla v podstatě nezávislá, tzn. jako objektivní výsledek na obsahu lidského jednání.

Přesto se mi zdá, že to není tak zcela nemožné.

Podobně jako v malířství a sochařství existovala doba, v níž Čistá Forma byla identická s metafyzickým obsahem, jež pramenil v náboženských představách, tak stejně existovala i doba, kdy dění na jevišti bylo identické s mýtem. A podobně jako dnes je pouze forma sama obsahem našeho malířství a sochařství, zatímco předmětný obsah, ať už je blízký světu reálnému nebo fantastickému, je pouze nutným pretextem k jejímu vytvoření a nemá k ní bezprostřední vztah, čili je pouze 'doplněním' pro uměleckou mašinu, kterou uvádí do tvůrčího napětí, tak tvrdím, že je stejně možné divadelní umění, v němž samotné dění, nezávislé na umocněném obraze života, může diváka přivést do stavu prožívání metafyzického pocitu, a to nezávisle na tom, zda 'fond' hry bude realistický, fantastický, anebo to bude syntéza obou druhů v **dílčích částech**, pokud bude ovšem **celek** hry vycházet z nezbytné potřeby autora **vytvořit v jevištních podmínkách výraz** metafyzických pocitů v čistě formálním rozměru. Jde jen o to, aby **smysl celkového uměleckého díla** nebyl nutně obsažen ve významu samotného životního nebo fantastického obsahu, ale aby životní význam mohl být proměňován pro cíle čistě formální, tzn. pro syntézu zvuků, dekorace, pohybů na jevišti a mluvených vět, čili pro nedělitelný celek všech činitelů divadla v celkovém dění v čase, i na úplný – z životního hlediska – **nesmysl dění**. Jde o možnost zcela **svobodné deformace života nebo světa fantazie s cílem vytvořit celek, jehož smysl by byl určován pouze vnitřní, čistě scénickou konstrukcí, a nikoliv požadavkem důsledně uplatňované psychologie a akce podle nějakých životních předpokladů, což je kritérium pro hry, které jsou umocněnou reprodukcí života**. Nejde nám o to, aby se divadelní hra stala nutně nesmyslná, ale abychom se už jednou provždy přestali omezovat dosud existující šablonou, založenou pouze na životních významech nebo fantastických předlohách. Herec jako takový nemusí existovat; musí se stát stejnou složkou celku jako červená barva na obraze nebo tón cis v nějakém hudebním díle. Hra, o níž mluvím, se může vyznačovat absolutní reálnou libovůlí a nyní jde o to, aby tato libovůle, podobně jako u 'nesmyslnosti' výtvarných obrazů, byla dostatečně ospravedlněna a vyplatila se v jiném psychickém rozměru, kam musí tato hra přenést diváka. [...]

Dnešní divadlo dělá dojem něčeho beznadějně ucpaného a otevřít jej může pouze zavedení toho, co jsme nazvali **fantastičností psychologie a jednání**. Neboť psychologie postav a jejich jednání se musí stát pretextem pro čistý sled událostí; jde tedy o to, aby se konti-



S. I. Witkiewicz, kresba tuší: **Ultima Thule**, 1923

nuita psychologie postav a jednání podle životní reality nestala mýrou, pod jejímž tlakem by vznikala konstrukce hry. [...] My chceme být v divadle ve zcela jiném světě, kde by události, plynoucí z fantastické psychologie osob z hlediska života zcela nekonsekventních, nejen v činech pozitivních, ale i v **omylech** osob zřejmě ne příliš podobných bytostem ze života, poskytovaly v podivnostech svých konstrukcí dění v čase jako takové, ne podmíněné žádnou logikou, kromě vlastní logiky tohoto dění. Jde ovšem o to, abychom vnímali pohyb nějaké postavy, větu s reálným nebo jen s formálním významem, změnu osvětlení nebo dekorace i hudební doprovod, jako nutné, stejně jako vnímáme podmíněně určitou část kompozice nebo sled akordů v hudebním díle. K tomu bychom ještě mohli přidat moment proměnlivosti psychiky a úplnou libovůli při reakci na dané události, rovněž ničím neospravedlněné. Ale i ony by musely být sugerovány se stejnou formální nutností jako všechny ostatní výše vzpomenuté složky dění na jevišti. Je samozřejmé, že na tuto fantastickou psychologii by se muselo reagovat stejným způsobem jako na obdélníkové lýtko na obraze Picassa. Diváci, kteří se smějí deformovaným tvarům na obrazech současných mistrů, by se asi stejně směli psychice a jednání osob na jevišti, které se prozatím nedají jasně vysvětlit. Ale tento problém se dá podle mne překonat úplně stejným způsobem jako u současné malby a hudby: pochopením podstaty umění vůbec a návykem. [...]

Je samozřejmé, že divadelní hra podle výše popsaného stylu, kromě toho, že by se mohla stát opravdovou potřebou alespoň jisté části publika, která hledá skutečné umělecké zážitky, by musela rovněž vznikat jako **přirozená tvůrčí potřeba** u kteréhokoliv z autorů, který píše pro jeviště. Pokud by se stala jen **programovým nesmyslem**, chladně a uměle vymyšleným bez skutečné potřeby, pak by pravděpodobně nevyvolala nic než smích, podobně jako obrazy s podivnými formami předmětů, které nevytvořili lidé trpící opravdovým 'nenasy-

cením formou', ale jen výrobci pro byznys nebo 'pour épater les bourgeois'. Podobně jako se vznik nové čisté a abstraktní formy bez zprostředkujícího náboženského podkladu odehrál za cenu deformace obrazu vnějšího světa, **tak stejně může** dojít i ke vzniku Čisté Formy v divadle za cenu deformace psychologie a jednání.

Z našeho běžného pohledu si můžeme představit, že v takové hře je možné absolutně všechno. Ale současně to musí být provedeno s nesmírnou přesností a dotahováním při komponování akcí. Náš úkol by se skládal z vyplňování několika hodin děním na jevišti, které by mělo svou vnitřní formální logiku, nezávislou na všem 'životním'. Vmyslet příklad takové hry, **nikoliv jej stvořit**, by mohlo zesměšnit naši teorii – ta je ovšem z určitého hlediska i tak směšná (pro někoho možná dokonce pobuřující nebo upřímně řečeno **idiotická**) – ale pokusme se o to.

Takže: vstoupí tři červeně oblečené postavy a klaní se, aniž se ví komu. Jedna z nich deklamuje nějakou báseň (ta musí tvořit právě pro tuto chvíli dojem něčeho nutného). Vstoupí dobrotivý stařeček s kočkou na provázku. Až dosud se všechno dělo na pozadí černého závěsu. Ten se nyní rozhrne a je vidět italská krajina. Slyšíme varhany. Stařeček si něco povídá s postavami a jejich řeč musí tvořit náladu, jež odpovídá dění. Ze stolků spadne sklenice. Všichni padnou na kolena a pláčou. Stařeček se promění z dobráčka na rozzuřeného chrapouna a vraždí malé děvčátko, které právě vystoupilo z levé strany. Nato vběhne krásný mladík a děkuje stařečkovi za vraždu, přičemž červené postavy zpívají a tančí. Poté mladík pláče nad mrtvolou dívky a přednáší věci nesmírně veselé, načež se stařeček znovu promění v dobráka, směje se v koutě a vypovídá věci vznešené a jasné. Oblečení může být libovolné, stylové nebo fantastní, a v průběhu některých částí může znít hudba. Takže – prostě jen blázinec? Nebo spíše mozek blázna, předvedený na jevišti? Možná i to, ale já tvrdím, že s touto metodou, budeme-li hru psát vážně a **inscenovat ji odpovídajícím způsobem, můžeme vytvořit věci dosud nebývalé krásy**; může z toho vzniknout drama, tragédie, fraška nebo groteska, všechno ve stejném stylu, který nepřipomíná nic, co až doposud vzniklo.

Při odchodu z takového divadla by musel mít člověk pocit, že se probudil z nějakého podivného snu, v němž i ty nejobyčejnější věci získaly podivný a zvláštní půvab, charakteristický pro snová zjevení, jež se nedají s ničím srovnávat. Dnes ovšem divák odchází znechucen nebo otřesen čistě biologickou ohavností či vznešeností života, anebo vztekly, že ho podvedli různými figly. Onen zvláštní svět, nikoliv ve fantastickém slova smyslu, ale jako zásadně odlišný svět, poskytující porozumění čis-

tě formální kráse, nám současné divadlo ve všech jeho obměnách nenabízí téměř nikdy. Jen čas od času něco zableskne v hrách starších autorů, v hrách, které mají ještě smysl a svou velikost, kterou jim nemíníme s nějakou fanatickou vzteklostí upírat. Určité momenty, o kterých mluvím, jsou v některých hrách Shakespeara a Štořackého, ovšem nikde v nejčistší formě, a proto i přes svou velikost tyto hry nepůsobí takovým dojmem, jaký bychom si přáli.

Vrcholný moment a ukončení hry, jež navrhuji, by se daly vytvořit zcela bez toho, řekněme, ponižujícího pocitu čistě životní zvědavosti, bez napětí z té nabubřelosti, s níž se dnes díváme na reálná životní drama, což je považováno za nejlepší vkus dnešních divadelních představení. Tohoto špatného návyku bychom se museli rozhodně zbavit, **abychom ve světě, kde nás nezajímá nic ze života**, mohli prožívat metafyzické drama podobné tomu, jaké se odehrává mezi samotnými tóny v nějaké symfonii nebo sonátě. A bychom **ukončení** nepovažovali za dovršení nějaké zajímavé životní události, ale vnímali je jako **nutné zakončení čistě formálních střetů zvukových, dekoračních** nebo psychologických, těch ovšem zbavených životní pravděpodobnosti.

Námítky proti absolutní libovůli, které proti uměleckým dílům a jejich dnešním tvůrcům vznášejí lidé, jež nechápou podstatu umění, se objeví asi i zde. Proč např. 3 postavy a ne 5? Proč mají obleky červené a ne zelené? Samozřejmě že nezbytnost právě tohoto počtu a této barvy nemůžeme zdůvodnit, ale přesto v tom musí být naléhavost jako při každé volbě složky tvořeného uměleckého díla; takže sledujeme-li pak vývoj hry, nesmí nás napadnout jiná spojení. A já tvrdím, že pokud by tato hra vznikla upřímně, bude se v ní divákům všechno jevit jako nezbytné. Přirozeně, v divadle se toho dá dosáhnout daleko hůř než v jiných uměních, protože podle tvrzení jednoho znalce divadla je dav, který poslouchá a dívá se, bytostnou součástí samotného představení. Navíc hra musí naplnit kasu. Ale já se domnívám, že dříve nebo později se musí také divadlo vydat na cestu 'nenasycení formou', které se až dosud vyhýbalo. A doufejme, že pak vzniknou neobyčejná díla v podobě Čisté Formy a nebudou tu jen ty různé 'obrody', 'očisty' nebo až k omdlení se vracějící starý repertoár, který v podstatě už nikoho nezajímá.

Bude nutné odvázat dřímající bestii a podívat se, co udělá. Pokud se vztekle, bude ještě dost času na to, bychom ji včas zastřelili.

Červen 1919

(Přeložil Jan Hynvar)

O Čisté Formě

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Nemám v úmyslu sdělovat něco nového, ale jen obecně načrtnout problém tzv. Čisté Formy. Vytykají mi, že jsem na toto téma nejasný a nesrozumitelný, a proto se pokusím být maximálně stručný. Bude to současně populární pojednání o tomto tématu, aby nedošlo k implikaci nezbytnosti zavést nějakou speciální vědu kvůli pochopení toho, co zde chci představit. [...]

Protože se samotný nediferencovaný pojem Krásy ukazuje nevhodný pro odlišení uměleckých děl od neuměleckých, musíme přijmout výchozí předpoklad, že **podstatou umění je forma**. Pojem Krásy pak můžeme rozdělit na pojem Životní Krásy, související s praktickou užitností předmětu nebo jevu, a na pojem Formální Krásy, pro kterou je specifické pouze samotné uspořádání, forma, čili konstruktivnost předmětu nebo jevu. Bude to Krása v užším slova smyslu umělecká. Přitom si všimněme, že mohou existovat předměty, kterým jsou vlastní oba druhy Krásy. Mohou se nám líbit jak z životního, tak i z formálního hlediska. A protože všechny dříve popsané jevy, uspořádané do řady, měly formu, mohou se nám také všechny formálně líbit nebo nelíbit.¹ To je samozřejmé, ale z hlediska umění se nám mohou více či méně líbit podle proporcí dvou složek: formální a životní. Pokud formální složka převažuje, zatímco prvky života budou tvořit něco druhořadého, budeme mluvit o umělecké zálibě. Forma je tím, co poskytuje složeným předmětům a jevům určitou jednotu.

Estetickým uspokojením nazývám, na rozdíl od jiných čistě životních potěšení, právě ono uchopení této jednoty, a to bezprostředně, bez zprostředkování jakýchkoli pojmových kombinací. Definuji to také jinak jako scelování množství elementů do jednoty. A pokud jsme takto definovali Uměleckou Krásu, pak už můžeme určit, na kterých místech jmenovaných řad existují hranice, kde začínají umělecká díla. Budou to ta místa, kde nastane při působení odpovídajících předmětů a jevů převaha samotné formy nad obsahem a kde dojde ke scelování mnohostí v jednotu bez jakýchkoliv vedlejších zřetelů, a to pouze skrze čistě formální a bezprostředně působící konstrukci těchto předmětů a jevů. Tuto formu, která působí sama o sobě a vyvolává estetickou libost, nazývám Čistou Formou. Není to ale forma bez obsa-

hu, neboť takovou nedokáže vytvořit žádný živý tvor, ale forma, u níž budou životní složky tvořit druhořadý element. Mohli bychom provést určitou abstrakci a dívat se na každý předmět pouze z hlediska jeho formy, ale nám zde nejde o abstrakci, nýbrž o bezprostřední působení a jen tuto bezprostředně působící, tzn. prožívající formu nazývám Čistou Formou.

Jaká bude potom role životních elementů, které znečišťují i tu nejabstraktnější Čistou Formu? V hudbě jsou životními elementy emoce. Hudba může být buď prostředkem jejich výrazu, nebo se mohou emoce stát pouze pretextem k určitému dynamickému napětí a kvalitativnímu zabarvení částí, jež tvoří hudební skladbu. V tomto druhém případě máme co činit s Čistou Formou v hudbě. V malířství podobnost kompozičních částí k určitým předmětům jim bude poskytovat směrová napětí. Pomocí tohoto pojmu můžeme eliminovat pojem předmětu a jeho deformace z estetiky, čili pojem, který implikuje pojem imitace tohoto předmětu; dále pak pojem skutečnosti vůbec, který tak zatemňuje jednoduchý pohled na umění. Ve chvíli, kdy máme malířskou kompozici, jež se skládá z jednotlivých tvarů v uzavřeném prostoru, není pro celek lhostejné, kde např. začíná a končí daný dílčí tvar a na kterou stranu si myslíme, že je naměřován. Právě podobnost s předměty jednoznačně určuje tyto směry a poskytuje jim směrová napětí. Samozřejmě, podobně jako je emoce v hudbě roztavena do jednoty s daným tématem, tak stejně i v kompozici, která se objeví v představivosti malíře, vznikají tvary spolu s jejich směrovými napětími. Tvůrčí proces je jednorodý a jen když ho popisujeme, musíme v něm vyčlenit jednotlivé skladebné momenty.

Přejdeme-li k poezii a divadlu, musíme konstatovat, že situace v těchto oblastech je daleko komplikovanější. Nemáme tu co činit s prostými kvalitativními elementy jako v malířství a v hudbě, tj. s barvami ukládanými do dílčích forem a se zvuky uspořádanými do rytmů, ale s elementy složenými. K zvukové hodnotě slova se připojuje jeho význam a představovaný obraz, který v nás slovo vyvolává. Ne každé slovo vyvolává obrazy stejným způsobem. Někdy osobní významový komplex, čili suma toho, co souvisí s daným znakem a co způso-

¹ V první části studie Witkiewicz sestavil různé projevy do řad. Počínaje projevy ze života a konče uměleckými díly, např. od výkřiku bolesti v životě až k hudební symfonii. Snaží se tak dokázat, že neexistuje hranice mezi životem a uměním. Poté přichází s tvrzením, že 'podstatou umění je forma' (poznámka překladatele).

buje, že tento znak není prázdňým zvukem, ale právě pojmem s určitým významem, se může skládat ze vzpomínek na nejrůznější kvality: hmatové, chuťové, svalové a vnitřní pocity.²

Přínosem mé teorie je, že uznávám významový element slova za uměleckou složku. Podle mne jen takto může platit teorie Čisté Formy i pro složená umění a domnívám se, že to přesně odpovídá realitě. Složky významů se zde stávají současně složkami uměleckými. Všechno záleží na tom, jak roztavené do jednoty se zvukovými složkami a s představami obrazů umožní tvorbu nových skladebných částí, jejichž konstrukce tvoří Čistou Formu v poezii. Zvuk, obraz a význam musí tvořit jednotu, aby jejich konstrukce vytvářela estetický dojem, a tuto novou kvalitu nazývám **poetickou kvalitou**. Dobrým básníkem bude ten, který tři zmíněné složky dokáže podle formální básnické koncepce, která se v něm zrodila, přetavit do absolutní jednoty, podobně jako chemik, slučující prvky do nové chemické sloučeniny, která je už naprosto jiná než jednotlivé prvky. Na tom je založen onen podivný účinek dobrých veršů. Když je posloucháme, tak vlastně nevíme, v jakém jsme světě – obrazů, zvuků nebo významů slov. Bezprostředně vnímáme jejich sloučeninu v rámci celkové konstrukce básně a když verše skončí, budíme se jakoby ze snu. Jako bychom se ocitli v nějakém neznámém rozměru. Proto je asi nejobtížnější se stát dobrým básníkem, neboť musíme mít onu tajemnou schopnost vytvářet sloučeniny zdánlivě heterogenních prvků. Rozumem se můžeme naučit jen psaní dobře zrymovaných úkolů na zadané racionální nebo emocionální téma. Stejně tak je téměř nemožná i paměťová rekonstrukce dojmů z přednášené poezie, podobně jako snaha zrekonstruovat si určité podivnosti ze snu.

Ještě složitější je to v divadle, kde se připojuje čtvrtá složka: jednání, které má v sobě stejně jako slovo významový prvek. Jednání je přitom součástí měnícího se reálného obrazu, do něhož se zapojují i obrazy, jež sugerují slova. Navíc tu ještě mohou být vedle zvuků samotných slov další velmi rozmanité zvukové kombinace. Spojení těchto různorodých prvků do komplexů sloučenin, které utváří celek konstrukce, je úkolem formistického dramatika, režiséra, herců a scénografa.³

2 Osobním významovým komplexem myslí Witkiewicz přibližně naši osobní kompetenci při dešifrování (definování) určitého pojmu. Podle něho je „osobní významový komplex spojením všech komplexů s jejich následností v bývalém trvání, které se mohou samozřejmě aktualizovat jako bývalé kvality v přítomném trvání“. Soubor kvalit, který tvoří osobní významový komplex, je u každého jiný, přesto díky druhové podobnosti lidského myšlení má intersubjektivní charakter (poznámka překladatele).

3 Formismus bylo polské avantgardní sdružení umělců a teoretiků (bratři Pronaszkové, T. Czyszewski, L. Chwistek aj.) mezi válkami. Vycházelo z kubismu, ale bylo to hnutí heterogenní, nejednotné, oceňující spontaneitu i subjektivitu umělce, ale v malířství končí jen v koloristice. Významnou roli zde hrál L. Chwistek s teorií mnoha skutečností (věci, dojmů, fyzis apod.). Witkiewicz byl zpočátku v tomto sdružení velice aktivní, jako jediný zde bránil metafyziku umění a kriticky se stavěl ke všem programním snahám (poznámka překladatele).

Dramatik vlastně poskytuje pouze pretext pro tvorbu ostatních zmíněných umělců, kteří ve skutečnosti tvoří umění na jevišti. Tuto novou kvalitu, která vzniká slučováním zmíněných prvků, nazývám **divadelní kvalitou**. A pokud nová poezie již uskutečnila svou Čistou Formu, tak formistické divadlo je teprve v zárodku a nevíme, jaké horizonty se ještě před ním mohou otevřít. Může to mít vliv i na naprosto odlišné inscenace her starých mistrů, u nás např. Słowackého, který se dnes hraje a inscenuje převážně realisticky, čímž se ničí formální hodnoty jeho děl. Za předchůdce formismu v divadle můžeme u nás považovat Wyspiańského a Micińského. U prvního převažuje element obrazový, u druhého máme ideální rovnováhu všech prvků.

Ještě jedna doplňující definice uměleckého díla: jakoliv jeho provedení a vypracování může být v určitých případech kolektivním činem, samotný nápad, formální mlhavá představa, na jejímž základě se dílo formuje, musí vzniknout u jedince. Tvrdím, že i v uměních, jejichž díla probíhají v čase – v hudbě, v poezii a v divadle – musí mít prvotní koncepce prostorový charakter, protože si nedokážeme představit ani pomyslet představu celého časového komplexu najednou. Snad jen pokud by šlo o improvizaci, čili o připojování jedné části k druhé. Ale takto vzniklé dílo nemá ten stupeň konstruktivnosti jako dílo konsolidované na základě formálního mlhavého obrazu, vynořujícího se vždy jako potenciální celek.

Poněvadž všechno, co existuje, čili my sami psychicky a fyzicky, velké komplexy jevů v přírodě a předměty, má tu základní vlastnost, že se utváří ve větším či menším stupni do jistých celků a jednot a skládá se z částí spojených do této jednoty, čili tvoří jednotu v mnohosti nebo naopak, tak tento zákon považuji za základní zákon existence. Proto také tvrdím, že umění je bezprostředním výrazem stále jednoho a téhož, a sice tohoto jediného zákona, který není podmíněn žádnými vedlejšími, životními, užitnými a rozumovými ohledy. Tento pocit jednoty v mnohosti je nám bezprostředně dán samotnou identitou našich osobností, našich 'já', a proto jsem nazval umění výrazem jednoty osobnosti.

[...]

Celkově tedy můžeme definovat umělecké dílo jako konstrukci jakýchkoli prostých a složených elementů,

vytvořenou jedincem jako výraz jednoty jeho osobnosti a působící bezprostředně skrze samotnou konstruktivnost.

Pro umělecká díla je rovněž charakteristické, že i nepříjemné elementy – nepříjemná skladba barev, hudební disonance, podivné, nepříjemné, zneklidňující nebo dokonce odporné kombinace slov a jednání – mohou být v sumě, v celku daného díla, nutnými elementy jeho jednoty, čili umělecké krásy. Právě toto skládání celku z nepříjemných elementů samých o sobě a jejich převahu v daném díle nazývám **uměleckou perverzí**. A pokud dříve mohla vznikat umělecká díla bez použití perverzních prostředků, tak dnes, na pozadí horečného tempa života, společenské mechanizace, vyčerpání všech nástrojů a umělecké blazeovanosti, se stalo používání perverzních prostředků nezbytným. Tvořící umělci se už nemohou vyžívat v dřívějších klidných a prostých formách a současní diváci a posluchači už nedokážou tyto formy prožívat. Mluví samozřejmě o těch, kteří se snaží o umělecký prožitek, a ne o těch, kteří v umění hledají umocněnou či dokonce neumocněnou realitu.

Staré degenerující formy vedly ke vzniku realismu jako projevu přechodného úpadku. Dnes prožívá realismus krizi, pramenící v totálním vyčerpání a také v divadle se to projevuje horečným hledáním nových témat. Typickým příznakem tohoto procesu, příznakem dekadence v plné síle, je podle mne tvorba Bernarda Shawa, Pirandella a do určité míry i Jevrejnova. I když konec určitých procesů se může současně stát i počátkem zcela nového druhu jevů, u jmenovaných autorů nevidím počátek nové tvorby, přestože tvorbu prvních dvou umím ocenit. Je to jen poslední, ještě silný a zoufalý záchvěv před smrtí dávné tvorby. Podivnosti Shawa a Pirandella, přísně naturalisticky nebo symbolicky interpretované, mají silnou příchuť dekadence, bezvýchodnosti a jakéhosi beznadějného impasse. [...]

Právě to, čím se dosahuje nejvyšších vrcholů umění naší doby a v čem se nepřímo vyjadřuje bez přetvářky stav současného člověka, musí být logicky neurčité, dosti uměle zjednodušené, umělecky perverzní a neklidné. Dávný klid je vlastní až na několik málo výjimek už jen reprodukcím minulých a zcela mrtvých stylů, nikoliv tvorbě nových formálních hodnot. A o to právě v umění vždy jde, o tuto novou, až dosud neexistující formu, jejíž tvoření musí umělec bytostně a upřímně prožívat a která v nás po přesycení formami minulými může opět vyvolat estetické uspokojení. Reprodukováním minulosti a napodobováním skutečnosti se zabývají lidé, kteří nejsou schopni umělecké tvorby a mají jen podivnou, ničím nevysvětlitelnou chuť nebo nutkání k malování a psaní. „Vidím svět, něco vím o životě, tak proč bych nemohl svět namalovat a život popsat?“ – takto



**S. I. Witkiewicz: Matka. Studio Labyrint 1997.
Nina Divišková a Tomáš Pavelka při zkoušce**

přemýšlejí a zaplňují tisíce pláten a stohy papíru. Ale tím, jak se zvedá umělecká kultura, stávají se stále méně potřební a pomalu mizí. Možná současně i s opravdovou tvořivostí a se skutečnou uměleckou kulturou, která se stane v důsledku společenské mechanizace a s ní spojeným zánikem osobnosti po překročení určitého vrcholu rovněž nepotřebná. Takový je podle mne neúprosný zákon společenského vývoje. Vytváří nádherné, hluboké a krásné věci, aby je pak bez lítosti zničil z jediného důvodu: rovnoměrného obšťastnění celého lidstva ve věcech materiálnějších.

Podobným způsobem jednou zaniknou náboženství, filosofie a umění, vycházející z jediného pramene: Tajemství Existence, jehož prožitek a chápání se stane pro společensky dokonalého a zmechanizovaného člověka nevhodným. [...]

Musíme pochopit, že proces vznikání uměleckých děl a umělcův vývoj jsou založeny na tom, aby nejprve dosáhl individuální formy výrazu, skrze kterou vyjadřuje city a myšlenky a zobrazuje vlastní představy. Jde o prvotní fázi, u níž se někdy zastaví i talentovaní lidé, aby pak zabředli do naturalismu a nedosáhli úroveň Čisté Formy.

Následně musí umělec překonat životní materiál a učinit z něj pouze pretext pro směrová a dynamická napětí a pro kvalitativní zabarvení. Takto tvoří izolované formální konstrukce. Je samozřejmé, že tohoto procesu musí být dosaženo přirozeným a nikoliv programovým způsobem. Netvoří-li daná osoba vlastní styl par force, postupuje tento proces velmi zvolna a je ohrožován značnou nerozhodností. Zápas s životními obsahy je spletitý, těžký a často nelze od umělce vyžadovat zcela kontinuální rozvoj. A pokud jde o jeho teoretické předpoklady, i důslednost, a to i tam, kde ještě nejsou pojmově zformulované a dají se vydedukovat z jeho předchozích prací. Přesto ale od diváků a posluchačů musíme vyžadovat určité nastavení na vnímání formálních a nikoliv životních hodnot uměleckého díla. V dnešní době, která je pod tlakem naturalistické ideologie, by se toho mohlo dosáhnout vysvětlováním toho, v čem je samotná podstata umění, neboť výchovou a životem v atmosféře naturalismu se na ni zapomnělo nebo se o ní vůbec nevědělo. Samozřejmě, nikdo nemůže mít někomu za zlé, když se mu nějaké dílo nelíbí, ale jde o to, aby libost či nelibost byly založeny na skutečných principech.

[...]

Lidé, kteří jsou dnes pobouřeni deformacemi reality v umění, jsou dokladem toho, že nerozumějí ani starému, ani dnešnímu umění. Rozumí jen nezdeformované realitě na starých obrazech a ve starých hrách, citově chápou relativně nesložitou starou hudbu a pojmový obsah staré poezie. Když se jim pak ukáže realita s určitou transformací, prováděnou s uměleckým cílem, tzn. kvůli konstrukčnímu celku a dílčím napětím, nemůžou pochopit, že něco tak krásného jako je viditelný svět, city a životní významy, se dá tak nelítostně přetvářet, zakřivovat a karikovat. Ale krása reality a krása v umění jsou dvě zcela různé věci. Až se lidé naučí dívat a poslouchat, přestane je vůbec zajímat realita a vstoupí do světa prožitků Čisté Formy, který byl pro ně až dosud uzamčený. Možná budou ještě někdy vděční, že byl před nimi tento svět odhalen. Je zajímavé, že působením atmosféry doby docela snadno přijímají díla nových umělců lidé dosud nepřesycení dojmy z určité oblasti umění,

a když jim porozumějí, začínají jinak chápat i staré umění, kterému v podstatě předtím nerozuměli. A realismus, kterým byli tak nadšení, je začíná nudit a sužovat. [...]

Při této příležitosti můžeme vyřešit ještě jedno nedorozumění. Už jsme konstatovali, že umělecké dílo musí vznikat v souvislosti s celkem psychiky tvůrce a že všechny jeho myšlenky, emoce a představy se zapojují do skladby díla jako element sice nepodstatný, přesto nutný. Spojení životních obsahů s Čistou Formou je přitom daleko těsnější v poezii a v divadle než v jiných uměních, protože v těchto sférách nejsou citové elementy předávané v neurčité formě jako v hudbě. A významový obsah daleko silněji akcentuje životní prvky než např. zobrazené tvary na obraze. Následkem toho, že se tu z důvodu nenasyčení formou musí realita deformovat pro kompoziční účely, se pak tato deformace v poezii a v divadle jeví daleko více jako logicky a životně neobvyklá, nebo dokonce až jako nesmyslné kombinace slov a situací. Daleko více než je tomu na příklad s podivností citů v hudbě nebo i s deformacemi v malířství. Samozřejmě, v divadle, kde umělecká perverze je tak těsně spojena s perversí životní, překonat tento životní horizont je nejobtížnější. Proto tam, kde jsme byli zvyklí pozorovat ten nejběžnější život, jakmile uvidíme něco, co se od něj jen trochu liší a není okamžitě verifikováno snadno rozpoznatelným a příliš názorným symbolismem, posedne většinu lidí posvátné pobouření, ačkoliv se na jevišti neodehrává nic méně nemravného než ve stovkách realistických her. Vezmeme-li v úvahu, jaké přímo odporné hanebnosti se odehrávají téměř v každé francouzské frašce, kterou všichni tráví s milým úsměvem a vůbec se nepohoršují, nutně dojdeme k přesvědčení, že některé prosté deformace, např. v mých hrách, jsou nevinnou hříčkou ve srovnání s tím, co se děje na realistické úrovni v normálním divadle, a že pobouření diváků vychází ze špatného postoje a z předsudků. Normální divák snese hodně, pokud se hrůzy zobrazeného života příliš nevzdálí od hrůz běžného života. A to s podmínkou, že vina bude potrestána a nedojde k tak zvané apoteóze vraždy nebo amorálnosti. Jenže ve většině těchto normálních her se pod tenoučným povrchem konečné pseudospravedlnosti, podle níž je hřích potrestán a ctnost oceněna, dějí prostě svinstva. A na ta chodí do divadel i moralisté, které tak pobuřují deformace. Jsem přesvědčen, že morální úroveň mých her není vůbec horší než úroveň průměrných her dnešního divadla. [...]

(Přeložil Jan Hynvar)

Bližší vysvětlení problému Čisté Formy na jevišti

Stanisław Ignacy Witkiewicz

III. Několik slov o roli herce v divadelním umění Čisté Formy

V poslední době začala obnova hereckého umění, kterou vede Mieczysław Limanowski, po celé Evropě známý geolog.¹ Musíme s ním polemizovat, my, tzn. (v tzv. pluralis dvojnicus) v Polsku téměř neznámý umělec-malíř. Zdá se, že z toho bude fraška, ale nedá se nic dělat. S divadlem to musí být už opravdu špatné, mluví-li do jeho záležitostí lidé tak odlišných profesí.

Teorie, podle níž se provádí tato obroda, těsně souvisí s principy, které najdeme v knize Komissarževského *Herecká tvorba a divadlo* /!/ Stanislavského.² Celkově jde o to, aby herec zcela 'prožíval' obsah role a aby slova i pohyby byly tímtež přirozeným výtvorem jeho emocí, jako je tomu u lidí, kteří se ocitají pod vlivem afektu v reálném životě. Jsou to tzv. populární 'přežívání' (prožívání), spojená s 'voploščením' (ztělesněním). Druhým principem (podle nás správným – na rozdíl od prvního, který musíme uznat za zcela mylný) je snaha vytvořit absolutní jednotu souboru, ve kterém nesmí vyniknout žádný tenor na prvním plánu, neboť by odsunul ostatní herce do rolí doprovodných a z divadelního umění jako takového by se stalo sólové vystoupení nějaké umělkyně nebo nějakého umělce. Samozřejmě, pro uvádění her toho typu, které jsme se pokusili před chvílí popsat, je právě tento předpoklad nanejvýš podstatný. Nelze uvažovat o jakémkoli čistě formálním celku, kde by nebyla vedle jistých hlavních a vedlejších situací a postav na jevišti nejdůležitějším cílem jednotu v mnohosti jako taková. Zatímco veškerá 'prožívání' jsou, podle nás, naprosto zbytečná.

Herec, aby se mohl jednat a mluvit stát složkou celku v typu hry, který navrhujeme (dokonce i složkou představení starých mistrů divadelní literatury), nepotřebuje 'vytvářet' roli realistickým způsobem, tzn. vcítovat se do životních pocitů postavy a předstírat, že provádí na jevišti pravděpodobná gesta a tón řeči v různých důležitých okamžicích. On je povinen skuteč-

ně **roli vytvořit**, což znamená v našem pojetí: jakmile porozumí celku hry v souvislosti se všemi výpověďmi jednajících osob, s jejich pohyby a s měnící se dekorací během hry, tzn. jakmile pochopí **formální ideu** díla (na rozdíl od životní nálady), její charakter bez vztahu k veškeré životní pravděpodobnosti, musí vystavět svou roli tak, aby nezávisle na své povaze, na svých vnitřních prožitcích a nervech, byl schopen s matematickou přesností provést to, co vychází právě z této čistě formální ideje: musí vypovídat danou větu právě jen s tímto akcentem na určitá slova, přičemž jednou bude klást důraz na jejich logický obsah, jindy na zvukovou stránku nebo bude divákovi sugerovat obraz na pozadí reálného a měnícího se obrazu dané situace. Jeho tvorba bude zásadně tvorbou pouze ve chvíli, kdy se stane složkou daného celku. V okamžiku, kdy vstoupí na jeviště, zůstane pouze zhotovení, které se může samozřejmě během zkoušek a představení stále více zdokonalovat, ale přesto to bude jen zhotovení, tak jako je jím např. malování už zkomponovaného obrazu, psaní symfonie a její provedení orchestrem. [...]

Herec, když vstoupí na jeviště, musí se podobat malíři, který promyslel všechny detaily a má do té míry pevnou ruku, že zhotovení obrazu je pro něj už jen mechanickým vymalováním určitých ploch. Samozřejmě, v malířství je takový případ tvorby prakticky nemožný, ale v hereckém umění by se měla tvorba odehrávat právě takto a podle nás je to asi i proveditelné. Nemluvíme tu pochopitelně o drobných nevyhnutelných odchylkách. Ale herec se musí chovat jako hudební virtuóz. S tím rozdílem, že má k tvorbě daleko větší prostor, i když v hranicích **identity daného díla o sobě**, ale o to se musí postarat režisér. Neboť každé takové dílo, podobně jako báseň, má jen určité omezené množství interpretací a mimo ně přestává být takovým, jakým jej vytvořil autor. Objektivní míry pro hranice těchto možností ovšem nemáme. Shakespeare uvedený s realismem Stanislavského už podle nás přestává být Shakespearem a sentimentálně zahráný Beethoven Beethovenem. [...]

1 Mieczysław Limanowski založil spolu s Juliuszem Osterwou v roce 1919 divadlo Reduta, které se stalo po vzoru ruských studií školou, dílnou, laboratoří a až klášterní komunou. Witkacy reaguje na pokus Limanovského, který po návratu z Ruska vytvořil skupinu herců a v květnu 1919 s nimi začal zkoušet několik her pod vlivem Stanislavského studií (poznámka překladatele).

2 F. F. Komissarževskij byl režisérem, pedagogem a teoretikem divadla, v letech 1910-18 vedl v Moskvě divadelní studio, od 1914 Divadlo Věry Komissarževské, od 1919 jako emigrant režíroval v Anglii, Francii a USA. Správný titul jeho knížky zní *Tvorčestvo aktěra i teorija Stanislavskogo*, Petersburg 1916 (poznámka překladatele).

Pokud v malířství a sochařství máme pouze díla a diváky, tak hudba a divadla jsou na tom daleko hůře, neboť jsou závislá na provedení, což v divadle vyvolává přímo šílené komplikace. Vytvoření **formálního tónu** záleží samozřejmě na režisérovi. Ovšem porozumění čistě formálnímu obsahu díla a vytvoření jednotlého konstrukčního celku je záležitost nesmírně obtížná. Jako obecnou směrnicí bychom mohli poskytnout princip čistě negativní: **kompletně zapomenout na život a nevímat si jakýchkoliv životních konsekvencí toho, co se děje v dané chvíli na jevišti a ve vztahu k tomu, co se bude dít v následující chvíli.** [...]

Musíme poznamenat, že způsob přednesu takové hry by nemohl být jednotlivo emocionální. Někdy by mohl být citový akcent čistě formálním efektem (např. při přednesu smutné věty vesele nebo naopak, což se ostatně stává i v životě, jsme-li zaujati něčím zcela banálním nebo při lhostejném chování vůči zvrhlostem), ale na rozdíl od onoho řevu zvířecích vášní, které dnes posloucháme na jevišti, tohoto přeexponování života, by musel být přednes vět umírněnější a mohly by se tu vy-

užít všechny zásady, o nichž jsme mluvili u deklamace. Každá hra by měla svůj 'tón' a nepřekročitelnou vyšší a nižší hranici podle autorovy intence, kterou musí režisér vycítit a pochopit. Netvrdíme, že na jeviště nepatří střelení, ryk a kvičení, jenže toto všechno musí být interpretováno a použito v mezích jednotného tónu a nikoliv jako výraz čistě životních kombinací. Je-li dovoleno autorům být v onom šťastném rozpoložení, kdy mohou popustit uzdu svému zápalu, tak potíže jevištní tvorby pramení v této nevyhnutelné potřebě uchovávat míru. Pomineme-li tu hroznou rutinu herců, kteří demonstrují své city, tak skutečná herecká tvorba by měla být založena pouze na dodržování daného tónu. Na jedné straně se to jeví jako něco bezvýznamného, ale na straně druhé je to pekelně obtížné, dokonce do té míry, že je to prakticky nemožné. Přesto tvrdíme, že v okamžiku, kdy dojde k správnému porozumění tónu na pozadí formální ideje, dokážou se detaily provedení samy uspořádat. [...]

Prosinec 1919
(Přeložil Jan Hynvar)

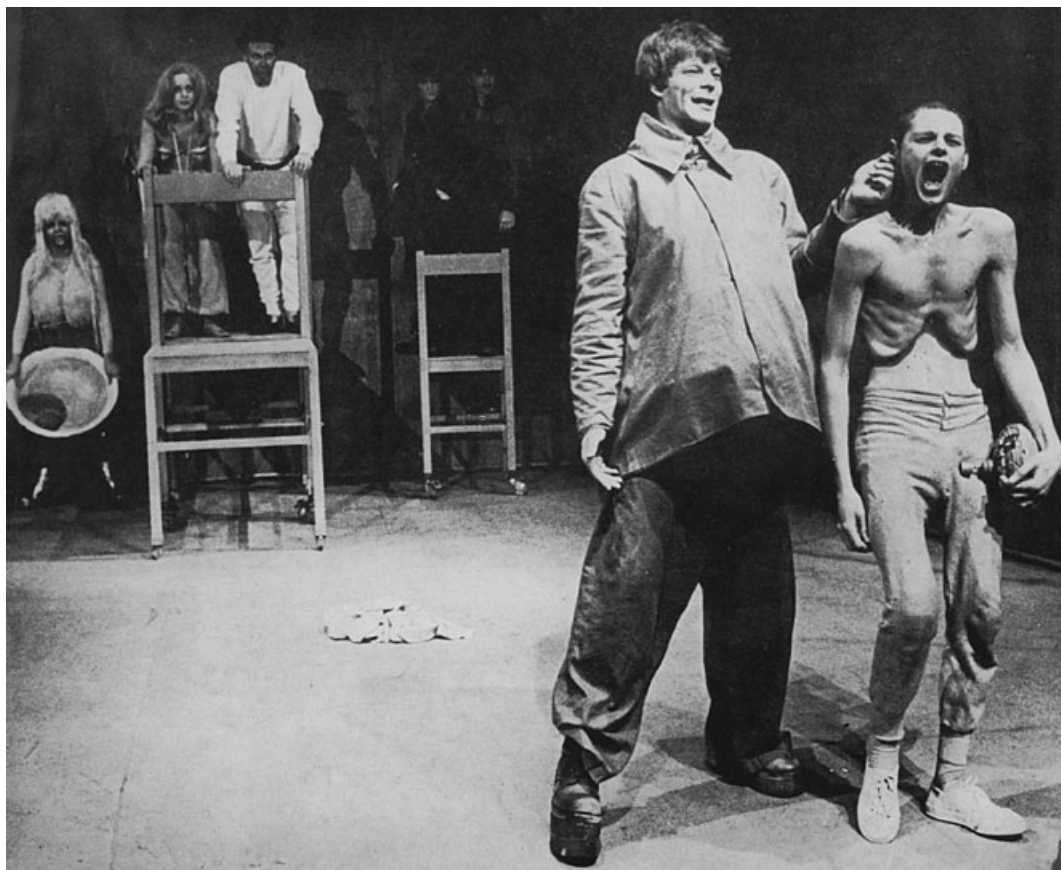
O umělecké hře herce

Stanislaw Ignacy Witkiewicz

Podmínkou uměleckého zážitku z dramatu na jevišti je nerealistická hra herců. Ponechme stranou problém pohybu a kostýmů, který je v současném divadle prakticky vyřešen ve prospěch uměleckého provedení. S výjimkou těch případů, kde je režisér přinucen realistickým textem a dispozicemi autora předvádět život v celé jeho náhodnosti a špině. V divadle je totiž hlavní věcí mluvené slovo a ostatní složky se mu musí přizpůsobit. K ničemu není dokonale zkomponovaná dekorace v návaznosti na akci, pokud na tomto pozadí – dokonce i se správně stylizovanými pohyby – budeme poslouchat hru, která nás přenáší do reálného života. Převaha dekorace a kostýmu nebo i pohybu nad slovem divadlu škodí a vede k živým obrazům a pantomimě. Stejně tak se přepíná představení hudbou a tím dochází u příliš muzikálních režisérů k přechodu na neurčitou divadelně baletní formu. Divadlo tak přestává být divadlem.

Mám dojem, že si dnes jen málo režisérů uvědomuje, jak má herec hrát. I ten nejschopnější režisér, nemá-li jistý celkový názor na jevištní umění, často bloudí bez jasně zvoleného směru a jen si vymýšlí stále podivněj-

ší způsoby, jak by uspokojil své teoreticky dostatečně neujasněné umělecké instinkty. Proto ty pekelné míšmaše ve hře, a proto ta nudná uniformita, která sama o sobě ještě není ničím uměleckým. Bez respektování jistých základních podmínek, zatím jen negativních, je zbytečné mluvit o umělecké tvorbě na jevišti. První podmínkou či východiskem pro možnou uměleckou hru je podle mne určité potlačení emoce v jevištním výrazu. Říkám 'určité', neboť úplná eliminace emocí z jeviště, poezie a hudby, stejně jako programové odmítání viditelné reality v sochařství a malířství, by vedla k chladné formální abstrakci bez směrůvých a dynamických napětí, čili k ochuzení Čisté Formy, a ne k její větší čistotě. V oblasti umění se všechno skládá ze dvou elementů – formy a obsahu – a žádný se nedá odstranit. Jde jen o odpovídající proporci, a sice takovou, u níž by formální stránka, bezprostředně působící konstrukce byla tou základní, zatímco obsah by se stal jen pretextem, který by poskytoval částem této konstrukce větší formální význam. A právě toto platí i pro emocionální projev ve hře herce. Divák, který by se dojímal čistě fyzicky emo-



cemi postav jako takovými, které hrající představují na jevišti, nemůže **současně** prožívat dojmy z konstrukce barev, zvuků, pohybů a **významů pojmů a jednání**, a sice z toho důvodu, že dva různé dojmy nemohou být současně a v celku v dané chvíli našeho trvání uvědomované. Pouze jeden z nich bude trvat jako takový, zatímco jiné dojmy budou tvořit smíšené pozadí, které bude zabarvovat uvědomovaný obsah dané chvíle. V okamžiku, kdy by se životní prožitky vysunuly na první plán, celá formální stránka hry by se jako taková vytratila a stala se pozadím, prostředkem umocnění těchto prožitků; nemohla by působit sama za sebe. Snahou herce by tedy mělo být, aby využíval emocionálního stavu jen k zdůraznění významů mluvených slov, a nikoliv k bezprostřednímu působení sugerované emoce jako takové. Aby uměl zahrát jen významy, musí herec zapomenout, že má tělo. Tělo by mělo sloužit k pohybům, ale nesmí ovlivňovat hlas. Všechna ta srdečně břišní tremolanda, 'slzičky', křeče bránice a jiných orgánů, musí zmizet. Herec musí cítit, že má hlavu a pro vlastní umělecké myšlení pouze jediný orgán hlasový; jeho spojení

▲ **Józef Szajna: Witkacy. Theater De Brakke Grond, Amsterdam 1977**

▼ **S. I. Witkiewicz: Matka. Teatr Polski, Warszawa 1984. Režie Jan Englert**





Witkiewiczův autoportrét, 1924

s vnitřními emocemi a jejich výrazem musí být přerušeno. To je první předpoklad umělecké tvorby role jako jednoho z formálních témat v celku dějící se konstrukce. Herec se proto nebude starat o to, jestli nějaká hysterička dostane křeče nebo si nějaký pán řekne: „Cítil jsem to stejně jako v Matějově v roce 1925.“ Musí zůstat (a cítit se, to je nejdůležitější) jen elementem svazku či spleti událostí, nikoliv ve smyslu životním, nýbrž uměleckém. Na tom je založena skutečná herecká tvorba ve spolupráci s autorem a režisérem. Nikoliv na imitaci nějakých týpků a více či méně věrném kopírování ‘kousků života’, jak to vidíme většinou v současných divadelních hrách. [...]

Jen zdánlivě jsou moje požadavky velmi skromné a pouze negativní. Jenomže pro dnešního herce je těžké se zbavit zlovyků realistické drezúry, aby se pak z imitátora mohl stát tvůrce. Takový balvan je obtížné odstranit, ale stojí to za to, protože pod tímto balvanem se dají nalézt dávno zapomenuté poklady, s jejichž pomocí se dá z divadla učinit umění, a ne realistický nebo symbolistický balagán. Samozřejmě že u toho musí být ti správní autoři a režiséři, protože samotný herec i s těmi nejlepšími úmysly je naprosto bezmocný.

„No dobrá,“ může někdo namítnout, „připusíme, že citová natřásání zmizí. Ale co dá? Na čem je založena tato tvorba?“ Nuže tedy, kromě celkové umělecké koncepce role, kterou poskytne přečtená a **režisérem správně a záměrně umělecky interpretovaná** formálně laděná hra, bude všechno záviset na takových věcech jako: tady trochu silněji, tu slabě, tady se otočím nalevo a natáhnou ruku, tady nasadím masku strachu a budu mluvit přerušovaně, tamhle rovně a plynule, tady ploše a tam do hloubky, tady víc nosem a tam zase plným hlasem. A do všech těchto celkově vyznačených dynamických napětí v rámci celku se budou vkládat k subtilnímu zabarvení diskrétně použité emocionální tóny, které naznačují význam každé věty a každého slova. Ale především se musí rozložit napětí v průběhu celé hry a nesmí se vyčerpat všechna najednou. Herec si musí uchovat rezervy na rozhodující okamžiky, neboť vycházíme z názoru, že umělecký účinek je založen na vztazích, a nikoliv na bušení do hlavy. „No dobrá, ale copak se tohle všechno neprovádí i v realistickém divadle?“ Ovšem, provádí, ale s jiným záměrem a v jiných proporcích. Dva malíři mohou malovat stejnými prostředky, ale jeden vytvoří imitaci přírody a druhý formální konstrukci forem. Umělecké dílo se někdy liší od braku jen ve velmi malých odchylkách. S pomocí drobných přesunů ve vzájemných vztazích složek můžeme stejným hlasovým orgánem vytvořit dvě **kvalitativně** naprosto odlišné věci, jenže **musíme vědět, co chceme**. A především se snažit, abychom byli částí formálního celku, a ne nezávislým imitátorem, který napodobuje nějaký typ ze života. [...]

1927

(Přeložil Jan Hynvar)

Člověk redukovaný

aneb Alternativní herectví a psychofyzická identita člověka

Karel Makonj

I.

Vždy když mám před očima název katedry *alternativního a loutkového* divadla, uvědomuji si, že nejde jen o nějaké mechanické přiřazení *loutkového* k *alternativnímu*, ale že *alternativní* je pojem širší a druhově vyšší, nadřazený pojmu *loutkové*, neboť *loutkové* je jen jednou z možností *alternativního*.

Jak vlastně charakterizovat ono *alternativní* divadlo?

Můžeme si vytvořit horizontálu jednotlivých druhů *divadelního* umění (jako například):

opera balet patomima činohra loutkové divadlo

a přiřazovat adjektivum *alternativní* ke všem těmto substantivům

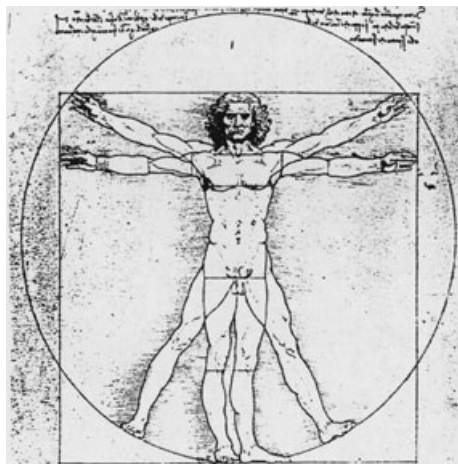
alter **alter** **alter** **alter** **alter**
opera balet pantomima činohra loutkové divadlo

a zjistíme, že to možné je a také existuje v nejrůznějších historických souvislostech a vztazích.

Dokonce bychom mohli přiřazovat pod jednotlivé divadelní druhy nové termíny, nové ismy a nová označení: například pod *alternativní loutkové divadlo* *předmětné divadlo*, pod *pantomimu* *pohybové divadlo*, kamsi mezi *operu* a *balet* *muzikál* atd., atd.

Asi bychom při tomto ohledání daného prostoru časem zjistili, že nejsme vlastně o moc moudřejší, že jen víme, že ke *všemu* může existovat něco *alternativního*.

Zkusme se však na danou problematiku podívat ještě jinak. Představme si ve středu našeho zájmu člověka, jak nám ho zanechal ve známém schématu proporcionality lidského těla Leonardo da Vinci, a střed této kružnice pojmenujme jako *psychofyzickou konstituční jednotku individua*.



Nejde teď samozřejmě o to, že příroda „vytvořila lidské tělo tak, že rozpětí rozevřených paží se rovná jeho výšce“ (Plumb 1969), ale spíše o to, že díky takto centrálně umístěné „psychofyzické identitě člověka“ se rázem ocitá ve středu kružnice i model *psychologickorealistického* herectví jako *model bazální*.

Z tohoto úhlu pohledu je pak ale *alternativním divadlem* každá opera už jako taková, protože není reálné, aby člověk místo mluvy stále zpíval, každý balet, protože není reálné, aby člověk stále místo chůze a každodenního utilitárního jednání tančil, i každá pantomima, protože není reálné, aby člověk stále mlčel (samozřejmě pokud není němý anebo nemá ‘tichou domácnost’).

V tomto smyslu je *alternativní* také každé loutkové divadlo, protože porušuje princip značení člověka člověkem.

Takže jsme se opět nedostali příliš daleko.

Pokusme se tedy porozhlédnout trochu kolem sebe a zjistit, v jakém jiném oboru se pojem *alternativní* ještě vyskytuje. Ano, je jím medicína, ve které je dokonce vztah tradiční-alternativní dnes i mediálně velmi frekventovaný.

Co tyto dva směry medicíny nejspíše odlišuje?

Asi vztah k *psychosomatické* jednotě duše a těla, k příznakovosti či nepříznakovosti *fyzis* jako možné projekce nemoci, projevující se bolestí, jejíž původ musíme hledat jinde, tedy v *psyché*, jak tvrdí medicína alternativní na rozdíl od medicíny tradiční, která považuje místo projekce zároveň za místo vzniku a původu nemoci. (Omlouvám se za schematizaci, které se tu dopouštím z časových důvodů, protože naše pozornost je zaměřena přece jen jinam.)

Alternativní medicína tedy koncentruje svou pozornost ‘dovnitř’, zatímco tradiční medicína pracuje spíše ‘na těle’, byť i ‘pod kůží’.

Dochází tedy – pro nás paradoxně – k inverzní situaci: Tradiční psychologickorealistický model herectví vychází vlastně z psychosomatického základu medicíny alternativní, zatímco alternativní divadlo hledá svou identitu spíše v onom ‘na těle, byť i pod kůží’.

Jak tedy vlastně charakterizovat ono *alternativní* herectví, roztroušené po různých, leckdy kontrapunktických systémech, ismech, školách a manifestech?

II.

Často jsou citována Stanislavského slova o tom, že chce-li herec hrát zápornou postavu, má se snažit hledat místa, kde je kladná, a naopak.

Naproti tomu chtěl-li R. L. Stevenson vyjádřit oscilaci mezi dobrem a zlem v *jednom* člověku, rozhodl se pro radikální řešení: napsal postavy *dvě*.

Přihodilo se mu to při psaní novely *Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda* a docela jsem se při pozdějším čtení dalších Stevensonových novel a románů podivil, kde se v něm vzala síla k takovému radikálnímu řezu, v němž nebylo ani stopy po zánrově realistické drobnokresbě, přítomné v jeho jiných dílech.

Toto *rozdvojení* člověka na dvě antagonistická témata odhaluje důležitý aspekt *alternativního* herectví.

Stevenson vlastně *realizuje metaforu*: „Jako by v něm byli dva lidé...“

„Jako by v ní byli dva lidé“ můžeme říci i o Brechtově Šen Te alias Šuej Ta z *Dobrého člověka ze Sečuanu*:

Ano, jsem to já. Jsem Šuej Ta i Šen Te zároveň.

Váš někdejší rozkaz,

abych byla dobrá a přece přitom žila,

jako blesk mě rozpoltil na dvě části. Ani nevím,

jak se to stalo: nemohla jsem být zároveň

dobrá k jiným i k sobě.

Bylo pro mne příliš těžké pomáhat jiným i sobě.

Ach, váš svět je tak svízelný! Podáš ruku chudákovi

a hned ti ji urve,

říká Šen Te (v českém překladu R. Vápeníka a L. Kundery) bohům, když jim vysvětluje svoji dvojlomnou existenci. Brecht však nerozdvojuje jednu postavu na dvě, *jedna* základní dramatická postava si pouze maskou a kostýmem vypomáhá při řešení pro ni neřešitelného tématu *jedné* dramatické situace – totiž jak být „dobrá k jiným i k sobě“.

Brechtova *psychologická* motivace existence jedné postavy ve dvou podobách nezabavuje obě postavy psychofyzické identity postavy základní (*neosamotní se*) jako se tomu stane u Stevensonovy ‘štěpné reakce’ v případě dr. Jekylla a pana Hyda.

Když se řekne o člověku: „Jako by si povídal stále jen sám se sebou...“, S. Beckett se toho obratu chopí *doslova* – nikoliv ‘jako’, nikoli ‘v masce’ – a napíše *Krappovu poslední pásku*.

Nebo ještě do třetice: osamocení člověka mezi lidmi, neschopnost kontaktu, činu, překročení sama sebe lze popsat ‘čechovovskými’, ‘strindbergovskými’, ‘ibsenovskými’ – anebo lze prostě nacpat lidi do popelnice nebo je zahrabat do píska a nechat jim z něj čouhat jenom hlavy – jako to udělal zase S. Beckett. Anebo F. Dürrenmatt, když ‘dürrenmattovskými’ popsal ‘strindbergovské’ manželské téma a principiální téma muže a ženy vůbec jako hru, ba co víc – dokonce jako *Play Strindberg*.

Jaký je vlastně rozdíl mezi oním ‘ibsenovským’ a ‘beckettovským’, oním ‘strindbergovským’ a ‘dürrenmattovským’?

Nejspíše v tom, že namísto *procesu luštění psychofyzického tajemství* lidského individua se rovnou předvádí (*realizuje*) fyzický – někdy až fyziologický – *výsledek* (resumé) autorského pohledu na dramatickou postavu. A oč je tento pohled fyzičtější, tedy více vnější, o to víc musí ustoupit do pozadí vnitřní komplexnost ('složitost') dramatické postavy.

Povšimněte si, že nyní jsem ('pro jistotu') ono 'čechovovské' vynechal, protože Čechov je specifický autor v tom, že své postavy často 'čechovovsky' ('psychologicky') *vidí*, ale zároveň je i 'nečechovovsky' *nahlíží*, vždyť ostatně psal vaudevilly a komedie, ale to už by bylo jiné téma.

Jsou dr. Jekyll a Mr. Hyde dohromady *jeden* člověk, nebo jsou to vlastně *dva* lidé?

Jak k této 'schizofrenii' vlastně došlo?

Na počátku asi bylo prosté, téměř nevinné přání někdy se uvolnit, řečeno s V+W „pořádně si zařadit“, čemuž *fyzický* vzhled ctnostného a důstojného pana doktora překážel.

A tak se z dr. Jekylla začal *uvolňovat* Mr. Hyde.

Zpočátku tato *hra na dva* vycházela. Pak však začal dominovat *uvolněný* Mr. Hyde, Mister-Jedermann-Kdokoliv-Já.

A cesta nazpět – cesta k syntéze, cesta k *identitě* – byla stále nesnadnější, až byla zcela znemožněna. *Psychofysis* identity jedince substituovala ve dva fyzicky samostatné *subjekty*, jejichž vnitřní (psychické) ustrojení již bylo *jednoznačné a korespondovalo* s fyzickým znakem postavy.

A takové jsou i loutky – nejsou ničím jiným, než čím mají být, nekomplikují si život ani vztahem vnější-vnitřní, ani vztahem já-postava.

„Dávné významově podvojně slovo je odrazem dávné podvojně představy o světě v stylistické rovině. V souvislosti s postupným rozkladem této dávné podvojně představy a obrazů, do nichž vykrytalizovala, nacházíme v historii literatury a jevištních forem zajímavý fenomén *párových obrazů* (proložil M. B.), v nichž je ztělesněno 'nahore' a 'dole', 'vpředu' a 'vzadu', život a smrt v okamžiku vzájemného oddělení, ve stavu jakési napolo rozdělené existence. Klasickým příkladem takových párových obrazů jsou Don Quijote a Sancho Panza, podobné obrazy jsou dodnes běžné v cirkuse, v pouťovém divadle a v jiných formách komična,“ píše M. Bachtin (1975). Bachtinův párový obraz – to jsou také dva lidé vytvoření z původního *jednoho*.

Dualismus dona Quijota a Sancha Panzy zná i česká loutkářská historie, vzpomeňme na Spejbla s Hurvínkem. Ostatně, Skupa sám ve svém *Deníku* poznamenává – jakoby jeho 'já' bylo rozděleno na dvě bytosti: „To kladné ve mně přitakává Hurvínkovi, zatímco to záporné, zpátečnické zase Spejblovi.“ Odmyslíme-li si 'povinný' slovník a dobovou terminologii 50. let 20. století, tušíme, co měl asi Skupa na mysli.

'Nadsamec' Ondřej Marcueil A. Jarryho je v závěru stejnojmenného 'moderního románu' pohlcen – *strojem*.

Proč zrovna strojem? Protože dávně před touto fyzickou likvidací se již O. Marcueil strojem stal – napětí *psycho-fyzického vztahu* bylo *vyřešeno* ve prospěch *fyzického*, ve prospěch *funkcionálního*.

V doslovu k tomuto románu (ve vydání Odeonu z roku 1968) L. Kundera píše: „Téma člověk a stroj – téma-trauma 20. století! – je tu zfabulováno se vši dů-

sledností moderního experimentu. *Do omrzení omílaná a tudíž nepůsobící rčení o tom, jak stroj 'stravuje' a 'pohlcuje' člověka* (proložil KM) jsou tu rehabilitována (přeložme si: *realizována*) tím, že jsou 'názorně předvedena' v závěrečné kapitole, kde 'la machine-a-inspirer-l'amour', stroj inspirující k lásce, stroj, jenž dovede probouzet lásku (obdoba wellsovské 'machine a explorer le temps' z roku 1895), posléze sám vzplane láskou k hlavnímu hrdinovi, rozžhaví se a v ničivém objetí stráví svůj idol. Končí tedy Nadsamec – nedobrovolně – jako oběť své nadlidské síly, zbožněná technika je zbavena kouzla i krásy. Pověstný americký superman let padesátých je tu persiflován půl století před svou kulminací v amerických comics, ve filmu, v rozhlasu i v televizi“ (Kundera 1968).

Jarryho akcent na *fyzickou* lásku („Láska je akt, nemající významu, protože je možné opakovat jej nesčetněkrát“) vede k narušení psychofyzické identity člověka poukazem na heroický sportovní výkon a vedením přímé paralely mezi člověkem a strojem (tedy předmětem, tedy – nástrojem).

Rozštěpení vztahu *psycho-fysis* má za následek stupňující se *osamostatnění* fysis.

Realizuje se ale toto porušení psychofyzické identity člověka pouze v rovině fyzické, nebo je možné toto evangelní „rozmnožení chlebů a ryb“ realizovat i v rovině psychické?

Jistě. Svědčí o tom například téma ve světové literatuře nikoli ojedinělé, ba naopak – hojně frekventované: téma *dvojnictví*.

Dvojnictví přece vzniká z *přetlaku* jistého tématu v psychofyzické identitě literární postavy.

Například Dostojevského *Dvojník* pan Holatkin má stále před očima téma úspěchu na společenském žebříčku, důstojnosti pracovního zařazení i odpovídající společenské prestiže.

A Holatkinův *Dvojník* se *zhmotňuje* nikoli rozšiřováním svého tematického spektra, ale naopak jeho zužováním, prohlubováním, až jakýmsi *zbytňováním*.

Ano, prapříčinou tohoto 'klonování' postavy je *zbytňování* izolovaného a osamoceného tématu, vedoucí k jeho postupné a výrazné *hyperbolizaci*.

„Maluji v noci, kdy nemohu používat lomených barev a musím se omezit jenom na ostré a tmavé stíny,“ podotýká německý romantický anonym Bonaventura (snad Schelling, snad Hoffmann, snad Wetzel, snad Klingemann?) r. 1804 (v českém překladu 1978) a nám se tato jeho slova hodí, protože „ostré stíny“ a „nelomené barvy“ jsou vlastně jen jiným výrazem pro *hyperbolizaci* osamostatněného vnějšího prvku, uvolněného z psychofyzické struktury.

Nemluví ostatně o něčem obdobném E. Barba ve své stati *Divadelní antropologie?*

„Princip, který tanec protikladů v těle odhaluje, působí prostřednictvím *eliminace* (podtrhl KM). Jednání je izolováno od svého kontextu a tím odhalováno. Vzhledem k tomu, že protiklady jsou podstatou energie, je princip protikladů spojen s principem zjednodušení. Zjednodušení pak znamená vynechání určitých prvků, což staví ostatní prvky do ostrého světla. Ty se pak jeví jako základní“ (viz Barba - Savarese 2000).

III.

O Burianově inscenaci *Hamleta III.* v D 34 napsal v roce 1937 J. Träger v kritice s názvem *Panoptikum s Hamletem*: „Máte dojem panoptika, kde někdo plný zloby a žluči vdechl život figurám, aby poděsil jejich posunčinou a zmrazil pohledem na jejich nelidské šílenství. Obludným snem připadá celé představení, laděné na pouťový mechanismus a vyvolávající panoptikální atmosféru groteskního a zrůdného mumraje odživotnělých loutek“ (viz B. Srba 1971).

Když režíroval v roce 1928 J. Honzl v Osvobozeném divadle Jarryho *Krále Ubu*, hrál otce Ubu J. Werich a kapitána Votrubu J. Voskovec – Voskovec ve své typické bílé klaunské masce, jako by chtěl naznačit, že on zůstává klaunem, nestává se zcela dramatickou postavou.

Klaunské líčení V+W mělo co dělat s *maskou*.

Stejně tak dnešní časté expresivní a stylizované líčení herců v mnoha inscenacích má mnoho společného s maskou v preisnerovském slova smyslu.

R. Preisner uvádí jako dvě základní funkce masky funkci ochrannou a funkci demaskující, přičemž: „Zatímco antická maska chránila lidskou tvář před náporům chaosu, novověká maska zastírá před světem pozvolný chaotický rozpad tváře. Novověké reflexi subjektu šlo o přímo explozivní rozšíření prostoru lidského nitra, aby do něho mohla postupně vtáhnout všechnu realitu světa. Novověk zavrhl konfrontaci ve prospěch sebezrcadlící reflexe subjektu. Tato skutečnost vtiskla člověku do tváře masku, v níž se obráží dvojí možný aspekt sebezrcadlení: melancholická osamělost, nadčlověčenství a jednotkové podlidství. Tyto typy masek nechrání už tvář člověka, nýbrž ji nahrazují, stále více s ní srůstají, vrůstají do ní“ (Preisner 1966).

To, že dnes *masku* nahrazuje *líčení*, přináší s sebou jeden významný aspekt. Groteskní tvář, která na sebe prozrazuje více než by si sama přála, není zbavena *mimiky*, a tak kombinace statické, mrtvolné, jakoby posmrtné masky s živou a v čase probíhající mimikou naznačuje antinomii *vnitřního a vnějšího* v dramatické postavě.

Nemluví o něčem obdobném N. Savarese, když uvádí: „Všechny divadelní kultury usilovaly o *zdramatizování rysů tváře* jejich zdůrazněním, deformováním nebo rozšířením. Herci *kathakali* si těsně před vystoupením vkládají pod víčko semínko pálivé papriky: bělmo se podráždí, zkrvaví a zeleně či modře nalíčené tváře hrdinů a démonů pak působí ještě víc 'nadpřirozeně'. [...] Mimové používají zvláštních technik k procvičování obličejových svalů a tak přenášejí výrazy obličeje za hranice každodennosti a konvenčního chování“ (Savarese 2000).

Vnitřní se stává zanedbatelným, protože určujícím je ono vnější. Nejde již o to věnovat dvě hodiny divadelního času postupnému rozkrývání charakteru dramatické postavy, ale jednoznačností vnější výpovědi obrátit svou pozornost jinam. Člověk již přestává být tajemstvím, ale prostředkem k modelovému vnímání světa a lidské situace v něm.

V Burianově inscenaci Wedekindova *Procitnutí jara* v D 36 byla na scéně M. Kouřila dominantní dvojice tmavých, pronikavých očí. Její scénickou projekcí jako by bylo naznačeno: vše podstatné z Wedekindova textu – problematiku dospívání, sexuální výchovy, morálky – sledujte prizmatem těchto dvou všudy-

přítomných očí. Mějte pocit, jako by se na vás stále někdo díval. Tak se cítí i naše postavy...

Vnitřní téma inscenace bylo výrazným způsobem *zvnějšněno*, a tím *ozvláštněno*.

Od této Burianovy inscenace bychom mohli vést souřadnice až k Laterně magice, která ve svých vrcholných projektech konfrontací trojrozměrného herce s dvojrozměrným filmovým plátnem byla také založena na principu názorného vyjádření *vnitřního vnějším*.

Ostatně nepokoušel se o něco obdobného třeba tvůrčí tandem Krejča-Svoboda použitím obřího zrcadla v nedávné inscenaci *Fausta* ve Stavovském divadle stejně jako použitím Koblasových masek v Mussetově *Lorenzacciovi* v Divadle za branou v roce 1969 nebo už maškarami v Topolově *Konci masopustu* v Národním divadle v roce 1964?

Snad již můžeme vyslovit premisu: oproti psychologickorealistickému modelu herectví, kde ve středu pozornosti stojí člověk se svým lidským tajemstvím, je alternativnímu herectví společná tendence k *zvnějšnění* a toto *zvnějšnění* bude mít za následek řadu faktorů, z nichž zatím jmenujme především ten, že jím tvůrce bude rezignovat na vyjádření lidství v jeho *plnosti*.

Kde se vůbec bere tato potřeba redukce?

Dejme slovo jednomu z nejpovolanějších, a to E. G. Craigovi, který ve svém základním programovém manifestu *Herec a nadloutka* v roce 1908 napíše: „Přízraky mi připadají krásnější a životnější než muži a ženy – města mužů a žen jsou plná malicherností. Tento život z masa a kostí, ať se nám jeví jakkoli krásným, není pro mne záležitostí, která byla vytvořena proto, aby ji bylo možno zkoumat nebo znovu vydávat světu. Myslím, že mým cílem by spíš mělo být zachycení jakéhosi vzdáleného ducha, kterému říkáme Smrt“ (Craig 1993).

Je zřejmé, že v takové situaci zájem o individuální odlišnosti člověka ustupuje do pozadí před existenciální úzkostí člověka jako reprezentanta lidského rodu (*druhu*).

Zvnějšnění, tento akcent na vnější výraz u herce, může být dvojitý povahy: jednak *metodologické*, jednak *estetické*.

Hovoříme-li o *zvnějšnění* hereckého výrazu, asi se nám hned maně vybaví jméno D. Diderota s jeho teorií *představování*, kterou usiluje o *vnější výraz* bez zapojení *vnitřního (psychického)*. Diderot se pohybuje v rovině herecké *metodiky*, kterou neopouští a věří, že tímto *metodologickým* postupem nijak neochudí psychofyzickou identitu dramatické postavy, herecké role i postavy jevištní v zichovském slova smyslu. Diderotova teorie prostě nezkoumá *co*, ale *jak*.

Přesto však podotýká J. Šafařík: „Diderot sotva tušil, že odpíraje ‘citovému člověku’ autentickou existenci na jevišti divadla, anticipuje dobu, která upře vůbec člověku autentickou existenci na jevišti světa. Nemohl vědět, že všechna lidkost divadla bude nakonec v tom, že může člověku nabídnout útočiště v hledišti, ale že divadlo světa je bez hlediště, proto s nervovými klinikami, ústavy chorých duchem, dokonce s dětskou psychiatrií. Kde svět divadla má hlediště, divadlo světa má – summa summarum – hřbitov“ (Šafařík 1993).

Zkusme se však posunout po ose Diderot – Mejerchold a dojdeme k zajímavým zjištěním.

Mejercholdova *biomechanika* je plně zakotvena v tělesném herectví, Mejerchold buduje složitý a precizní systém *motoricko-svalového* herectví s výrazným akcentem na *vnější* hercův výraz, nikoli však pouze proto, aby *vnějším* herec vyjádřil *vnitřek*, ale Mejerchold chce více: totiž to, aby herec *vnějškem vnitřek* vytvořil.

Může pouze *vnější* dostatečně plně vybudovat psychofyzickou jednotu individua?

Asi těžko. Mejercholdovi však programově nejde o realizaci **plnosti** lidství, o vyjádření člověka v jeho psychofyzické individuálnosti, ale naopak o něco jiného, k čemu se ještě dostaneme.

V porovnání s Diderotem zjišťujeme, že Mejerchold sice vytváří na jedné straně hereckou *metodu*, ale jeho *metodologický* přístup je natolik zásadní povahy, že se z herecké techniky proměňuje ve vlastní poetiku, která má zřetelný a výrazný dosah až k filosofii dějin, k Mejercholdovu „světonázoru“, k futurismu, ke konstruktivismu.

Obdobně by se dalo konstatovat, že B. Brecht svou artikulací *epického divadla* s jeho *zcizovacím efektem* překračuje hranice *metody* a dostává se až na půdu esteticko-filosofického uzavřeného (možná někdy až příliš uzavřeného) systému.

Obě koncepce mají jedno společné: Mejercholdova biomechanika stejně jako Brechtovo epické divadlo se stýkají v poukazu na *vnější* výraz tělesného herectví. Zde už nejde jen o to, že vnitřní neexistuje, není-li vytvořeno *vnějším*, ale o herectví osamostatněného, chcete-li *osvobozeného* těla. Tento termín je však již příliš zatížen v divadelní historii mnoha asociacemi, takže zůstaňme radši u výrazu těla *osamostatněné*. Tělo, které svou existencí de facto *zcizuje* svou psychofyzickou jednotu, svou psychofyzickou identitu.

Osamostatnění těla vede k čemusi zásadnímu. Hovoří-li se o herectví jako o jediném uměleckém druhu, jehož výrazovým prostředkem, nástrojem, je vlastní tělo, pak v našem případě musíme nutně rozlišit tři základní roviny lidského (hercova) těla: jednak tělo individuální, dále lidské tělo jako tělo *biologické* (tělo lidského druhu, chcete-li), které reaguje na *vnější* podněty obecně, druhově shodně, a pak tělo jako *nervově-svalový* smyslově-pohybový *aparát*.

V přirozeném světě každodenní reality má individuální lidské tělo samozřejmě tendenci k realizaci struktury psychofyzických vazeb (první rovina těla), v druhém případě je zřetelná snaha o potlačení individuálnosti, aniž by došlo k zprerhání psychofyzických vazeb (sem bychom mohli například zařadit vývojové linie pohybového divadla, ale i Living Theatre či J. Grotowského; zrovna mám před očima symptomatickou anonci na jedno ze současných představení v divadle Alfred ve dvoře – Alfred: „Zneklidňující postavy zviditelňují síly těla, které již nemají nic společného s psychologii a uměním forem, je to tanec nervů a masa“), v třetím případě, který je pro nás – z hlediska našeho tématu – nejzajímavější, se hercovo *fysis* nejcíleněji vymaňuje nejen z hranic individuálnosti, ale i psychofyzické identity (například již zmiňovaná Mejercholdova biomechanika a jiné, např. futuristické směry), v nichž se herecký nástroj vymaňuje a *osamostatňuje, instrumentalizuje se*.

Zcizení vlastního těla není jeho odcizením ve smyslu existenciálním jako spíše jeho záměrným *zpředmětněním*. A z tohoto úhlu pohledu je pak Craigův postulat *nadloutky* jako ideálního herce logickým dovršením tohoto *zcizení těla*

psychofyzického asi obdobně jako *maska* ve smyslu preisnerovském dokončuje a dovršuje vývoj, proces od mimiky příznakové k *znaku*. Lze říci, že v tomto smyslu můžeme formulovat herectví jako *vztah* – nikoliv jen obecně jako vztah jednatelického subjektu k jiným jednatelickým subjektům v dramatické situaci zde a nyní – ale ve smyslu *ontologickém* jako vztah herce *nepsychologického k vlastnímu tělu* jako *předmětu* mimo sebe.

V této souvislosti můžeme připomenout i Kantorovy *bioobjekty* z jeho známé inscenace *Mrtvá třída*: „V Mrtvé třídě usedalo do staré školní lavice třináct podivných starců, kteří na sobě nesli manekýny vlastního dětství a sami vypadali jako mrtví. Jeden ze starců měl k sobě připevněné dětské kolo, do lavice usedala dívka s oknem, kterým stále někoho vyhlížela apod.“, konstatuje J. Hyvnar (2000).

Zpředměťuje-li herec vlastní tělo, chová se k němu obdobně jako loutkoherc ke své *loutce*. A tím se dostáváme k problematice herectví *divadla loutkového* jako jednoho z možných typů herectví *alternativního*, totiž *loutkoherectví* jako herectví s předmětem, objektem mimo sebe sama.

V této souvislosti se nám pak jeví symptomatickým i vývoj světového loutkového divadla, započatý již zhruba v 80. letech minulého století, a sice vývoj od loutkového divadla *figurativního* (znázorňujícího loutkou dramatický *subjekt*) k loutkovému divadlu jako *divadlu předmětů* (tedy *objektů*). Zpředmětnění herce v alternativním divadle jaksi ‘kopíruje’ desubjektivizaci loutky jako dramatické postavy v divadle loutkovém. (Není náhodou, že například v sousedním Německu se snaží tento posun řešit i v oblasti *dvojího* pojmenování loutkového divadla jako uměleckého druhu vůbec rozlišením a oddělením těchto dvou vývojových linií.)

A je samozřejmé, že v obou těchto liniích loutkového divadla se dostává i herec - loutkoherc do jiných a nových vztahů a souvislostí.

Ostatně tyto ‘nové vztahy a souvislosti’ již byly předznamenány přímým vstupem loutkoherce na loutkové jeviště a přiznaným ‘antiiluzivním’ herectvím s figurativní loutkou zhruba v 60. letech 20. století.

Dejme ještě v této souvislosti slovo polskému teoretiku loutkového divadelnictví H. Jurkowskému: „Dějiny divadla ukazují, že jevištní postava – tak jako všechny prvky divadla – může měnit svou funkci. Může si zachovávat integritu nebo naopak demonstrovat umělost své struktury. Může si být vědoma své divadelní existence, jako to bylo v romantickém divadle, může zdůrazňovat svou pomíjivost – jako v epickém divadle. Může konečně i docela zmizet v divadle autoperformance. [...] Totéž lze říci i o loutce. Vztah loutkáře k loutce byl a je velmi podobný vztahu divadelních umělců (autorů, režisérů, herců) k jevištní postavě. Dokonce se zdá, že krize loutky jako samostatného jevištního subjektu je časově shodná s postmoderní krizí jevištní postavy. Dokud si jevištní postava uchovávala integritu, loutka mohla být jejím vizuálním ekvivalentem. Dějiny loutkového divadla si tedy můžeme představit jako dějiny práv, které člověk loutce udílí. Uznání loutky jako jevištní postavy a tedy jako činného subjektu bylo výrazem renesanční důvěry v antické pojetí mimeze. Z psychologického hlediska se ten fakt dá vyložit jako pokus vyrovnat se s pokusem vytvoření umělého člověka. Zadostiučinění autora z demiurgických vloh však přestalo stačit a člověk zatoužil po uznání pro sebe samotného. Vystoupil po boku loutky jako skutečný, pravý činný subjekt. Herci-animátorovi stačí nehybná loutka, a tak loutka, zbavená výsad subjektivity, přechází do světa objektů“ (Jurkowski 1997).

Vraťme se k Leonardově kresbě psychofyzické identity člověka. Vidíme, že kružnici obsahuje v sobě i čtverec, jehož rohy z kružnice 'trčí' ven.

Dalo by se říci, že čtverec celou kružnici nejen obsahuje, ale i – přesahuje.

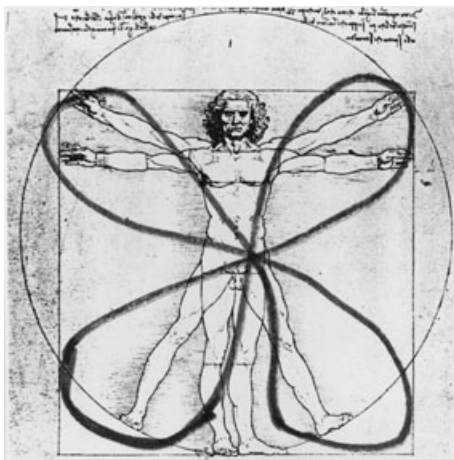
'Psychofyzický' obsah kruhu se mění v obsah něčeho geometricky jiného – daného namísto kružnice úsečkami a pravými úhly. Vidíme, že se obsah tvarově proměňuje.

Složitost a komplexnost psychofyzické struktury v kruhu obsažené se 'přelévá' do tematických rohů čtverce, kde se koncentruje a zahušťuje do dominantních témat, která jsou 'vystrčena', zdůrazněna a zvnějšíněna. Více než čtyři témata čtverec neobsáhne.

A někdy ani to ne, někdy se čtverec mění v trojúhelník.

A co se pak stává s kruhem?

Dynamika rohů 'rozvíří' jeho harmonii a soudržnost a kruh se proměňuje v elipsu. Elipsu, mírně připomínající vak po zauzlení střev.



IV.

Vztah mezi psychofyzickým herectvím a zvnějšíněným herectvím alternativním si lze nejsnáze a velmi jednoduše ukázat na dvou dílech jednoho a téhož autora – Franze Kafky. Vidíme, jak *stejně* téma (sebeodcizení člověka) *stejněho* autora je z hlediska *poetického* vyjádřeno dvěma rozdílnými postupy: v *Procesu* je lidství Josefa K. (tedy jeho psychofyzická identita) záměrně konfrontováno s neproniknutelností mechanismů soudního aparátu, aniž by toto lidství bylo *fyzicky* (vnějšíkově) narušeno, zatímco v *Proměně* dojde u Řehoře Samsy k proměně této identity výrazným *zvnějšíněním*. (A je pak na vůli inscenátorů, zda se rozhodnou pro scénickou kreaci člověko-brouka nebo brouko-člověka, což samozřejmě není jen hra se slovíčky.)

Poetika *Procesu* tedy zůstává na půdě klasického divadla, poetika *Proměny* poukazuje k divadlu alternativnímu.

Téma zvnějšnění realizuje ve své slavné inscenaci Ostrovského *Lesa* i V. Mejerchold – lásku *měří* na houpačkách konstruktivistické scény.

V inscenaci *Moral Kombat aneb laskapicakaviar* skupiny Bra(c)k v pražské Damúze v režii J. Havelky vedou na začátku inscenace zúčastněné postavy dlouhé monology, které jsou provedeny poměrně sošně, až staticky – pouze s výraznými ‘tiky’.

Ano, alternativní ‘psychologická sonda do hlubin lidského nitra’ – viděna programově zvnějšku – to jsou psychické stereotypy a automatismy, neboť více nám z vnitřního života postav odhaleno v *redukované* poetice není a naopak: to, co na sebe postavy prozrazují, paradoxně neodpovídá viděnému. Viděné a slyšené se rozchází – „Tělesný výraz, jenž nekoresponduje se slovy,“ tak se jmenuje Barbova podkapitola věnovaná Mejercholdovi a jeho biomechanice (viz Barba 2000) a jde zřejmě o podobnost čistě náhodnou.

Tematicky jde v *Obrazu Doriana Graye* Oscara Wildea o vyjádření psychologie téměř hlubinné v lehce zábavném – salonním až konverzačním – žánru dekadentního románu z fin de siècle.

Wildeovo řešení je nasnadě a vzdáleně připomíná princip, který použil R. L. Stevenson v již zmiňovaném *Podivném případě dr. Jekylla a Mr. Hyde*: Wilde *rozpojil* vnitřní a vnější. Tvář Doriana Graye zůstává krásná, až panicky čistá, *nestárne* – dokonce ani fyzicky, natož pak psychicky. Proč by také stárla, když za ni stárne Dorianův *portrét*?

V Crommelynckově již zmiňovaném *Velkolepém paroháčovi* v inscenaci Divadla v Dlouhé v režii H. Burešové hraje postavu Bruna Karel Roden a hraje ji výrazně *hyperbolizovaně*. Používá ony „ostré stíny“ a „nelomené barvy“ (řečeno spolu s Bonaventurou).

„Karel Roden rolí Bruna potvrzuje, že je přesvědčivým představitelem silných, uhrančivých mužů. Výtečný je právě tehdy, když rozehrává svůj part v sebevědomých polohách. Přichází na scénu s postojem vybroušeného aristokrata, suverénního i jemného. Z věčně furiantsky rozpražených rukou, vzpřímené a dovádivé taneční chůze i halasného povykování nebo ztlumeného šeptání zavane na diváka nevidaná energie i potřebná vášeň. Stejně tak je schopen se během představení spolehlivě uzavírat do introvertních gest a postojů, zkroušeně a zkrouceně se propadá do sebe, hrbí se, škubou jím bolestné křeče, hlas moduluje sténavě a zastřeně v hlubších polohách, jeho výraz nabývá démonické umanutosti i groteskní směšnosti. Svou postavu v řádu věci uzavírá do náročných monologů, které dokáže významuplně kontrastovat, dobré jsou zvláště jeho střihy mezi slabošskými výjevy a pánovitým rozkazováním“ (Čunderle 1998).

Nakonec si však kritik inscenace povzdechne: „Přesto se může nabídnout otázka, zda by nebylo možné dopřát postavě aspoň někdy chvilku uvolnění a zbavit ji trvalého tělového a hlasového napětí, aniž by se tím pochopitelně *narušil zvolený interpretační klíč* (proložil KM).“

Což by se pravděpodobně stalo, neboť alternativní hyperbolizované herectví se pohybuje na tenkém ledě „*významuplných kontrastů*“, „*trvalého tělesného a hlasového napětí*“ a „*dobrých střihů*“.

Obdobně konstatuje B. Brecht o herectví hlavního protagonisty hry *Muž jako muž* ve Státním divadle v Berlíně 1931: „Některým připadal způsob hraní herce Lorra neobyčejně správný, ba příkladný, jiní ho naprosto zavrhovali. V epickém divadle však herec již není protagonistou ve starém slova smyslu. Schopnost

hlavní roli jednotně a bez ustání zevnitřku rozvíjet, která vyznačovala herce starého typu, nemá zde již význam. [...] Je třeba, aby jednotlivé fáze byly jasně poznat, tedy aby byly od sebe *odděleny* (proložil KM). Vývin figury je bedlivě rozdělen do čtyř fází, a k tomu se užívá čtyř masek (obličej nakládače – až po proces, ‘přirozená tvář’ – až do chvíle, kdy se po zastřelení probudí, ‘nepopsaný list’ – až po proměnu po pohřební řeči, nakonec – tvář vojáka). [...] Byly rozdílné názory na to, ve které fázi se má obličej bíle nalíčit (ve druhé nebo třetí). Lorre se rozhodl po dlouhém uvažování pro fázi třetí, poněvadž je prý fází ‘největšího rozhodování a usilování’. Strach ze života byl pro něho hlubší než strach ze smrti“ (viz Brecht 1963).

Podobnost čistě náhodná?

V.

Alternativní herectví je tedy herectví *redukované a hyperbolizované*. Namísto plnosti psychofyzické identity nastupuje posilování a dominance redukováných rysů. Tato *redukce* je nutná, protože zvolené rysy jsou živeny energií z rysů potlačených.

V této souvislosti je třeba se krátce zastavit u *principu výběru* rysů při redukci, kterou ostatně známe z teorie *dramatického typu*, jenž také eliminuje podružné, aby zvýraznil, co se uznává (nebo co může být i takříkajíc oficiálně uznáno) za podstatné a *obecné*, platné ‘objektivně’.

V případě alternativního herectví však většinou tuto obecně platnou míru zobecnění postrádáme. Záleží na samotném tvůrci, ať jím je dramatik, režisér, herec nebo inscenační tvůrčí tým, jaké rysy své postavy tematizuje.

Tato svoboda tvůrčího subjektu není statisticky zprůměrnitelná, ale *esteticky ozvlášťující* a má povahu svobody tvůrčího subjektu, jak jej známe například z období romantismu 19. století, kdy tvůrčí subjekt byl samonosným měřítkem všeho.

Zvnějšnění, exprese, hyperbola – všechny tyto prostředky ve svých konečných důsledcích vedou k *metaforické* zkratce.

Ba co více: alternativní divadlo – stejně jako divadlo loutkové – směřuje výrazně svou antipsychologickou podstatou k *realizaci metafor*, neboť, jak píše P. Bogatyrev: „Na loutkovém divadle uvidíme i to, co je v divadle živých herců naznačeno jen skrytě“ (Bogatyrev 1940).

Toto realizované metaforické spojení výstižně ilustruje již citovaný německý romantický anonym Bonaventura ve svých *Nočních vigiliích* dvojím pohledem na lidskou situaci, její determinismus a fatálnost, ústící až k vědomí přítomnosti Hybatele-manipulátora a sebe sama jako loutky, hrající v tragické frašce.

Autor nejdříve popisuje svého tragického hrdinu ‘psychologicky’: „Bylo to v Seville, kde Juan netečně přihlížel býčímu zápasu. Jeho pohled se z amfiteátru svezl na vzestupné řady diváků a posléze si všiml jediné dosud prázdné lože a mechanicky na ni upřel zrak, jako kdyby se pro něho teprve zde měla zvednout opona opravdového divadla. Po delší chvíli se objevila jakási černým závojem úplně zahalená vysoká ženská postava a za ní páže krásné jako obrázek, které ji roztaženým slunečníkem chránilo před úpalem. Zastavila se nehybně na tribuně

a právě tak nehybně proti ní stanul Juan. Bylo mu, jako kdyby za tím závojem byla skryta hádanka jeho života, a přesto se bál okamžiku, až spadne, jako kdyby se za ním měl vynořit krvavý duch Bankův,“ aby o něco dál pokračoval Juanovým vlastním tragikomickým námětem na loutkovou komedii o sobě samém: „Na počátku bude Mozartova symfonie hraná špatnými vesnickými šumaři. Potom přijde harlekýn a omlouvá principála loutkového divadla, že to udělal jako náš milý Pánbůh a svěřil nejdůležitější role nejméně nadaným hercům. [...] Nato vystoupí samy dřevěné loutky: dva bratři bez srdce se objímají a harlekýn se směje klapání jejich paží a polibku, při němž nejsou s to pohnout tuhými rty. [...] Pak harlekýn loutkám domlouvá, jak je pošetilé, když nějakou loutku napadne, že bude o sobě přemýšlet, protože se má přece chovat jen podle rozmaru principála: ten prý ji zase uloží do skříně, až se mu zlíbí“ (Bonaventura 1978).

Od loutkové frašky je už jen krok k Preisnerově loutkovitosti, která spíše než o loutkovosti loutky vypovídá o loutkovitosti člověka: „Loutka je cílem a ideálem loutkovitosti, ale jen taková, která pohltí člověka, negujíc jeho lidství jako něco anarchického, ohyzdného a méně dokonalého. Ve své zahalené podstatě je formou nejzavilejší nenávisti k člověku a jeho světu. Každá mezní forma nihilismu není s to se zcela odpoutat od světa a herostraticky touží po svědkovi, který se zároveň stal i nenávistníkovou obětí. Úlohu oběti a svědka v jedné osobě splňuje nejdokonaleji člověk proměněný v loutku. Loutkovitost není jev nezávislý na člověku, na jeho rozumu a vůli, neboť vychází z člověka a vrací se k němu. Dvojitě reflexivní směr loutkovitosti, který se nakonec uzavírá v kruhu, dává tomuto fenoménu podobu jakési nezávislosti na člověku. Lze jej proto chápat jednak jako numinózní, osudovou sílu, doléhající na člověka zvenčí, jednak jako násilí vykonávané člověkem na sobě samém i na jeho okolí,“ píše R. Preisner (1968).

A tím se vlastně kruh uzavírá.

Na jedné straně se loutkové divadlo svým vstupem na činoherní prkna zbavilo své iluzivní miniaturizované kukátkové ‘loutkovosti’, aby hledalo svou specifickou loutkovost *ve vztahu* k herci jako takovému, na druhé straně principy loutkovosti, kterým v alternativním divadle říkáme principy *loutkovitosti*, pomohly činohře objevit svět masek, předmětů, manekýně a loutek – prostě zvěcnělých předmětů, aby svým způsobem redefinovaly navykklý a zkonvenčnělý vztah mezi znakem a věcí o sobě:

„[...] Je pravdou, že divadelní představení něco sděluje divákovi prostřednictvím rozsáhlého a složitého systému znaků, znak není však v tomto případě znakem v sobě a ze sebe: je něčím, co se takovým *může stát*. Není to jen něco, co ‘zaujímá místo něčeho jiného’ a co mu tudíž dodává význam, je to – podle Charlese S. Pierce [...] – něco, ‘co *v něčích* očích zaujímá místo něčeho jiného’. Jako ‘v něčích očích’ přeložil Umberto Eco do italštiny původní ‘pro někoho’.

‘Každá věc tedy může být považována za věc nebo za znak,’ tvrdil Bonaventura da Bagnoregio už ve 13. století.

[...] Co se týče představení, je předsudkem myslet si, že tytéž věci, které se mohou stát ‘znaky’ pro diváka, odpovídají týmž významům pro herce a ostatní autory představení. Takový předpokládaný a naprogramovaný soulad je jistě nutný pro vše, co se týká prvního plánu představení, neplatí však pro mnohotvárný život detailů, věcí, jež představení proměňují v umění. Je na divácích, zda se rozhodnou považovat věc za *věc* anebo *znak*,“ podotýká F. Taviani (2000).

Alternativní herectví je svým způsobem pokus překročit hranice psychofyzické identity důsledným použitím vlastního těla jako nástroje, jako prostředku výstavby struktury uměleckého díla bez ohledu na psychofyzické danosti sebe sama.

Preisnerova loutkovitost odkazuje ke Craigově nadloutce a zpětně posiluje hlubší zakotvení loutkového divadla v tradici divadla alternativního stejně jako hlubší smysl divadla alternativního coby pokusu o redefinici moderního člověka zbaveného iluzí vlastní identity, harmonie a zakotvenosti v sobě a pro sebe.

A skutečně jen situace moderního člověka?

Nedalo by se hovořit o principu zvnějšnění, tematické redukce a hyperbolizace alternativního herectví již v rituálně-magických obřadech, v orientálním znakovém divadle, v divadle antických masek a kothurnů, ve středověkém žakérském divadle nebo v renesanční commedii dell'arte a tak jinde a tak podobně?

Ale to by již asi bylo téma jiné studie...

Citovaná literatura

(kurzivou jsou psány názvy publikací)

- BACHTIN, M. M. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 1975
- BARBA, E. Divadelní antropologie. In BARBA E. – SAVARESE N. *Slovník divadelní antropologie*, Praha 2000
- BOGATYREV, P. O loutkovém divadle. In: BOGATYREV, P. *Lidové divadlo české a slovenské*, Praha 1940
- BONAVENTURA. *Noční vigilie*, Praha 1978
- BRECHT, B. Poznámky k veselohře Muž jako muž. In: BRECHT B. *Divadelní hry I*, Praha 1963
- CRAIG, E. G. Herec a nadloutka. *Loutkář*, 1993, č. 10-12
- ČUNDERLE, M. Láska a žárlivost. *SAD*, 1998, č. 4
- HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, Praha 2000
- JURKOWSKI, H. Interakce subjektu a objektu v současném loutkovém divadle. In: JURKOWSKI, H. *Magie loutky*, Praha 1997
- KUNDERA, L. Monstrum? In JARRY A. *Nadsamec*, Praha 1968
- PLUMB, J. H. *Renesance*, Praha 1969
- PREISNER, R. Exkurs o masce. *Divadlo*, 1966, č. 3
- PREISNER, R. *Johann Nepomuk Nestroy. Tvůrce tragické masky*, Praha 1968
- SAVARESE, N. Nostalgie aneb Mučivá touha po návratu. In BARBA, E. – SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie*, Praha 2000
- SRBA, B. *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Praha 1971
- ŠAFARÍK, J. Člověk ve věku stroje. *Loutkář*, 1993, 7
- TAVIANI, F. Dvě vize: Vize herce/tanečnicka, vize diváka. In: BARBA, E. – SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie*, Praha 2000

Část této úvahy byla přednesena na semináři prezentujícím výsledky výzkumných úkolů na Katedře alternativního a loutkového divadla 7. 6. 2002.

Expresionismus v hudbě

Ivan Kurz

Hudba je druh umění, které pracuje se specifickým materiálem – tóny a též v obecném slova smyslu zvuky, v podobě nejrůznějších rytmických prvků, šelestů, šumů, skvrn apod.; je časovým uměním, tj. probíhá v reálném čase; z obsahového hlediska je nositelem spíše emocí, psychických stavů, temperamentů, než konkrétních sdělení. Předpokládá se, že se vyvinula ze zvukově signální komunikace v podstatě zároveň s řečí. Stala se tak postupně komunikačním systémem vycházejícím z časových relací použitého materiálu.

Expresionismus je umělecký směr¹ vnímající vnitřní a tedy subjektivní odraz světa v člověku jako stěžejní realitu a vyjádření této reality považuje za prvořadý smysl a cíl. „Typickým znakem expresionismu byla snaha deformovat v zájmu odhalování vnitřní pravdy tradiční uměleckou morfologii, syntaxi i významovost, přičemž vyjádření krizového životního pocitu mnohdy nabývalo funkci společenské kritiky“ (Vysloužil a Fukač 1997). Nejde však pouze o to vyjádřit negaci a kritiku, nýbrž též o obohacení skutečnosti novými rozměry tvořivého ducha. Expresionismus pracuje s dosud neobvyklým vnitřním dynamismem, je maximálně koncentrovaný na výraz, atakuje vnímatele všemi dostupnými prostředky.

Expresionismus v hudbě je fenomén, který lze nahlížet v zásadě ze tří úhlů: jako umělecký směr vymezený (v hudbě) přibližně první třetinou 20. století (jeho doznívání však zasahuje podstatně dále) – tedy pohled historizující; jako záležitost týkající se zvukového materiálu a způsobu práce s ním – tedy pohled hudebně strukturální; jako skutečnost, která není časově ani slohově vymezená a která provází člověka v průběhu jeho uměleckých tvořivých snah – tedy pohled nadčasový, uplatňující předpoklad trvalé platnosti zmíněných principů².

Pohled historizující. Expresionismus lze podřadit pod pojem modernismus. Z hlediska slohového je tedy možné v expresionismu spatřovat dílčí směr modernismu³. Přináší zdůraznění vnitřního citového napětí a snahu 'sdělit sebe'. Je reakcí proti přehnané sentimentalitě, citovosti a přerafinované barevnosti. Z hlediska výrazových prostředků znamená expresionismus odmítnutí tzv. vžitých postupů, zvýšení kontrastů včetně dynamických krajností, nadsázku výrazu, dosud neobvyklá řešení hudební formy, podstatné 'odlívivění' melodických li-

1 Záměrně zde neuvádím časové vymezení.

2 Určitě by bylo možné navštívit celou problematiku ještě z jiných stran, ale formulované tři směry pohledu se mně jeví jako nejpodstatnější.

3 Jak známo, rozmanitost směrů je pro modernismus příznačná. Vedle expresionismu je sem zařazován např. dadaismus, futurismus, imażinismus, surrealismus; speciálně v hudební oblasti dodekafonismus, neofolklorismus, multiserialismus, punktualismus, strukturalismus, hudba témbřů, minimalismus apod.

ní, zásadní posun v souzvučkovém materiálu, výrazné změny metricko-rytmické složky apod. Vnitřní dělení takto požímané expresionistické etapy lze spatřovat zhruba ve čtyřech vzájemně propojených a částečně se překrývajících kategoriích: krystalizace a nalezení nového výrazu; II. vídeňská škola; žáci a pokračovatelé II. vídeňské školy; 'Mladá Francie'.

Připomeňme si hlavní představitele zmíněných čtyř kategorií⁴.

- I. Erik Satie (1866-1923), Alexander Skrjabin (1872-1915), Richard Strauss (1864-1949), Leoš Janáček (1854-1928), Béla Bartók (1881-1945), Charles Ives (1874-1951), Igor Stravinský (1882-1971), Edgar Varèse (1885-1965), Sergej Prokofjev (1891-1953), Arthur Honneger (1892-1955), Paul Hindemith (1895-1963), Dmitrij Šostakovič (1906-1975) aj.
- II. Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945), Alban Berg (1885-1935).
- III. Ernst Křenek (1900-1991), Hanns Eisler (1898-1962), Paul Dessau (1894-1979), Luigi Dallapiccola (1904-1975), Alois Hába (1893-1973) aj.
- IV. Olivier Messiaen (1908-1992), André Jolivet (1905-1974) aj.

Je třeba dodat, že někteří ze jmenovaných skladatelů patří do expresionismu jakožto historicky vymezeného hudebního směru pouze okrajově, popř. částí svého díla. Rozhodně však všichni patří mezi nejvýznačnější představitele doby a hledače nového výrazového světa. Potřeba je též zdůraznit, že vymezení expresionismu je pojmáno velmi různě, vzhledem k výrazně rozdílné situaci a podmínkám v jednotlivých zemích.

Pohled hudebně strukturální. Každá doba a díla v ní vzniklá se vymezují jistými zákonitostmi (konvencemi). Hranice uměleckých projevů jsou v obecném slova smyslu posuvné, přesto se však dají do určité míry vymezit. Jsou tak vytvářeny jisté rozlišující charakteristiky jednotlivých uměleckých směrů, stylů, slohů apod. Podstatou je výběr a organizace tónového materiálu a práce s ním. Projevuje se to v melodickém myšlení (horizontála), v systému souzvučků a jejich vztahů (vertikála), v druzích použitých faktur, v řešení časoprostorového uspořádání (formy), v akustické vybavenosti apod. Lze si představit velmi pestrou posloupnost počínající rozšířenou tonalitou a směřující přes volnou atonalitu, dodekafonismus, modální myšlení, seriální a punktualistické uspořádání zacílené k totální organizaci díla (strukturalismus), začlenění mikrointervalů, nové metroritmické skutečnosti, nové témbrově dynamické vybavení atd., k uchopení a sdělení umělecké reflexe prudce se vyvíjející doby.

a) **Rozšířená tonalita**

Rozšířená tonalita, jak vyjadřuje užívaný termín, tonalitu v principu zachovává. Podstatnou však je míra. V jednotlivých úsecích (částech), popř. celku, musí být určité tonální centrum. To znamená, že reálně existují slyšitelné hudební vztahy k centrálnímu souzvučkovému nebo tónu. Dochází k proměnám tonálně funkčních postupů, stavby souzvučků, používání řad, modů, k proměnám rytmiky, instrumentace, tektoniky.

V akordice neplatí pouze princip tercové stavby. Vedle tercových souzvučků můžeme konstatovat existenci akordů kvartových, akordů sekundových, akordů

⁴ Omezují se pouze na připomenutí jmen skladatelských osobností. Těžiště této malé studie nechce být v historické ani v analytické poloze. Proto zde nejsou uvedeny konkrétní díla a jejich rozbor.

zahuštěných, akordů intervalových modelů (vzniklých vertikálním využitím určité části řad, modů, vyrůstajících z charakteristických, opakujících se intervalových vazeb), akordů volně intervalové stavby, akordů speciálních (např. akordy symetrické – jejich středem je proložena zrcadlová rovina, akordy tritonokvartové – zvl. u Messiaena.) aj.⁵ S proměnami souzvukového materiálu úzce souvisí i proměny melodiky. Melodické linie, u vědomí existence tak rozmanitých souzvukových druhů, lze analyzovat (nikoliv však výlučně) jako akordické rozklady, popř. obohacené neakordickými tóny. Melodika je ostřejší, není tak klenutá jako např. v romantismu, využívá často nezpěvných intervalů, skoků, bývá často velmi vypjatá, někdy však mívá i ostinatní charakter, popř. může být utvářena modálně, vazba na harmonii není tak těsná, jak tomu bylo dříve. Rytmická stránka zaujímá významnou pozici, často je nositelem formotvorným, objevují se změny taktů a posuvná akcentace. Nalézáme polyrytmické útvary a často vybičovanou pulsaci. S tím souvisí též dynamika, mající nezřídka velmi kontrastní charakter. Prohloubeno je i pásmové barevné členění. Nástrojové obsazení sice vychází z pozdně romantického symfonického orchestru, ale je stále více ozvláštňováno.

b) **Modalita**

V obecném slova smyslu modalita znamená trvalejší preferenci množiny vybraných hudebních prvků (dnes prakticky jakýchkoliv sledů melodických, intervalových, rytmických, modelů apod). Modální struktura je v rámci expresionismu spojována s kvantitativně i kvalitativně omezeným komplexem prvků, které se ovlivňují vzájemnými vztahy⁶. Jde tedy o práci s nejrůznějšími řadami, modely, komplexy z hlediska tónových výšek (nejčastěji), ale i z hlediska délek, dynamiky, artikulace⁷. Můžeme rozlišit následující druhy modů⁸: trichordy, tetrachordy, pentachordy, stupnice (mody) středověké (dórskou, frygickou, lydickou, mixolydickou, aiolskou, jónskou), stupnice (mody) speciální (např. cikánskou, durmollovou, Messiaenovy mody omezených transpozic, navázání stejných nebo nestejných tetrachordů spojením bez intervalové distance nebo s intervalovou distancí a další možnosti). V rámci expresionismu modální technika vychází z kompozičního zpracování modů, z jejich možné rytmizace, z jejich melodického i souzvukového světa, z opakování a nejrůznějšího variování. Jsou často využity různé transpozice modů, dochází i k míšení s principy tonality, atonality a seriality. V této souvislosti je vhodné připomenout několik jmen: Béla Bartók, Igor Stravinský, Leoš Janáček, Paul Hindemith, Olivier Messiaen aj. Na závěr tohoto odstavce konstatujeme, že všechny uvedené možnosti lze podle uvážení uplatnit i v oblasti mikrointervaliky.

c) **Začlenění mikrointervaliky**

K mikrointervalice vedla cesta interakcí dvou (i více) dvanáctipůltónových chromatických stupnic, o čtvrttóny, popř. šestinotóny či dvanáctinotóny výškově posunutých. Z výsledného 'univerza' je pak možné sestrojít např. čtvrttónové, pětičtvrtinotónové, tříčtvrtinotónové, dvoutřetinotónové, popř. i nepravidelné modální stupnicové řady. Z pozice čtenáře je, domnívám se, zvláště zajímavé uvědomit

5 Podrobnější informace mohou zájemci nalézt např. u Kohoutka 1989.

6 Modální technika má své kořeny již ve starořecké hudbě, v období gregoriánského chorálu i v hudbě lidové – spec. východních národů.

7 Je třeba rozlišovat mezi modem a sérií. Výskyt členů série je řízen řadovou posloupností, v rámci práce s modem není sled ani hustota prvků rozhodující.

8 Je použito členění, kterého užívá prof. Kohoutek (1989 : 315).

si, že jedním ze stěžejních průkopníků mikrointervalového světa byl český skladatel Alois Hába. Jeho přínos leží především ve skutečnosti, že svou čtvrttónovou až dvanáctitónovou soustavou obohatil rejstřík melodických, harmonických i zvukově barevných možností. Jeho doménou bylo hudební myšlení v zásadě blízké expresionismu. Využíval nejrůznější odstíny alterací a zcela uvolněného a na tradiční harmonii nezávislého vedení hlasů. Přirozený původ mikrointervalového světa však netkví v 'laboratořích' evropských skladatelů, ale především v národních etnikách mimoevropských kultur. Nicméně je skutečností, že mikrointervalika byla začleněna do evropského hudebního myšlení právě v době, kterou se zabýváme⁹.

d) **Atonalita**

Atonální hudební myšlení vstupovalo do hudební kultury již počátkem 20. století. Zasloužil se o to zejména Charles Ives (1874-1954), dále A. N. Skrjabin (1872-1915). Nejdůslednější však byla v rozkládání tonality (přibližně v období 1910-1925) tzv. II. vídeňská škola (A. Schönberg¹⁰, A. Webern, A. Berg) a její stoupeneci. Aby byl pokud možno potlačen tradiční hudební projev, kladli si stoupeneci atonality nejrůznější omezení. Odmítali např. oktávový dvojjzvuk, s odůvodněním, že by tak mohl zdvojený tón nabýt převahu a stát se nežádoucím tonálním centrem. Ze stejných důvodů odmítali i tercovou stavbu akordů – preferovali jejich neobvyklou skladbu, zrovnoprávnili disonance (na základě rozborů literatury se dá však konstatovat, že je spíše upřednostňovali), s vyloučením tonálních center byla zlikvidována i možnost tonální modulace. Rytmická složka přináší nepravidelné dělení, akcenty na lehkých dobách, změny taktů. Je takřka vyloučena symetrie a jakákoliv pravidelnost. Je popírán (hlavně zpočátku) tematismus, preferována je atematicnost. Stavebním jádrem se stal interval a volné (v podstatě variační) rozvíjení. Nejdříve šlo o volnou atonální kompozici. Vývoj začal však velmi brzo směřovat k atonalitě organizované.

d) **Dodekafonismus**

V první fázi byl zájem soustředěn na systematiku rovnoprávného a rovnoměrného využití tónových výšek. V dalším vývoji došlo k analogickému uplatnění i u všech ostatních složek. Ideálu organizace vyhovovala nejlépe speciální řada (série). O organizaci tónových výšek prostřednictvím řad hovoříme jako o serijní technice. Je-li do organizace zahrnuto i další dění – např. dynamika, rytmická složka, barva, artikulace apod. – pak hovoříme o technice seriální. Těžištěm a zároveň i nejdůslednějším reprezentantem serijní techniky je dvanáctitónový skladebný systém – dodekafonismus¹¹. Skladebná dodekafonická tech-

9 Mikrointervalika ve své podstatě není novým jevem. Obsahuje ji např. již starořecký tzv. enharmonický tetrachord, obsahují ji též arabské a především orientální etniky, též hudba černošská. Neměli bychom v této souvislosti zapomenout na teoretický náčrt mikrointervalové soustavy F. Busonihovo, na čtvrttónové harmonium Möllendorfovo, na obdobný dvoumanuálový nástroj J. Magnera, nebo na Rimského-Korsakova, který v roce 1923 založil orchestr a přidružený soplek pro čtvrttónovou hudbu. V této oblasti se též angažoval např. A. Schönberg, Ch. Ivese a další.

10 Paradoxně zní Schönbergovo vyjádření: „Také mi vůbec nedělá potěšení kvantita a kvalita mých souběžců. Pro ně jde přirozeně zase o nový směr a nazývají se atonalisty. Od toho se však musím odvrátit, neboť jsem hudebník a nemám s atonálním nic společného. Za atonální by mohlo být označováno pouze něco, co vůbec nemá nic společného s existencí tónů... Vše, co povstává z jedné řady, ať už je to vytvořeno pomocí přímého vztahu k jedinému základnímu tónu nebo složitými vazbami, tvoří tonalitu...“

11 Počátek vzniku je poněkud nejasný. Dvanáctitónový řád se usilovně snažil vybudovat (zhruba od roku 1908) např. J. M. Hauer. Jeho skladatelské dílo uplatňuje dvanáctitónovost zhruba od roku 1911. Teoretické pojednání o tomto problému *Vom Wesen des Musikalischen* (O hudební podstatě) vydává však až 1920. Takřka současně vzniká i metoda Schönbergova. Vzhledem k nesrovnatelné tvůrčí potenci i k převaze teoretické převládá muzikálnější systém Schönbergův. Prvním skutečně důsledným dodekafonickým dílem je Schönbergova *Suíta pro klavír* (op. 25 z r. 1921-24).

nika předpokládá temperované ladění s možností enharmonické záměny tónů. Jednotlivé tóny řady jsou zcela zrovnoprávněny. Každý se může opakovat až po vertikálním nebo horizontálním vyčerpání celé dvanáctitónové řady. (Volnější pohled připouští bezprostřední opakování tónu prostřednictvím rytmizace, tremola, trylku apod.)¹² Jak již bylo řečeno, základním útvarem je dvanáctitónová řada. Tato řada se zpravidla řídí následujícími zásadami¹³: bývá odvozena z prvotního dvanáctitónového nápadu (motivu, tématu); je sestrojena konstrukční cestou a slouží za podklad následným hudebním myšlenkám. Většinou jsou zachovávána následující pravidla: každý tón se v průběhu řady vyskytuje pouze jednou; řada nesmí být totožná s chromatickou stupnicí, kvartovým nebo kvintovým kruhem; řada má mít určitý kompoziční plán, má zdůrazňovat některé intervaly (charakteristické pro danou řadu); řada nepřesahuje rozpětí oktávy; více než dva stejné intervaly nemají následovat za sebou; řada nepoužívá rozklady známých došklálních akordů.

Formová stránka dodekafonických kompozic v zásadě navazuje na formové typy známé z předchozího vývoje. Nejčastější jsou však formy fantazijní, variační, popř. formy třídílné a rondové. Zvukovost dodekafonických skladeb uplatňuje nejrůznější neobvyklosti. Využívá též dosud neobvyklých artikulačních možností hudebních nástrojů, popř. i lidského hlasu.

V dalším vývoji dochází k dvěma základním jevům: domyšlení serijních postupů a principů vede k nové fázi – postdodekafonické (neměnný sled 12 tónů pozbyl zásadní důležitosti, do popředí se dostává zdůrazňování charakteristických intervalových struktur a práce s menšími komplexy tónů). Druhým směrem vývoje je tendence opačná. Serijní organizaci jsou podrobeny i další složky (např. dynamika, barva, artikulace, zvukový prostor, agogika apod.). Dostáváme se tak na pole strukturalismu.

e) **Strukturalismus**

Je-li celý zvukový průběh kompozice předem determinován, bylo dosaženo maxima ve smyslu seriální organizace díla. V takovém případě hovoříme o totální organizaci neboli o strukturalismu. Nejdůležitějším se pak jeví vynalezení struktury. Její realizace je již více méně věcí 'technickou'. S neobyčejnou důsledností uvolnil stavidla souběžné organizaci tónových výšek, délek, dynamiky, artikulace nástrojů např. Olivier Messiaen¹⁴. V jeho stopě pokračovali jeho mladší kolegové a žáci. Nejintenzivněji snad Pierre Boulez. Ale to už směřujeme výrazně za hranice poloviny dvacátého století a tedy i za hranice období, které je v tomto oddíle bezprostředním předmětem našeho zájmu.

f) **Druhy kompozičních faktur**

V mapování a třídění skladebných přínosů zkoumaného období je možné pokračovat dále z hlediska faktury hudby. V zásadě expresionismus nese s sebou využití nejširšího spektra možností. Můžeme se setkat s fakturou monofonní, heterofonní, homofonní, polyfonní a dokonce i stratofonní. (Pro snazší klasifikaci a větší jasnost celé problematiky je v zásadě dobré paralelně rozlišovat doménu

12 A. Schönberg se stavěl proti uplatňování schematismu. „Nepojmenovávajíte to dvanáctitónovou teorií, nazvěte to kompozicí s dvanácti tóny. Já osobně kladu hlavní důraz na slovo kompozice...“

13 Je použito formulace Ctirada Kohoutka (1989: 338).

14 Je zajímavé, že Messiaen se nikdy plně nehlásil k atonálně seriálnímu směru – vytvořil si vlastní skladebnou metodu: *Technique de mon langage musical*, Paris 1944.

rytmicko-melodickou a sónickou¹⁵ – to platí v obecném slova smyslu o všech druzích hudebních faktur a bude to v následujícím přehledu dodrženo.)

Faktura monofonní – existuje pouze jediná, sluchem jasně vnímatelná, komplexní hudební linie. V rámci domény rytmicko-melodické lze v rámci monofonie rozlišit fakturu unisonovou (pohyb hudební linie v unisonu, popř. v oktávách) a mixturovou (pohyb v paralelním zdvojení, ztrojení atd., v nejrůznějších intervalech, popř. paralelních vícezvucích); v rámci domény sónické fakturu punktuální (volně spjaté universum jednotlivých akcí-bodů) a témbrovou (volně spjaté universum akcí-shluků, klastrů, šumů, apod., jdoucích v jediném pásmu).

Faktura heterofonní – opět existuje pouze jediná slyšitelná samostatná, komplexně pojímaná hudební linie. Její horizontální průběh je však vnitřně variačně obměňován. Můžeme pozorovat současně znějící varianty jakéhosi multi-jednohlasu. Tento jednohlas může být typu unisonového, mixturového, punktuálního či témbrového. Je tedy řeč o závislém různohlasu (nikoliv vícehlasu).

Faktura homofonní – jedná se o nejvolnější spjatost v rámci jediné linie, která je vnitřně diferencovaná, avšak stále nedosahuje (v liniích jednotlivých hlasů ve smyslu rytmickém, harmonickém i melodickém) plné samostatnosti. Obdobná situace je i v oblasti sónické. Ani tam nelze doložit plnou samostatnost bi/polypunktuální nebo bi/polytémbrové složky.¹⁶ Homofonní faktura představuje v podstatě jednopásmové myšlení, které je však vybaveno relativně dokonalým ošetřením polosamostatných horizontál, podílejících se na plastickém formování a vyznění hudebního proudu.

Faktura polyfonní – samostatnost jednotlivých hlasů (pásem) je na takovém stupni, že můžeme již hovořit o současném zaznívání dvou nebo více samostatných linií. V principu to platí stejně v oblasti rytmicko-melodicko-harmonické i v oblasti sónické.

Faktura stratofonní (vrstvosvá) – nejvyšší typ s polyfonní charakteristikou. Funkci jednotlivých hlasů (linií) přebírají zcela samostatné vrstvy mající parametry některého z výše uvedených fakturových druhů.

g) **Tektonika**

Expresionismus přináší směřování od slohu melodicko-harmonického (postupným obohacováním, narušováním, rozkládáním, nalezením nových struktur a technik, i uvědoměním si smyslu kontinuity a návratů) k nové individualizaci. Projevuje se to pochopitelně i v oblasti hudební tektoniky. Přesto se počáteční nástup nebývalé formové a zvukové fantazie postupně uklidňuje (ustaluje). Zatímco melodicko-harmonický sloh poskytuje možnost neustálého domýšlení a ozvláštňování již dosažených 'prototypů' hudební stavby, sloh sónický přináší uvolňování tektonického myšlení. Dochází tedy k určitému balancování mezi silami odstředivými a dostředivými. Zajisté není možné ignorovat tektonické způsoby a zákonitosti starších hudebních období (např. význam opakování prvků, návraty skladebných dílů, tematický vývoj, variační techniky, zákonitost kontrastu apod.), avšak není možné nevidět, že formové schéma (kadlub) stále více a více ztrácí svůj vliv a že individuální a jedinečné vnitřní rozvíjení neustále s větší vahou určuje

15 Sónický = zvukový; tj. v našem případě se jedná o fakturu, jejímž základem je především zvuková složka (barva, hus-tota, stylizace, akustický prostor – nikoliv tradiční dění melodické, rytmické a funkčně souzvukové).

16 Rozdíl mezi homofonií tradiční, tj. melodicko-harmonicko-rytmickou, a bi/polypunktuální, popř. bi/polytémbrovou tkví v tom, že homofonie bi/polypunktuální, popř. bi/polytémbrová spojuje v ne zcela samostatných složkách (pásmech) zvukové jevy – body, skvrny, šумы, shluky apod.

značně individualizované formové znaky. V obecné poloze můžeme konstatovat, že jde v zásadě o dva hlavní způsoby:¹⁷ způsob montážní – tj. postupné horizontální slučování (přirazování); způsob mixážní – tj. současné vertikální slučování (míšení). Oba typy se často kombinují a prostupují. Důležitým jevem je přehodnocování nosnosti a významu slučovaných útvarů. Neplatí již zásady o možnostech slučování pouze útvarů stejné tektonické kategorie. Připouští se slučování útvarů i jakkoliv rozdílných. Musí být však podřízeny vyšší skladebné koncepci. Celkově lze konstatovat, že posloupný prožitek hudebního času se postupně mění směrem od kauzality k volné fantazijní asocičnosti.

Tímto odstavcem jsme uzavřeli malou přehlídku změn hudebně strukturních jevů, které vstoupily mezi vyjadřovací hudební prostředky v období přibližně první poloviny 20. století.

Pohled nadčasový, uplatňující předpoklad trvalé platnosti expresionistických principů. Přistoupíme-li ke zkoumání expresionismu bez předsudků, s přístupem umožňujícím širší pohled, pak můžeme spatřit přítomnost jeho principů v naprosté většině tvůrčích počínů celého dvacátého století. Výklad omezující se na expresionismus pouze jako na umělecký směr vymezující se oproti impresionismu a trvající nějakých 20-30 let je dle mého soudu neudržitelný. Jsem ochoten jít ještě dále. Domnívám se, že dnešní doba oplývá poměrně vysokým procentem naturalismů a proto se může stát, hledíme-li na doby minulé, že se nám jeví jejich umělecké prostředky příliš mírné, málo expresivní. Ale může to být klidně omyl. Domnívám se, že např. Beethoven byl ve svém srdci stejně blízký expresionismu jako např. Stravinský. Žil však v jiné době. V době, jejíž vyjadřovací prostředky byly z našeho pohledu patřičně stylizované a tedy relativně málo útočné a šokující. Ale Beethovenův dobový současník-posluchač byl zajisté stejně vytrhován z rovnováhy jako např. posluchači při premiéře Stravinského *Svěcení jara*.¹⁸ Jinými slovy: expresionismus, nebo možná lépe řečeno expresionismy, považuji za trvalou součást hudební kultury v plném rozsahu jejího celkového vývoje. Domnívám se, že bude užitečné uvést nyní pokus o jakousi periodizaci expresionismu.¹⁹

a) období samovolné (*Salome*, *Elektra* R. Strausse, Skrjabinův systém prométeovské stupnice a kvartové harmonie, snahy Charlese Ivese, některé projevy ve *Svěcení jara* I. Stravinského, *Skytská suita*, *Prchavé vidiny* S. Prokofjeva – tj. zhruba od začátku 1. světové války);

b) období volné atonality A. Schönberga od roku 1908 do jeho vynálezu dodekafonie (1923), období punktualismu A. Weberna od roku 1924, aplikace serijského systému A. Berga od 20. let;

c) období meziválečné, inspirované skladateli II. vídeňské školy a jejich bezprostředními následovníky (v Itálii L. Dallapiccola, v Rakousku E. Křenek, u nás mikrointervalová technika A. Háby, v Německu H. Eisler atd.);

d) období po 2. světové válce projevené v nástupu postwebernismu v pracích druhé avantgardy v kursech v Darmstadtu (od r. 1950) a v okruhu sklada-

17 Ztotožňuji se zde s klasifikací prof. Kohoutka (1989: 291).

18 Zajímavá v tomto smyslu je např. dobová kritika z premiéry 6. Beethovenovy symfonie: „Jest to drak, který nemůže žít ani zemřít...“

19 Uvedená periodizace bere v potaz pouze 20. století a vychází ze dvou zdrojů: jednak od německého muzikologa H. H. Stuckenschmidta a jednak od brněnského muzikologa M. Schnierera – oba zdroje jsou propojeny.

lů zde působících (Stockhausen, Boulez, Nono, Henze, ale též Varèse, Hába, Messiaen, Berio, Maderna);

e) období nástupu polské skladatelské školy – počínaje W. Lutoslawskim od roku 1956 (od doby pořádání festivalů Varšavská jeseň se starší i mladší generací tamních tvůrců Nové hudby);

f) rozplynutí těchto snah a směrů do jednotlivých skladatelských osobností (např. Ligeti) a jejich stylových synkréz (např. Šnitke);

g) nelze opomenout též vývoj rockové hudby, která v mnohých projevech, např. aranžérských a reprodukčních, vyhovuje termínu expresionismus v mnohostranném slova smyslu.

Tolik tedy pokus o periodizaci.

Jak již bylo naznačeno, provází expresionismus nejenom dvacáté století, ale má své kořeny doslova ‘v hloubi věků’. Vedle filosofických a duchovních příčin má též své biologicko-fyziologické základy. Člověk chce nějakým způsobem vyjádřit své fyzické, popř. psychické stavy. Tuto funkci má mimo jiné i dávné magické a kultovní umění. Základním jmenovatelem je zde obava z neznámého. Jinou polohou biologicko-fyziologické závislosti je skutečnost, že lidská bytost přichází na tento svět s jistými danostmi. Jednou z těchto daností je např. její temperament. Jak známo: sangvinický, cholerickeý, melancholický a flegmatický. Uvědomíme-li si, jaké povahové vlastnosti se k jednotlivým typům temperamentu vážou, můžeme celkem bez rozpaků prohlásit, že umělecká tvorba je sama o sobě (nehledě na dobu vzniku) nejspíše temperamentu sangvinického se sklony k temperamentu cholerickeému, popř. melancholickému. Temperament flegmatický se v umění uplatňuje zřídka – je v rozporu s povahou umělecké tvorby jako takové (umělecká tvorba reaguje, komunikuje, útočí, nastavuje zrcadlo). Typ ‘ledová královna’ je teoreticky sice možný, ale velmi vzácný. Z hlediska společenského ‘vývoje’ intenzita vnitřního napětí stále narůstá, směřuje stále k tvrdší expresi, tj. de facto k orientaci sangvinicko-cholerickeé, popř. pouze cholerickeé. Je tedy naprosto přirozené, že expresionismus je po celé století zcela adekvátním projevem, korespondujícím svou podstatou s přetopeným kotlem lidské společnosti i lidského jedince. Jestliže je lidská bytost dlouhodobě vystavena takovým útokům a protikladům a neustálému stresovému tlaku, jaký přinášelo ono hrůzné 20. století, jeví se expresionistické tendence a ideály možnými obecnými charakteristikami lidské psychy. Tyto charakteristiky, svázané pevně s lidskou bytostí, zcela přirozeně podporují a provokují reakci nesoucí zmíněné atributy – ať již reakci uměleckou, nebo jinou.

Zkouškou velikosti určitého směřování je položena otázka: bylo zanecháno něco, co může vyrůst? Bylo způsobeno, že lidé uvažují novým způsobem? V případě expresionismu zní odpověď jednoznačně: ANO. Když loď odpluje z dohledu, dájí se její rozměry odhadnout podle zpěněné brázdy, kterou za sebou zanechala...

Citovaná literatura

HAUER, J. M. *Vom Wesen des Musikalischen, Vom Melos zur Pauke, Zwölftonlichkeit*, Wien 1925/26

KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*, Praha 1989

MESSIAEN, O. *Technique de mon langage musical*, Paris 1944

SCHNIERER, M. *Svět orchestru 20. století – III*, České Budějovice 1999

STUCKENSCHMIDT, H. H. *Musik des 20. Jahrhunderts*, München 1969

VYSLOUŽIL, J. a FUKAČ, J. (red.) *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997

Dětské kabuki a dáma Hotoke

Hiroto Išida

1. Loutkové divadlo ningjó džóruri a divadlo kabuki

Výraz *kabuki* je možné překládat také jako „výstřední, nevázané způsoby“. Lidé v nich objevili jímavost a krásu. Tak se zrodilo divadlo kabuki, které hledá krásu ve všem, včetně každodenního života. Myslím si, že to je podstatou japonské kultury. Lidé, kteří žijí bezcílně, něco takového nedokážou. A i když nyní působím v tak krásném městě, jakým je Praha, nedokážu dost dobře vyjádřit a předat druhým jeho kouzlo. To pouze člověk, který cílevědomě prošel různými cestami a nashrál mnoho zkušeností, je schopný potěšit krásami těchto cest mnoho lidí.

Ani scénická umění nejsou výjimkou. Největší důvod, jímž podnes kabuki přitahuje mnoho diváků, spatřuji v jeho schopnosti přebírat a vstřebávat charakteristické prvky ostatních forem japonského tradičního divadla – divadla *nó* a frašek *kjógen*, loutkového divadla *bunraku* a jejich předchůdců. Zmíněná percepce a vstřebání jsou společným dílem nemalého úsilí dlouhé řady činitelů divadla kabuki, na jejímž začátku stojí herci, dramatici, vypravěči *gidajú*, hudebníci tradičních stylů *Tokiwazu*, *Kijomoto* a *nagauta*, kteří jsou během představení přítomni přímo na jevišti, hudební těleso *geza ongaku*, které diváci přímo nevidí, rekvizitáři, kostyméři a mnoho dalších.

Bylo to však loutkové divadlo džóruri, které kabuki nejvíce obohatilo. Podobně jako ono vzniklo džóruri (nazývané v moderní době též *bunraku* – pozn. překladatele) s rozpuštěm historické doby Edo (1603-1868). Obě divadelní formy spolu navzájem soupeřily a současně se velmi stimulovaly. Mnoho her historického žánru (tzv. *džidaimono*) v repertoáru dnešního kabuki bylo původně napsáno pro loutkové diva-

dlo džóruri. Je potěšitelné, že máme možnost dodnes vidět uvedené divadelní formy na jejich samostatných scénách: těšit se z nich současně můžeme však jen díky tzv. dětskému kabuki (*kodomo kabuki*).

2. Typické rysy a současný stav dětského kabuki

Dětské kabuki (*kodomo kabuki*) nesporně patří k žánru kabuki. Jeho herci jsou děti ve věku základní školy. Spíše než propracovaná psychologie postavy tu základ tvoří orientace směrem k věrnému, čistému hraní. Vnitřní síla dětského aktéra je znásobena úsilím rodičů, členů městského zastupitelstva a zodpovědných činitelů, kteří vedou dítě zvenčí – jako by se stali loutkovodiči divadla džóruri, kde je loutka vedena třemi loutkovodiči (vodič hlavy a pravé ruky loutky – *omozukai*, vodič levé ruky loutky – *hidarizukai* a vodič nohou – *asizukai*). Fúze vnitřních a vnějších sil vytváří atmosféru charakteristickou právě pro dětské kabuki. Repertoár dětského kabuki ve všech oblastech Japonska tvoří převážně hry napsané pro loutkové divadlo džóruri (takovým hrám říkáme *gidajú kjógen* – podle vypravěče *gidajú*).

Také ve městě Komacu ležícím v prefektuře Išikawa, jež je mým rodištěm, má dětské kabuki dlouhou tradici. Hraje se u příležitosti lidových svátků na pódiu umístěném na speciálním taženém voze (tzv. *hikijama*). A byly to také tyto vozy, kde jsem poprvé spatřil divadelní představení. S nástupem na vysokou školu jsem odešel do Tokia a neměl jsem mnoho příležitostí sledovat divadlo na tažených vozech *hikijama* v Komacu. Nicméně pokaždé, když jsem navštívil divadelní představení kabuki

nebo džóruři v divadle Kabuki-za nebo Tokijském národním divadle, dětské kabuki z Komacu jsem si připomněl a hluboce jsem si uvědomil, že se jedná o specifickou oblast, která spojuje umění kabuki s loutkovým džóruři.

V současné době však ani ve městě Komacu, které se honosí dlouhou tradicí dětského kabuki, nejsou pro jeho zachování a rozvoj jednoduché podmínky. Spolu s úbytkem obyvatelstva ve městě a s tzv. doughnutovým jevem (tj. stahováním obyvatelstva do prstence kolem města) dochází k obtížnému předávání tradice nejen mezi školiteli dětských akterů, ale také mezi hráči na tradiční doprovodný drnkací nástroj šamisen nebo vypravěči dramatického textu (tzv. *džóurigatari*). V poslední době je také stále obtížnější shromáždit dětský ansámbl. Pokud rozvoji dětského kabuki nebude věnována notná dávka energie, obávám se, že se vydá cestou zachování tvaru, nikoli však obsahu.

3. Dětské kabuki a nová tvorba

„Pro udržení dětského kabuki je nezbytné tvořit nový repertoár, komponovat nové doprovodné skladby, zabývat se choreografií, snažit se o samotné uvedení daného kusu a vdechovat dětskému kabuki čerstvý vzduch.“ To je krédo vedoucího činitele světa džóruři ve městě Komacu, mistra Gotó Čóbeie.

Mistr Gotó, jenž se dozvěděl o tom, že jsem napsal několik divadelních her pro kabuki a džóruři, mě požádal, zdali bych nezkusil napsat scénář také pro dětské kabuki. Sám jsem ve své dramatické tvorbě až dosud pracoval pouze se smyšlenými postavami a zápletkou a na skutečné jevištní provedení jsem takřka nepomyslel.

V současném divadelním světě není jednoduché prorazit s novým repertoárem. Já sám mám rád převážně klasický divadelní žánr. Hned mě napadlo, že pokud bych se rozhodl napsat něco nového, hra by téměř s jistotou nebyla proveditelná. Přesto mě mistr Gotó svým zápalem pro věc přiměl, abych nakonec s vědomím, že nenapiši nic světoborného, s jeho návrhem souhlasil.

Po dlouhém uvažování a s ohledem na to, že hra bude uvedena ve městě Komacu, jsem došel k závěru, že se zaměřím na známý příběh o tanečnici Hotoke, krásce původem právě z Komacu. Setkáváme se s ní v historickém válečném eposu *Příběh rodu Taira (Heike monogatari)* – česky v překladu K. Fialy, Mladá fronta, Praha 1993 – pozn. překl.), v kapitole nazvané „O dámě zvané Gió“. Tak vznikla předloha ke hře, kterou jsem nazval *Dáma Hotoke a věhlasný meč Išikiri alias Kamenosečný (Meitó Išikiri Hotoke-onmae)*. Mistr Gotó můj text posléze upravil a zasloužil se o to, aby hra spatřila světlo světa. Tak se také stalo v květnu roku 2000, kdy byla hra poprvé uvedena u příležitosti lidového svátku Otabi macuri ve městě Komacu, čtvrti Nišiči.

Byl jsem velmi potěšený zájmem publika, k němuž nesporně přispělo nemalé úsilí, které vynaložili mistr Gotó Čóbei, jenž hru doplnil a nad celým představením držel dohled, dále Curusawa Tomoe, jež doprovodila hru hudebně, dětská herci, členové městského zastupitelstva, a velká podpora ze strany samotného publika. Sám jsem byl v té době v Praze a premiéry jsem se tak nemohl osobně zúčastnit.

V hledišti však seděl Petr Holý, který se v Tokiu zabývá výzkumem divadla kabuki a japonských tradičních divadelních umění. Pana Holého mi představil tehdejší velvyslanec České republiky v Japonsku, pan Josef Havlas. Požádal jsem Petra Holého o předklad své hry do češtiny ještě před tím, než bylo rozhodnuto o její premiéře, a aniž bych byl přesvědčen o jejích literárních kvalitách. Nicméně Petr Holý mou hru přeložil a navíc vážil cestu z Tokia až do Komacu, aby shlédl její premiéru.

Před několika dny mi také sdělil slova profesora Jaroslava Vostrého, jenž by rád zařadil mou hru do nově vzniklého časopisu *Disk*, vydávaného pražskou DAMU. Domnívám se, že má hra není takového periodika hodna, ale na druhé straně cítím velkou čest, které se mi dostalo, a v překladu Petra Holého vám nyní nabízím k nahlédnutí třetí jednání své hry.

Duben 2002
(Přeložil Petr Holý)

Příběh tanečnice jménem Hotoke¹

Hiroto Išida

III. jednání

Palác na Západní osmé třídě

Vypravěč Toto jsem slyšel: Jednoho dne Osvícený prokázal lidu naší vlasti dobrodiní – seslal na zem nebeštanku a proměnil ji v překrásnou ženu. Gió byla tanečnice² proslulého jména, kterou si převelice oblíbil také urozený pán Kijomori, Buddhův služebník Čisté moře, jenž ve své zemi vládl pevnou rukou. V paláci na Západní osmé třídě je v plném proudu hostina za doprovodu dvorské hudby a tanců bugaku.³

UTA⁴ Rozhlédněme se –
koruny stromů kolem
začínají kvést,
princezny zpívají
větším slivoní.
Také venkovské děti
broukají písně
na oslavu jarních dní
a pinkají míčkem –
jedno dítě stojí zde
a pak ještě další dvě.
Tajná slova kdysi dávno
před tím světem skryt –
jak zapomenout
na vyřčený slib?
Za devíti světy však
leží další svět –
proč upřímnou vzpomínku
mému milému
není možné doručit
přes ten silný led?

Vypravěč Senoo, sluha v urozeném domě, je čtyřicátník na vrcholu sil. Vykročí a obrací se ke Gió:

Senoo Dnes na rozdíl od jiných dnů předvádíte bugaku plné venkovských písní. To je ohromně zábavné! Nuže, děkujeme vám!

Gió Nezasloužím si vaše slova chvály.

Senoo Pane, dnešní tanec předčil ty z minulých dní. Žádám vás, abyste ho zvlášť ocenil.

Hlas z misuuči⁵ Jaké umění, jak skvělá tanečnice, doslova nejlepší dívka pod sluncem! Já, Čisté moře, ji dnes odměním. Senoo, připrav odměnu, připrav ji!

Senoo Zajisté!

Vypravěč: Tak odpověděl Senoo Taró a dal tanečnici darem kimono kosode. Nato se bambusová role ta vyhrnuje vzhůru a pán ukazuje svou vznešenou postavu. V ten okamžik se ozývá z předsálí povyk – směsice hlasů a dalších zvuků. Přibíhá samuraj v modrém.

Heidajú Dovolte mi promluvit. Vznešený pane, bez pozvání k nám přišla tanečnice širabjóši, o níž si povídá celé Hlavní město. Její jméno je Hotoke, Osvícená. Přála by si prý předvést svůj tanec před zraky Buddhova služebníka. Nic nepomohlo, že jsme ji ve snaze znemožnit jí přístup polili vodou – nejenže se nehnula od brány ani o píď, dokonce se už převlékla do tanečnického šatu a v mžiku proklouzla dovnitř!

Senoo Cože, Hotoke, Osvícená?! To je ta, o níž mezi zdi Hlavního města koluje mnoho pověstí. Je zřejmé, jak by ve srovnání s Gió dopadla! Jak se lidově říká – chatrný lampión se přece nemůže rovnat majestátnímu zvonu. Nestrpím, aby někdo jako ona znečistil cypřišové jeviště!

Heidajú Nejenže hned vnikla do domu, ale to její taneční roucho! Je oděna do bílých šatů z neškrobeného hedvábí sestehovaného nití, na hlavě nezalomenou čapku – a dokonce má dlouhý meč v bílé pochvě!

Senoo Cože?

Heidajú Říká se sice, že v poslední době už není elegantní nosit nezalomenou čapku a meč, ona si ale nedá říct a zatvrzele opakuje stále totéž – totiž žádost, aby Jeho Eminence shlédla její tanec.

Senoo Nemožné! Nemožné!

Heidajú Tvrdí, že kdyby jí bylo umožněno se s Jeho Eminencí setkat, svěřila by nám svůj meč, neboť je vznešená dáma.

Senoo Co si to dovoluje plácát? Rychle ji vyžeň ven!

Vypravěč Gió, jež sedí vedle, plíží se po kolenou.

Gió Vznešený pane, Buddhův služebník, příchod zmiňované ženy není ničím zvláštní. Je to zvyk nás tanečnic. Já, Gió, vás prosím, abyste Hotoke laskavě vyhověl a dovolil jí předvést vašim ctěným zrakům její tanec!

Senoo Cože, vyhovět jí a dívat se, jak tančí? K tomu, aby Buddhův služebník nalezl útěchu, mu stačíš právě ty sama! Není třeba jiných, opravdu ne!

Gió Já, Gió, vás snažně prosím – pokud mi neráčíte vyhovět, troufám si požádat vás o uvolnění ze služby.

Senoo Co to povidáš? Uvolnit tě ze služby, to je vyloučení! Ty jediná jsi pro nás důležitá, nepostradatelná. Ne, nepotřebujeme nové tanečnice!

Gió Nevyslyšíte mne, ani když vás tak úpěnlivě prosím? Ach!

Vypravěč Gió prolévá slzy, pán k ní promlouvá.

Kijomori Líčidla Gió roztekla slzami. Jaký to jíma-vý pohled! Jasně nebe či chvilkový deštík. Nejprve je jasno, poté se snáší déšť. Báseň, kterou napsal Su Tungpcho⁶ z dynastie Sung: „Lehké nalíčení i silná vrstva líčidla – obojí je stejně půvabné.“ Došla jako by ji složil přímo pro tebe, Gió! Ach, opět jsi mne dojala!

Vypravěč Pán hovoří a nechává se myšlenkami unést do Číny.

Kijomori Počkat! Tato báseň přirovnává čínské Západní jezero k princezně Si Š', již kdysi miloval král státu Wu.⁷ Avšak jsem já králem státu Wu? Kdepak. Nejsem králem státu Wu, který přišel o svou zemi – měl bych být přirovnáván spíše ke králi Kou Ťienovi,⁸ jeho přemožiteli. Hm. Nespokojím se pouze se Si Š'. Chci i jinou dívku. Hej!

Vypravěč A stejně jako oblaka mění náhle směr.

Kijomori Vyslyším přání Gió.

Vypravěč Rychlostí šípu vylétlo vznešené rozhodnutí – nařízení, o němž nebylo pochyb. Vzápětí Senoo padá na kolena do zdvořilé poklony.

Senoo Tanečnice, ty, kteráš přišla bez pozvání! Hned pojď dál! Je to přání Jeho Eminence.

Vypravěč Jak zavolal, Hotoke z Kagy⁹ tichounce vykročila. Pohybuje se důstojně, a přitom tak ladně, že se podobá převtělení božstva Himegami uctívaného na hoře Širajama.¹⁰ Meč-ochránce v bílé pochvě nemá za pasem, drží jej oběma rukama a vznešeně jej nese před sebou. Působí čistě a neposkvrněně, když za klouzavého zvuku svých hedvábných šatů přichází před pána. Jak je ušlechtilá!

Hotoke Jmenuji se Hotoke a přicházím z Kagy.

Vypravěč Senoo přebírá meč, který mu Hotoke podává. Jak jen by pán mohl přehlédnout jeho udivené „ano“!

Kijomori Ona měla meč?

Vypravěč Senoo nenachází slov, po tvářích se mu řine studený pot. Jeho Eminence to přechází.

Kijomori Tu záležitost s mečem vyřešíme později.

Nejprve chci imajó, imajó!¹¹ Hej, Senoo, Senoo!

Vypravěč Domáhá se víc a víc. Senoo nabírá dech.

Senoo Nuže, Hotoke! Díky snažným přímluvám Gió a laskavosti Jeho Eminence tě nyní zvu sem k nám, před vznešeného Buddhova služebníka! Pospěš a zpívej! Pospěš a zpívej!

Vypravěč Jakmile Senoo s netrpělivostí v hlase do-

mluvil, začíná Hotoke zpívat ve stylu imajó. Svěžím hlasem zní pozdravná píseň oslavující dlouhověkost a vzkvět Jeho Eminence.

KOTOUTA¹² Poprvé pohlíží

na svého pána –
mladá pinie,
ještě tak mladá.
K vašemu jezírku
na ostrůvku želv
slétají se jeřábi
a veselí se.

Vypravěč Z místnosti s bambusovou roletou se line melodie doprovázená zpěvem kalavinky. Každý, kdo píseň slyší, je unesen. V okolí zaznívají hlasy plné úzasu.

Kijomori Tedy, Hotoke! Nejenže máš krásnou tvář a spanilou postavu – také imajó, které zpíváš, má tu nejvyšší uměleckou úroveň. Jistě budeš i skvěle tančit! Nuže, teď nám zatančí!

Senoo To je ctěné přání Jeho Eminence. Rychle! Pospěš si a tanči!

Vypravěč Jak by dívka, zběhlá v tanci díky každodennímu cvičení, mohla odmítnout? Odpovídá „ano!“ a vstává. Elegantní ve svém bílém rouchu a s čapkou na hlavě tančí a zpívá cestovní píseň nazvanou Z kraje Kaga k Hlavnímu městu po cestě Košidži.

UTA Mladá pinie
přišla na svět
v místě zvaném Kaga –
je jí dvakrát sedm let.
Do Hlavního města
vede cesta z Koši.
Projdu polem rákosu
v místě Enuma,
voda ze Studnice štěstí
dodá mi sílu.
Na Jižní třídě právě
stoupá jarní mlha,
já jdu průsmykem plným
stromů v rozpuku.
Cunuga,¹³ Toragoze,¹⁴
jezero Jogo¹⁵ –
překonám je a vypluji
po moři jako citera.

Hotoke Jak je široké!

V létě se v něm koupávám,
nyní svatou vodu nabírám.
Ale co to? –
Po jezeře letí zajíci!

Vypravěč Jak okouzující –
píseň pěničky
vylíhnuté v bambusu



Scéna, v níž je prozrazeno skutečné jméno samuraje Heidajú – Kon'ómaru, na znak toho si jmenovaný zakrývá tvář

a drobné vlnky!

Hlavní město Šiga¹⁶
nechává za zády,
neopětovanou lásku
v zálivu Katada.¹⁷

Než jí stačily uschnout
vlhké rukávy,
přes horu Setkání¹⁸ došla
do Hlavního města,
kam princezna Saohime¹⁹
přinesla jaro,
kam princezna Saohime
přinesla jaro.

Kijomori Hotoke, tvé umění je opravdu hodno pověsti, která o něm koluje! Jsem spokojen, velmi spokojen. Od této chvíle zůstaněš v mém paláci. Jmenuji tě svou pěvkyní a tanečnicí.

Hotoke Ach, to ne! Mým vroucím přáním, které jsem chovala v srdci, bylo jen jednou jedinkrát předvést vám, vládci říše, své umění. Nyní se mi přání splnilo, nechte mě proto prosím ihned odejít.

Kijomori To se nestane! Tvé umění v mé zkoušce obstálo. Nesmíš odejít! – Mimochodem, Senoo, přines mi ten její meč.

Vypravěč Senoo Taró připravený na všechno uctivě nese meč oběma rukama.

Senoo Poznávám tento meč. Pochází z pokladu rodu Minamoto a má jméno Išikirimaru, Kamenosečný.

Vypravěč Vznešený Buddhův služebník bere meč do rukou.

Kijomori Opravdu, je to meč Išikirimaru, který kdysi po svém jmenování do úřadu dostal novoročním darem místosprávce z Kagy! Místosprávce však potkalo velké neštěstí – meč mu zcizil nepřítel a jej za to stihl krutý trest. Nyní přináší meč Hotoke – sám jsem pomýšlel na to, že by jej v budoucnu mohla používat tanečnice širabjōši. Cha, cha! To se mi líbí! Hotoke, vezmi si meč a pojď sem dozadu!

Hotoke To díky přimluvě paní Gió tu dnes mohu být, bez ní by mi nebylo souzeno, aby mne Jeho Eminence přijala.

Kijomori Jakže, ty se ostýcháš před Gió? Je-li tomu tak, propouštím Gió ze svých služeb. Gió, už tě ve svém paláci nepotřebuji. Hned se odtud klid!

Vypravěč Všichni přítomní strnuli a nenacházejí slov. Senoo Taró zoufale prosí.

Senoo Pane! To je příliš kruté! Žádám vás, abyste od svého rozhodnutí upustil. Já, Senoo, vás pro-

sím při svém životě! Jen si rače vzpomenout na všechny ty služby, které vám Gió až doposud prokazovala!

Kijomori Ech, ty drzoune! To promluvil Buddhův služebník, Čisté moře, před nímž se všichni pod sluncem třesou! Nuže, Hotoke! Pojd' sem dozadu, jen pojd'!

Senoo Vznešený pane, vždyť o té tanečnici nic nevíme! Nevíme ani, není-li to posel samotného vládce pekla – anebo někoho z rodu Minamoto! Co kdyby se vznešenému Buddhovu služebníkovi mělo něco stát?

Kijomori Tak tedy – před vámi stojí Buddhův služebník Čisté moře, kterého se nedotkla čepel ani v bojích Hógen²⁰ a Heidži!²¹ Jak bych se mohl bát jedné takovéhle dívky! Námitky stranou! Chci si s Hotoke přátelsky pohovořit. Senoo, jdi a přiveď ji!

Vypravěč Pronesl přikře vznešený Buddhův služebník a odporoučel se do zadní místnosti. Za ním pomalu kráčí Senoo, za ruku vede Hotoke. Paní Gió zůstává sama.

Gió Ach pomíjivosti!

Mé tělo – loďka z bambusu,
jež smutně po řece plyne.

Dlouho jsem se připravovala na chvíli, kdy starou loďku odnese říční proud, ale kdo by se nadál, že to bude už dnes? Jak ráčil říci vznešený Buddhův služebník – do tohoto paláce, z něhož mne právě vyhnali, mi už není souzeno se vrátit. Musím si teď dřív srovnat myšlenky!

Vypravěč Třebaže spolu trávili noci ve stínu jediného stromu, ač nabírali vodu z téhož říčního proudu, nastalo smutné loučení. Snad není třeba připomínat, že spolu v tomto paláci na Západní osmé třídě strávili celá tři léta! Vzpomínky jsou tak hořké – marně Gió prolévá slzy. Přichází Heidajú.

Heidajú Paní Gió, dobře rozumím vašemu smutku. Oba jsme celou duší oddáni Buddhovu služebníkovi, Nejvyššímu ministrovi. Když však s vámi takto naložil, úcta se mění ve stonásobnou zlost. Udělám konec tomuto pokoření! Půjdu ke vznešenému pánovi, abych se s ním rozloučil, a až se k němu přiblížím, využiji jeho nepozornosti a zasadím mu ránu mečem. Také bych mu odplatou mohl dát vypít jed! Já, Heidajú, jsem vám k službám. Nuže?!

Vypravěč Ač takto naléhá, Gió vrtí hlavou.

Gió V lidském světě vždy
jsou vedle sebe
hořkost s lítostí.
Jako ten kolovrátek
osud se točí –
z věčných loučení

zbydou jen vzpomínky,
po nichž není stopy.

Tak tohle napíše štětcem sem na posuvné dveře:

„Mladý výhonek nasazující na květ,
anebo uvadající stéblo –
obojí je tráva rostoucí v polích.“

(Píše na posuvné dveře)

Vypravěč „Ani jedno ani druhé
podzim neušetří.“

Vydává se do Sagana,²²
srdce naplněné lítostí,
již s sebou nese podzim.
(Gió odchází z jeviště)

Heidajú Ach! Jak je pan Taira krutý! Vznešený Buddhův služebník si dělá, co se mu zlíbí! Uvidíme však, jak dlouho ještě. Náhlé propuštění Gió je síce jen jedním spadlým listem, ale i jeden spadlý list paulownie²³ může znamenat podzim říše! Tedy, začíná to být zajímavé!

Vypravěč Heidajú se potouchle usmívá a běží se schovat. Vzápětí přichází Hotoke, kterou doprovází Senoo Taró.

Senoo Hotoke, říkáš, žes tento meč sama nevzala?

Hotoke Ano. Nevěděla jsem to, ale byl to dar urozeného dvora, jemuž se hluboce klaním. Už se jej nikdy víc nesmím dotknout svými rukama. Prosím, zařídte, ať jej přijme Jeho Eminence.

Senoo To jsou správná slova. Tento meč dal původně Jošihira, řečený Zlostný,²⁴ váženému panu Velkému ministru středu.²⁵ Já jej od tebe přijmu jako dar a předám jej pánovi z Komacu.

Vypravěč Uctivě přijímá meč. Nato otočí hlavu a zadívá se k posuvným dveřím.

Senoo Co... co je tohle?

Hotoke Ty stopy štětce na posuvných dveřích?

Senoo Co tam stojí? –

„Mladý výhonek nasazující na květ,
anebo uvadající stéblo –
obojí je tráva rostoucí v polích.“

To je určitě písmo Gió! Je-li to první část básně, jak potom zní pokračování?

Hotoke „Mladý výhonek nasazující na květ,
anebo uvadající stéblo –
obojí je tráva rostoucí v polích.“

Vypravěč Hotoke naklání drobnou hlavičku.

Hotoke Ta báseň, myslím, pokračuje:

„Ani jedno ani druhé
podzim neušetří.“

Senoo Přesně tak. To ale znamená, že Gió napsala tu báseň na rozloučenou a odešla. Co budeme dělat?



Hotoke hraje na koto

Hotoke Když čtu báseň paní Gió, vybavuje se mi Učení z Kagy.

Vypravěč [mluví za Hotoke] Světská sláva je sen, nic jiného než sen. Člověk se může radovat a žít v blahobytu, nakonec mu stejně nic nezůstane – není ani jisté, půjde-li cestou Osvícených. Paní Gió se rozhodla oholit si hlavu. Budu ji, drahou paní, hned následovat! Půjdu za ní a pohovoříme si jako dvě mnišky.

Hotoke Když člověk jednou klesne do říše pekel, je obtížné se vyšplhat opět nahoru.

Na nejisté hranici mezi mládím a stářím je lidský život kratší než ten jepičí, prchavější než blesk.

Opojení chvilkovou slávou! Paní Gió se nemodlila za šťastné zrození v příštím životě, a tak poznala žal. To vše je pro mne poučením!

Senoo Celým tělem, celou duší sloužila Gió pánovi, věrně se o něj starala, a on ji propustil. Jeho duše se zmocnila Hotoke. Vznešený Buddhův služebník je jako smyslů zbavený. Svůj život sice zaslíbil Buddhovu učení, dopouští se však hříchů – zbloudil v oparu rozkoše a stýká se s ženami. Už si o tom

povídá celé Hlavní město! Blíží se konec této epochy, každý vidí, že se lid k rodu Taira začíná obracet zády. Ach, Gió, ach, Hotoke, není to všechno marnost nad marnost? Chvilku stát na vrcholu slaboty, lesku a sil – jak rychle se ale osud určený Nebesy může zvrtnout! V zemi to nyní vře jako v kotli a zástupy těch, kteří rod Tairů nenávidí, rozšířily se už do více než čtyř set krajů. V Hlavním městě si Minamoto Jorimasa se svými vazaly brousí drápy a přívrženci mnicha Šunkana²⁶ spřádají tajné plány, jak Tairy zničit. Nejstarší Jošitakův syn, Jošina-ka z Kisa,²⁷ řečený Korunovaný, číhá na severu na příležitost vztyčit vlajky. A na východě Joritomo²⁸ – sirotek po Jošitomovi. Až ten jednou povstane, je jisté, že Izu, Kai, Suruga i Osm krajů za Mýtem²⁹ – ty všechny budou jeho.

Vypravěč Autorita a moc vznešeného Buddhova služebníka je jako zapadající slunce – tento svět je přece tak vrtkavý a nestálý!

Senoo Proto Velký ministr středu, pan Šigemori z Komacu, koná pouť k ochranným božstvům rodu Taira, která sídlí ve svatyni Ickušima. Po dobu sedmatřiceti dnů se tu pak modlí – nabízí svůj život a prosí, aby božstva rod Tairů spasila a zajistila úspěch jeho vojenskému tažení.

Vypravěč Díky válečné Isti rodu Taira je osud povstalců zpečetěn. Přívrženci mnicha Šunkana sice

zpočátku zůstali na svobodě, záhy se je ale podařilo dopadnout a usvědčit. Jejich velitel byl odsouzen a čeká ho poprava. Tak byly smělé plány postalců rozmetány. Na severu vítá Jošinaka šípy Mičimoriho, hraběte třetího řádu z kraje Ečizen. Přes padesát tisíc vojáků vede Džónoširó Nagamoči. Na východě se hrabě Koremori z Komacu³⁰ připravuje na Joritoma. Má vojsko o síle sedmdesáti tisíc mužů, jimž velí Tadakijo z provincie Kazusa.

Senoo Hotoke! Náš svět je čím dál uspěchanější. Já, Senoo, se přimluvím u Velkého ministra středu, aby se o tebe postaral, a vynasnažím se, aby ses měla dobře. Prosím...

Vypravěč Obrátí se k Hotoke a společně odcházejí. Vchází samuraj v modrém.

Heidajú: Slyšel jsem to! Po celé zemi pasou po rodu Minamoto! Vojevůdci se svými vojsky osnují plány. Musím varovat pana Joritoma!

Vypravěč S těmito slovy se Heidajú poroučí pryč. Bez skrupulí si to namíří k předním pokojům, když vtom se zezadu ozve nějaký hlas.

Šigemori Počkej, Heidajú!

Hlas z povzdálí Přichází Velký ministr středu z Komacu!

Vypravěč Vchází mužně a důstojně. Má na sobě obřadní roucho vznešených a na hlavě čapku.

Šigemori Heidajú! Totiž vlastně Kon'ómaru ze Šibujji! Říkám počkej, tak přece počkáš!

Heidajú Jakže, Kon'ómaru? Je zde pan Kon'ómaru? Pán z Komacu vás volá!

Šigemori Ale Heidajú – vždyť ty sám jsi Kon'ómaru, převlečený Jošitomův praporečník! Přece mě nešálí zrak!

Heidajú Podívejme se na Šigemoriho! Tak tys mne poznal? Nač tedy vše dále skrývat? Ano, jsem Kon'ómaru ze Šibujji, spojenec vznešeného pana Minamota Jošitoma, který našel svou smrt v bitvě s rodem Tairů. Převlékl jsem se za sluhu – samuraje v modrém – a vetřel se sem do paláce, abych sledoval Buddhova služebníka Kijomoriho. Plánoval jsem, jak jej bez milosti sprovodím z tohoto světa – ech, nebesa mi to ale neumožnila! Nuže, bojujme otevřeně. Do zbraně! *(Rychlapřevlek bukkaeri)*³¹

Vypravěč Vykřikne Heidajú. Velký ministr středu se ale jen usmívá.

Šigemori Tak to jsi ty! Drzoun, který přitáhl nezván, ten, kdo držel opratě koně pana Jošihiry Zlostného, který se mnou bojoval ve vojenské vzpouře Heidži a pobíhal mezi sakrou Sakon a mandarinkovníkem Ukon!³² Sám osud nás nyní svádí dohromady. *(Rychlapřevlek bukkaeri)*

Vypravěč Svléká své roucho hodnostáře, pod ním má přenádherné brnění.

Kon'ómaru Šigemori! Necht' současnost se stane minulostí! – Nuže, vyzývám tě k boji!

Šigemori Počkat, Kon'ómaru! Cožpak jsi tehdy netrhl opratěmi a neodvrátil ode mne v tom okamžení ostrou špicí Jošihirova meče, jakmile jsi spatřil, že jsem v nebezpečí?

Kon'ómaru Ech, Šigemori! Tak ty sis toho všiml? Věděl jsem tehdy v té bitvě Jošihirova koně a klusal jsem nahoru po cestě Mijakóodži. Střežili jsme císařský palác, když tu se na nás u brány Taikenmon³³ snesly šípy. Nechal jsem se unést a jednal jsem nerozvážně.

Vypravěč Dva muži, kteří proti sobě stáli v předních řadách za znesvářené rody Taira a Minamoto. Bojovali tvrdě, na život a na smrt. Jako by šlo o poslední výjev z jejich životů. Špice Jošihirova meče nebezpečně mířila na Tairu Šigemoriho, když vtom – kdoví proč, snad že i přes nepřátelství svých vojevůdců jsou rody Taira a Minamoto ochránci císařské rodiny – osud zaváhal, je-li skutečně správné dopustit, aby se zde oba muži na vrcholu sil rozlétili jako prach, pevně přitáhl opratě a nedovolil meči tnout do nepřitele.

Kon'ómaru Pomohl jsem nepříteli vyvážnout z nesnází.

Šigemori Tím nepřitelem jsem byl já, Šigemori. Ať se stane cokoli, nikdy ti tvou pomoc nezapomenu!

Kon'ómaru Nevím, jestli to způsobilo mé pomínutí smyslů či něco úplně jiného, ale boj Heidži byl krutou porážkou. Mnoho vojáků rodu Minamoto přišlo o život a ti zbylí prožívají pekelná muka. Rokuharšči,³⁴ kteří se chlubí vítězstvím, nedbají na neštěstí svého lidu a krutě se mstí. Za opratě jsem tehdy vzal veden myšlenkou na císařský rod i na svého pána – a od té doby bez ustání prolévám slzy hořkosti. Proto jsem také odhodil svůj stud a sloužím zde v paláci. Ať už nakonec vyvážnu živ, anebo přijdu o život, čekám na vhodnou příležitost, abych zničil rod Tairů. Velký ministr středu z Komacu, ty, který znáš vzrůstající hněv lidí, kteří se obracejí proti Tairům, připrav se na souboj!

Šigemori Cha cha cha! Ale jdi, Kon'ómaru! Vždyť jsi tady v paláci obklíčen ze všech stran! Hlavou zeď neprorazíš! Byl bys nerozumný, kdybys teď tasil! Slibme si, že zkřížíme meče na bitevním poli!

Kon'ómaru To je slovo muže! Vráťím se tedy zatím na východ do Azumy.

Šigemori Pokud Joritomo na ostrově Hirugakodžima³⁵ vztyčí bojový prapor, jeho sídlem se stane Ka-

makura. A já, Šigemori, jsem připraven zabránit tomu, aby nastala doba kamakurská.

Kon'ómaru To jsou mi ale řeči!

Vypravěč Pod Joritomovým praporem bude v mžiku mnoho těch, kteří budou odhodláni konat hrdinské činy. Za hvězdné noci ozářené svitem luny, ještě před rozbřeskem, povstanou kamakurští, překročí Ašigaru³⁶ a záhy dojdou k řece Fudžigawě. Jakmile zaslechnou kráčeající bojovníky rodu Minamoto, překvapeně vyskočí –

Kon'ómaru – zástupy Tairů, kteří se třesou před pouhým šelestem letících ptáků.

Vypravěč Vyhnaní, zastrašení, rozmetání! Ukazuje na Hlavní město, na něž povede útok.

Šigemori Jak jsi statečný, Kon'ómaru! Místem, kde se příště setkáme, bude bitevní pole. Tak zatím, Kon'ómaru! Buď neústupný!

Vypravěč S těmito zdvořilými slovy se ministr otáčí.

Šigemori Jsou tu Senoo Taró a Hotoke?

Vypravěč „Ano,“ odpovídají. Přichází Senoo Taró a za ním Hotoke. Drží se v povzdálí.

Šigemori Senoo, tvá oddanost mému otci, Nejvyššímu ministru, i tvé upřímné služby mne, Šigemoriho, jen a jen těší!

Vypravěč Senoo Taró prolévá slzy.

Senoo Nezasloužím si vaše slova. Pro vznešeného Buddhova služebníka jsem připraven bez lítosti položit svůj život a jediné, co mi leží na srdci, je osud rodu Tairů. Hlavou se mi honí tisíce myšlenek.

Šigemori Také já, Šigemori, přemýšlím, jaký osud čeká rod Tairů. Ale ať se budu snažit sebevíc, jak se mám postavit k mocným tohoto světa? Otec zestárl a ztratil soudnost, ve svém konání se nebojí ani císařského paláce. Říká se přece, že když zkoušíš ovlivnit osudy lidí, potká tě neštěstí, a to ještě dřív, než na ně vůbec stačíš pomyslet. Tomu, kdo chce mít říši pevně ve svých rukou, všechn lid spílá. Členové rodu Minamoto se před tímto světem ukryli jako hmyz, který se ukládá k zimnímu spánku. Brzy však vylezou z děr a jistě zvednou papory s rodovým znakem, na němž jsou vyobrazeny listy hořce³⁷ a bambusová tráva. Jediným způsobem, jak je rozdrtit, je znovu si získat přízeň lidu, který se k rodu Tairů začíná obracet zády.

Senoo Jak račte říkat.

Šigemori Avšak vraťme se k tomu, co dnes potkalo Gió. Tři roky pánovi poctivě sloužila, a byla z jeho služeb propuštěna tak chladně. V Hlavním městě si o tom vyprávějí zástupci všech společenských vrstev. Pomlouvají, nařikají a nestačí se divit, jak je to vůbec možné. Půjdu a požádám svého otce, Nejvyššího ministra, aby nechal z paláce odejít



Gió se loučí



Závěrečná póza Mie

také Hotoke – tím se snad mezi obyvateli Hlavního města přestanou šířit klevety a rod Taira v čele s otcem si opět získá respekt. Hotoke, jistě to pochopíš.

Hotoke Jak jsem vám vděčna za tato slova, vážený pane, Velký ministře středu! Váš postoj je pro mne, opovržením hodnou tanečnici, skutečným štěstím. Odedávna jsem prosila vznešené božstvo Himegami ve svatyni Širajama, abych směla jít cestou zpěvu a tance. Nemohu však být ptákem drženým v zajetí. Z celého srdce jsem si přála, abych mohla zatančit a zazpívat imajó nejvyššímu vládci. To je má vzpomínka na tento svět a moje lítost je slabší než opar mlhy. Pro dobro rodu Taira i pro dobro své nyní odejdu z tohoto prchavého světa, u paní Gió se očistím od hříchů a vrátím se do svého rodiště, do Komacubary v kraji Kaga.

Šigemori Ach, to jsou slova dívky ze země Koši. Tvé rozhodnutí ve mně vyvolává pocit uznání.

Senoo Vážený pane, Velký ministře středu, pokud Hotoke odejde z tohoto paláce hned teď, kdo jiný zazpívá a zatančí vznešenému Buddhovu služebníkovi jeho oblíbené imajó, když už tu není Gió? I kdyby měl být rod Tairů zničen, já, Senoo, nemohu svému pánovi vzít jeho smysl života.

Šigemori Já, Šigemori, jsem ovšem stejného mínění. Je ale obtížné projevat úctu otci a zároveň myslet na budoucnost Tairů.

Senoo Vznešený Buddhův služebník by nepřenesl přes srdce, kdyby nyní Hotoke beze slova odešla z tohoto paláce.

Šigemori Nejspíš ne. Upustíme tedy od myšlenky propustit ji už dnes. Naléhavě požádám otce, Nejvyššího ministra, a v pravou chvíli necháme Hotoke z tohoto paláce odejít.

Senoo To je správné rozhodnutí! Budu tedy sledovat rozpoložení vznešeného Buddhova služebníka a čekat na vhodnou příležitost – až nastane ten pravý okamžik, Hotoke propustíme. Dám v sázku svůj vlastní život – pokud mne pán nevyslyší, vlastnoručně si rozpáru břicho.

Šigemori Co tě to napadá, Senoo?! Naše životy jsou jako bělouš, kterého jsme zahlédli skulinou ve zdi.³⁸ Na smrt není třeba spěchat.

Senoo Jak poroučíte.

Hotoke I když mi vznešený Buddhův služebník nedovolí odejít a já zůstanu zde v paláci, jsem již v duchu smířená s rouchem černé barvy tuše, které nosí mnišky.

Šigemori Dobře jsi to řekla, Hotoke. Jak jsi v hloubi duše čistá! Já, Šigemori, si beru tvá slova k srdci. Nuže, Kon'ómaru! Bylo by ostudou bojovníků a po-

špiněním jména všech Tairů, kdyby se srdce pána rodu zbláznilo do nějaké dívky. Asi by tě netěšilo porazit takový rod Taira.

Kon'ómaru Přesně tak. Jen když se oprostíme od takových starostí, může dojít k rovnému boji mezi Tairy a Minamoty.

Šigemori Skvěle jsi to vyjádřil! Počkejte se Senoem na vhodnou příležitost, propustte Hotoke z tohoto paláce a přiveďte Gió zpět. Kdyby však Hotoke, ač odhodlána stát se mniškou, zůstala v blízkosti Hlavního města, stala by se terčem klevet. Naštěstí pomyslí na návrat do kraje Kaga, do svého rodiště, jímž je Komacubara.³⁹ Pláň malých piní. Ta je známá i v Hlavním městě – mladé borovice tam vysázel sám císař Kazan.⁴⁰ Tato pláň navíc nese stejné jméno jako já, Šigemori.⁴¹ Kon'ómaru, slib mi, že na cestě do Azumy doprovodíš Hotoke z پوستevny paní Gió do jejího rodiště v kraji Kaga!

Kon'ómaru Jak bych mohl odmítnout žádost tak ušlechtilého bojovníka?! Vždyť i letmé setkání rukávu kimono může být karmou určující další životy. Vaše slova jsou osudová, Velký ministře středu z Komacu. Vaši žádost vyplním.

Šigemori V tom případě, Kon'ómaru, přijmi tento meč. Je to známý meč rodu Minamoto, zvaný Išikirimaru, Kamenosečný. Putoval z rukou Jošitomových k Jošihirovi, během bojů Heidži se dostal do mé pokladnice a poté jím byl obdarován místosprávce z Kagy. Tak tento vzácný meč přecházel od majitele k majiteli, až jej dnes ráno přinesla Hotoke. Podivnou shodou náhod jsem se na krátký čas stal jeho vlastníkem já a nyní jej předávám tobě. Uctívej jej jako památku na svého pána – nechť ti během tvého putování po cestě Košidži slouží jako ochránce.

Vypravěč Kon'ómaru je těmi slovy překvapen.

Kon'ómaru Ale to je skutečně pravý Išikirimaru – meč, který pan Jošihira tasil a poté upustil v bojích Heidži! Jak zvláštní shledání! Jsem udiven! Celou dobu jsem si myslel, že se nad mečem během bojů zavřela zem. Jsem vám opravdu vděčný! V nadcházející bitvě mezi Tairy a Minamoty však nezáváhám!

Šigemori To vím už od začátku.

Vypravěč S pocitem bojovníka bere meč do rukou.

Kon'ómaru Ještě jednou tedy na shledanou, buďte v pokoji!

Šigemori Také ty jdi šťastně vstříc svému osudu bojovníka!

Hotoke Budeme-li zvát jméno Buddhovo, najdeme cestu z tohoto zmateného světa!

Vypravěč [mluví za Hotoke] Za dlouhé temné noci

si ostřím černé vlasy, stanu se mniškou a budu sloužit Osvícenému.

Šigemori Vyzývám Buddhu Amitábhhu.⁴²

Senoo Buddho Amitábhho!

Hotoke Duše zemřelých obou rodů, Minamoto i Taira –

Vypravěč – necht' jsou spaseny od pekelných muk!

Kon'ómaru Palácem, v němž v sále Owari vzal Osada⁴³ život –

Vypravěč – vznešenému Jošitomovi, zní modlitby za Jošitomovo osvětlení a –

Kon'ómaru Vyzývám Buddhu Amitábhhu!

Vypravěč Buddho Amitábhho!

Kon'ómaru A síťovaný nátlétník, který mám na sobě –

Vypravěč – necht' je pevný jako brnění proseb za spasení.

Šigemori Loučím se.

Kon'ómaru I já se loučím.

Hotoke Sbohem.

Senoo Loučím se.

Vypravěč: Nekonečné hlasy suter a dháraní⁴⁴ i přiběh opěvovavé Hotoke se nesou z úst do úst k příštím věkům. Prosme, ať se urodí všech pět plodin,⁴⁵ ať lid žije v bezpečí a vládá Jeho císařské milosti necht' je klidná a spokojená.

Přeložil Petr Holý

Jazyková redakce Denisa Vostrá



Po představení

Poznámky

- 1 Hotoke Gozen, tanečnice pocházející z kraje Kaga (dnešní prefektura Išikawa); objevuje se v Příběhu rodu Taira (*Heike monogatari*).
- 2 Širabjóši, „tanečnice v bílém“; působily v pozdní době Heian (794-1185) a v období Kamakura (1185-1333). Nosily pánské bílé šaty a zpívaly a tančily ve stylu imajó (viz pozn. 11). Přestože pocházely z lidových vrstev, oblíbila si je vojenská šlechta, a tak vystupovaly ve vyšších kruzích.
- 3 Bugaku (dosl. „taneční hudba“), jedna z nejstarších tanečních forem, která na území Japonska pronikla v 7. stol. Jednalo se o majestátní, monotónní tance, které se díky podpoře císařského dvora staly součástí dvorských obřadů.
- 4 Píseň doprovázená hrou na šamisen (dlouhý strunný nástroj typu kytary).
- 5 Místnost, kterou před zraky přihlížejících chrání bambusová roleta sudare.
- 6 Su Tungpcho (1036-1101), čínský básník a politik.
- 7 Král Fu Čcha, vládl v letech 495-473 př. Kr., v Období jara a podzimu (722-481 př. Kr.).

- 8 Král Kou Ťien, panovník státu Jue, vládl v letech 496–476 př. Kr.
- 9 Kraj Kaga tvořil jižní polovinu dnešní prefektury Išikawa.
- 10 Božstvo Širajama hime no kami (též Himegami) je uctíváno v šintoistické svatyni Širajamahime v prefektuře Išikawa (zal. 717).
- 11 Doslova „dnešní, moderní styl“, středověká básnická forma, v níž se obvykle střídaly sedmi- a pětislabičné verše.
- 12 Píseň doprovázená hrou na koto (obvykle třináctistrunný nástroj typu citery).
- 13 Častěji Cunoga, jde o starý název Curugy, střední části prefektury Fukui, která vystupuje do zálivu Curuga.
- 14 Též Tora Gozen, hora v kraji Ómi. Dostala jméno podle věhlasné konkubíny z Óiso, která žila v historické době Kamakura (1185-1333) a poslední roky svého života strávila na západním břehu jezera Biwa.
- 15 Jap. Jogoko, jezero v prefektuře Šiga; sousedí s jezerem Biwa.
- 16 Jap. Šiga no mijako, hlavní město, které v r. 667 založil v oblasti dnešního města Ócu v prefektuře Šiga císař Tendžin (Naka no Óe).

- 17 Těž Katata, záliv na jezeře Biwa ležící ve městě Ócu, v prefektuře Šiga; odedávna významné místo pro dopravu po jezeře.
- 18 Ósakajama (též Ózakajama), hora ležící na hranici měst Ócu a Kjóto. V r. 646 zde bylo zřízeno známé mýto Ósaka no seki.
- 19 Božstvo přinášející jaro.
- 20 Jap. Hógen no ran, palácová rozepře, k níž došlo po smrti excisaře Toby v roce 1156 mezi excisařem Suto-kuem a císařem Goširakawou. Vítězem se stal Goširakawa a Sutoku byl poslán do vyhnanství.
- 21 Jap. Heidži no ran, vojenská vzpoura, k níž došlo v r. 1159. Minamoto Jošitomo tehdy využil dočasné nepřítomnosti vůdce rodu Taira (Kijomoriho) v Kjótu a pokusil se o převrat. Kijomori se však nečekaně vrátil a rod Minamatů byl poražen.
- 22 Místo v Kjótu odedávna zmiňované v souvislosti s podzimními travinami a hmyzem; v literatuře opěvované.
- 23 Paulownie císařská, jap. kiri, listnatý strom dorůstající výšky asi 10 metrů. Stylizované ztvárnění jeho listů a květů se objevuje v rodových znacích významných rodů japonské historie. Výraz „jeden list paulownie“ (jap. kiri hitoha) v japonském kontextu vyvolává představu nadcházejícího podzimu, v přeneseném slova smyslu pak nastávajícího konce, úpadku.
- 24 Jap. Akugenta, přezdívka Minamota Jošihiry (1141 až 1160), nejstaršího syna Minamota Jošitoma. Vysloužil si ji v patnácti letech, když porazil svého strýce.
- 25 Jap. naidaidžin, naifu, míněn Taira Šigemori (1137 až 1179), nejstarší syn Tairy Kijomoriho. Šigemori sídlil v Komacu, proto byl také označován jako „Ministr z Komacu“.
- 26 Mnich sekty Šingon žijící na konci doby Heian (794 až 1185). V r. 1177 se s několika příslušníky rodu Fudžiwarra scházel v horské vile v údolí Šišigatani, kde společně plánovali spiknutí proti excisaři Goširakawovi. Spiknutí však bylo vyzrazeno a Taira Kijomori jeho účastníky krutě potrestal. Mnich Šunkan byl poslán do vyhnanství na pustý ostrov. Tato událost se později stala námětem k divadelním hrám nó, bunraku i kabuki.
- 27 Minamoto Jošinaka z kraje Kiso (1154-1184).
- 28 Minamoto Joritomo (1147-1199), vůdce rodu Minamatů, který si za své trvalé sídlo zvolil město Kamakura.
- 29 Jap. Kanhaššú, historický souhrnný název osmi krajů v oblasti Kantó: Musaši, Sagami, Kózuke, Šimocuke, Kazusa, Šimósa, Hitači, Awa.
- 30 Taira Koremori (1158-1184), jeden z vojevůdců rodu Taira.
- 31 Jedna z technik rychlopřevleku v divadle kabuki. Z přistehovaného horního dílu kimona vytáhne jevištní pomocník stehovací nitě, tím se látka uvolní a svou tíhou spadne přes pás dolů. Pod ní se objeví spodní vrstva, většinou kontrastní barvy.
- 32 „Pobíhat mezi sakurou Sakon a mandarinkovníkem Ukon“ (jap. Sakon no sakura, Ukon no tačibana o kakemeguru), průpovídka vztahující se ke vzpouře Heidži (1159). Sakura jménem Sakon rostla na východní straně jižního křídla Sálu pro státní obřady (Šišinden) v Císařském paláci v Heiankjó (dnešním Kjótu) a na jih od ní si své jednotky rozestavili tzv. Ochránci zleva (sakon'efu). Mandarinkovník Ukon rostl na západní straně jižního křídla Sálu pro státní obřady a své jednotky tam měli Ochránci zprava (ukon'efu).
- 33 Jedna z dvanácti vnějších bran, jimiž se vstupovalo do komplexu Císařského paláce v Kjótu. Při vzpouře Heidži r. 1159 napadl rod Tairů v její blízkosti armádu Minamota Jošitoma a odehrála se zde významná bitva, v níž proti sobě bojovali Taira Šigemori a Minamoto Jošihira.
- 34 Tairové si vybudovali honosné sídlo v okolí chrámu Rokuhara v Kjótu. Jménem tohoto chrámu pak byli nazýváni i členové rodu, zejména Taira Kijomori.
- 35 Těž Hirugašima, ostrov v dnešní prefektuře Šizuoka, kam byl Minamoto Joritomo poslán do vyhnanství.
- 36 Oblast v dnešní prefektuře Kanagawa, kde bylo r. 899 vybudováno historické mýto.
- 37 Gentiana makinoi, jap. rindó.
- 38 „Život je jako bělouš, kterého jsme zahlédli skulinou ve zdi“ (jap. hakku geki o suguru), rčení přirovnávající rychlost plynutí času našich životů k pomíjivému okamžiku, během něhož skulinou ve zdi jen na nepatrný okamžik zahlédneme cválajícího bělouše.
- 39 Pláň Komacu.
- 40 Kazan (968-1008), 65. císař, vládl v letech 984–986.
- 41 Taira no Šigemori byl nazýván Velkým ministrem středu z Komacu.
- 42 Jap. Amida, čínsky A-mi-tchuo-fo, dosl. „světlo bez hranic“. Uctívání Buddyho Amitábhy se objevuje od poloviny období Heian (794-1185) a představuje významný bod ve vývoji buddhismu. Podle tohoto kultu lze dosáhnout osvětlení pouhým vzýváním Amitábhova jméno (jap. namu Amida bucu).
- 43 Osada Tadamune zbaběle zabil Minamota Jošitoma poté, co Jošitomo r. 1160 prohrál ve vzpouře Heidži. K vraždě mělo dojít v horké lázni Owarinoma, kde se Jošitomo koupal. Výraz „osada“ se v japonštině stal pejorativním označením pro zbabělce.
- 44 Jap. darani, čínsky čen-čen, kratší sůtry ve formě zářikadel obsahujících formule magického vědění.
- 45 Pět plodin (jap. gokoku) symbolizujících úrodu: rýže (jap. kome), oves (mugi), čínské proso (kibi), seté proso (awa) a oby (mame). Jiná verze uvádí místo rýže konopí (asa).

Tröstrova scénografie

Frejkovy inscenace Shakespeara Julia Caesara z roku 1936

Kateřina Miholová

Úvod – Mýtus č. 1: Ve scénografii není nic, co by předtím nebylo v hlavě režisérově – Mýtus č. 2: Vliv scénografie se v inscenaci omezuje na podobu scény a kostýmů – Mýtus č. 3: Inspirace je věc tajemná a nezachytitelná – Mýtus č. 4: Doboví kritici mají včlenit scénografické řešení do vývoje výtvarného umění, nejlépe do některého z jeho směrů či škol – Mýtus č. 5: Česká (a slovenská) scénografie neměla a nemá zrovna světovou úroveň – Mýtus č. 6: Složka je složka, ale režisér je režisér – Mýtus č. 7: Divadlo bez diváků nám zaniká

Úvod

V dějinách divadla a jeho přítelkyně scénografie vždy hledáme zlomová díla, na nichž lze nejlépe demonstrovat vývoj oboru. Snad všichni teoretici se po téměř sedmdesáti letech shodnou, že jednou z takových zásadních inscenací byl Frejkův *Julius Caesar* z roku 1936, a většina z nich tuší, že k tomu přispěl František Tröster scénografickým řešením a Václav Vydra, Zdeněk Štěpánek a Ladislav Boháč v úlohách Caesara, Bruta a Antonia. A máme pocit, že o díle víme dost. Témeř sedmdesát let od premiéry ovšem udělalo své. Představujeme si nejčastěji demagogicky řečnického Antonia pod vztyčenými naddimenzovanými kopyty koně a dohadujeme se, že v roce 1936 tvůrci pojednali dílo jako varování před fašistickými tyrany.

Vrátíme-li se důkladně zpět k pramenům, zjistíme, jak moc je naše představa zmytizovaná. Pod kopyty koně nestál Antonius, ale 'pouze' spiklenci dohadující se o vraždě a ve chvíli Antoniova nezapomenutelného řečnění byla scéna zcela prázdná. Antoniova řeč neměla být pokud možno demagogická, resp. měla být demagogická pozitivně, neboť podle Frejkovy interpretace byl Antonius postava kladná, oslavující mladistvý aktivismus v kontrastu k Brutovu nekonstruktivnímu 'kritikounství', stejně jako Frejkův Caesar neměl být tyran, natožpak fašista... K režijní koncepci a jejímu posunu, zvláště pak v kontrastu ke skutečným životním osudům všech tvůrců památné inscenace, se snad dostaneme někdy jindy, zde se zaměříme na výtvarné řešení inscenace a pokusme se přitom zbavit mýtů, kterými je minulé generace postupně oprádal, abychom nakonec došli k jistému zobecnění.

Mýtus č. 1: Ve scénografii není nic, co by předtím nebylo v hlavě režisérově

Vytkněme nejprve základní prvky scénografického řešení *Julia Caesara*:

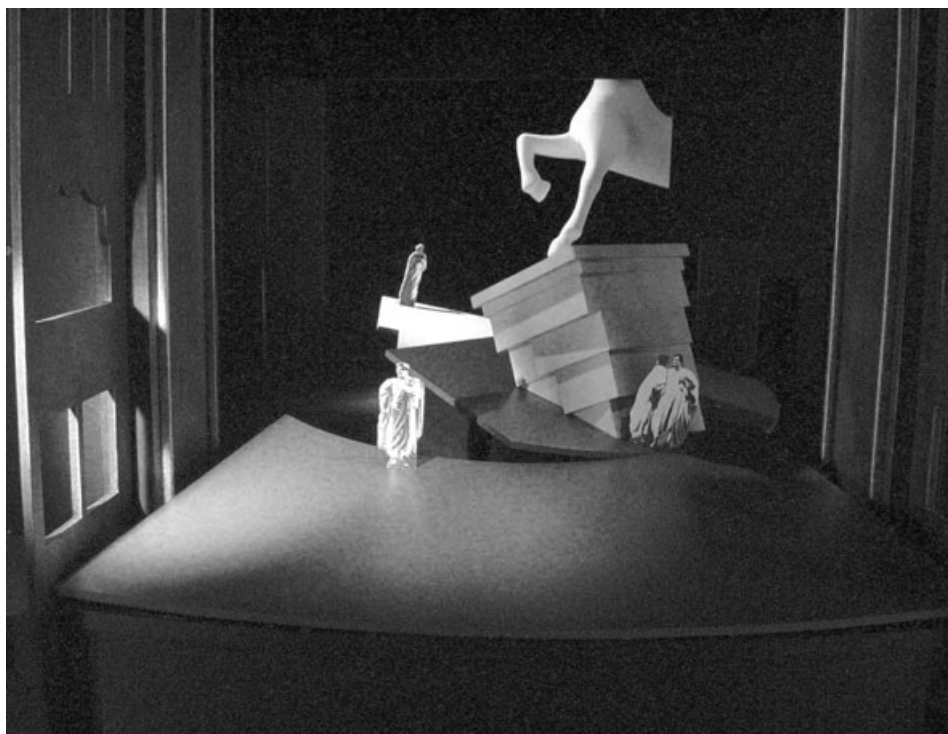
- **naddimenzované pomníky** – jezdecký pomník z podhledu, z něhož jsou viditelná vztyčená přední kopyta pět metrů vysokého koně (vršek pomníku se zdánlivě ztrácí v provazišti), pětimetrová sádrová busta Pompeiova, nízké a zborcené sloupy s hlavicemi;
- **trojí šikma** – prudce se zdvihající, která začíná nad orchestřištěm, a s tím spojený posun dění blíž k divákům: hraje se de facto na předscéně, zadní část šikmy je oddělena a umístěna na točnu, natočením vzniká puklina a výrazné rozbití podlahy, při otočení šikmy o 180° stupňů nastává maximální vertikální členění – diváci v přízemí se ocitají v podhledu, když se vysoko nad hlavami herců na předscéně vytváří další hrací prostor.

Na konkrétním příkladu jedné inscenace se můžeme pokusit vysvětlit, co přesně myslel František Tröster tím, že každé drama má svou gravitaci (Tröster 1967: 14) a že úkolem scénografickým je najít její průmětnu (Tröster 1936/37: 84). V souvislosti s *Juliem Caesarem* uvádí: V „Caesarovi“ nám šlo o vyjádření nepevnosti zborcenými plochami, které nesly gigantické plastiky, ukončené kdesi vysoko nad portálovým rámem: Caesar vychází z cirku, stojí pod obrovitou plastikou koně [...] zdrobnělý rozporem měřítek [...] i pro obecenstvo nastupuje v uměle zkonstruovaném podhledu. To je fixovaný zorný úhel, ze kterého je pozorována a vykládána celá tragédie. Není to tedy symbol, ale stanovisko, názor na celek (viz Jindra 1965: 64-65).

Domyslíme-li Tröstrovu úvahu, dobereme se k přesné charakteristice významů scénografického řešení: Obrazy moci již dávno přerostly ty, kteří ji představují. Caesar je titěrný ve srovnání s nohou koně i s pouhou bustou svého dřívějšího nepřítele Pompeia. Žije více ve svých obrazech, tj. v myslích těch, kteří mu pochlebují, i těch, kteří se ho bojí. Nezáleží už tolik na tom, co chce on sám. O všem se rozhoduje ve vazbě na obrovskou moc, kterou představuje. Caesarův Řím je plný naddimenzovaných představ o svých vládcích, ale žije – dokud žije Caesar. S přípravou vraždy se začíná bortit jeho základna, jakoby plíživě zemětřesení rozlamovalo zemi. Po dokonání vraždy se zhroutí vše – na Foru, na kterém řeční Marcus Antonius, zůstalo jen pár zborcených sloupů. V následujících bitvách zbývá jen zběsilé *terribile* točny, než se vše konečně ustálí, aby s pompou vešli vítězové...

Za Tröstrův geniální nápad považují, že se nespokojil tím, aby ukázal rozpory měřítek v rovině obrázku na scéně (tj. mezi sochou, hercem představujícím Caesara a herci hrajícími římský lid), jemuž by divák z hlediště nezáčastněně jakoby z profilu přihlížel, ale že umístil diváka samotného do obdobného podhledu, v jakém se ocital Caesar vůči jezdecké soše. ‘Průmětnou’ *Julia Caesara* byl tedy podhled. Vysoká konstrukce umístěná na točně, resp. obrácená šikma, rozrážela jako lodní kýl prostor šikmy nad předscénou a divák tak sledoval celou hru z ‘žabí perpektivy’, jak tento úhel pohledu snad nejvýstižněji charakterizují Vladimír Jindra (viz Jindra - Pleskačová 1988: 530) a Věra Ptáčková (1982: 121).

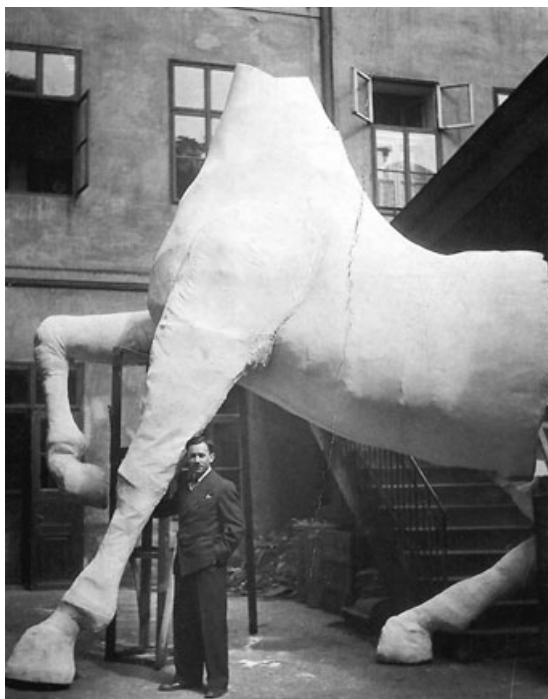
Špičková scénografie se neomezuje na sebenápaditější ilustrování výchozí režijní koncepce, ale na úrovni a prostřednictvím svých výrazových prostřed-



**Nejslavnější obraz inscenace: na Foru pod naddimenzovanou sochou koně.
Rekonstrukce makety DAMU 2001, fotografie simulována na systému Molab**

ků tuto koncepci dotváří, ať už ji v první instanci od režiséra přejímá, nebo ji s ním spolutvoří (že navíc šlo v případě *Julia Caesara* o druhý případ, doložíme při boření mýtu č. 2). F. Tröster vytvořil svým scénografickým řešením pro herce rámeček, jenž jejich výkonu automaticky dodal významy, kterých by hereckými prostředky v takové intenzitě nikdy nemohli dosáhnout. Mám na mysli onen kontrast monumentalit a lidského měřítka, který je pro tuto inscenaci naprosto charakteristický. O tom, že se v tomto případě jedná o samostatný autorský vklad výtvarníka do výsledného uměleckého tvaru, tj. do inscenace jako celku, nepřímo svědčí fakt, že Frejka se ve své velmi podrobné režijní knize o ničem podobném nezmiňuje – a to ani v rovině požadavku.

Inscenace z roku 1936 tak prakticky odpovídá na otázku, co měl Tröster na mysli, když hovořil o požadavcích na scénografii obecněji v souvislosti s *Macbethem*: *Co se odehrává s Macbethem a jeho vývojem v rozložení celého dramatu, musí se odehrát i se scénou a jejím prostorem. Musí mít stejnou dramatickou stavbu a gradaci jako drama... Prostor, jednoduše řečeno, se musí vyvíjet před očima diváků jako Macbeth – a možná ještě o něco více. Musí mu dát k tomu podmínky a musí ho i nepatrně přesáhnout, vytvořit úvod k jeho tragédii, otevřít hru a oddělit ji od životní reality – převést diváka z ulice do divadla, zorganizovat jeho zaměření a vnímání (viz Jindra 1965: 61).*



▲ 'Spiklenci' u soklu pod rozejpatými kopyty. Vlevo Zdeněk Štěpánek (Brutus), vpravo Bedřich Karen (Cassius). Národní muzeum

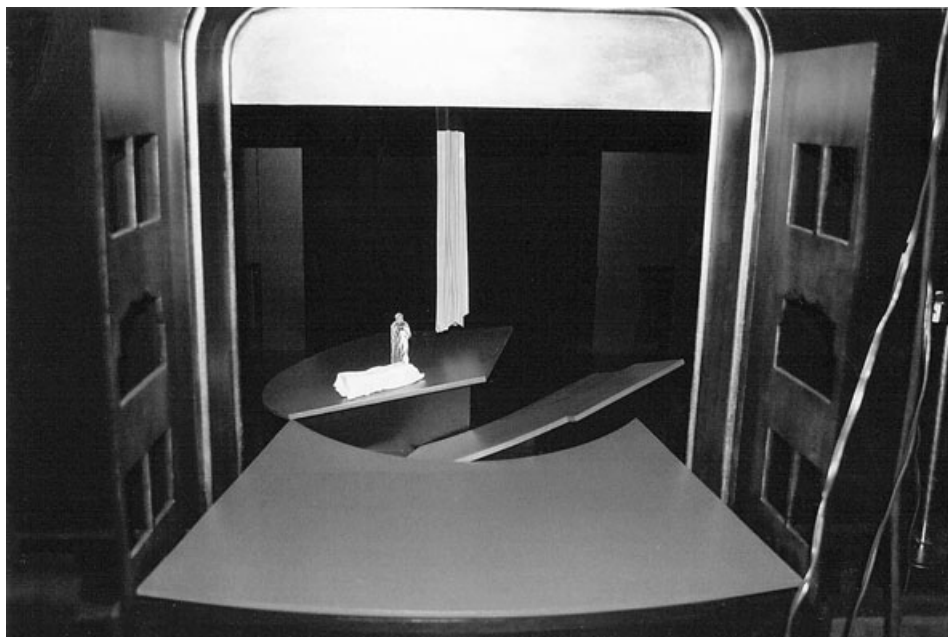
◀ Kašírovaná socha koně pro inscenaci. Reklamní fotografie fy Klein, která ji zhotovila. Národní muzeum

Mýtus č. 2: Vliv scénografie se omezuje na podobu scény a kostýmů

V 'manifestu inscenace', tj. v článku o koncepci *Julia Caesara* v časopise Národní divadlo Frejka uvádí: *Ústředním výtvarným pramenem pro naši inscenaci není antika, nýbrž vzrušený a vášnivý pohyb Michelangelových soch. Hlavně ono Michelangelovo TERRIBILE, to dravé vyražení a rotace těl a hmot v prostoru* (Frejka 1936: 2). Výtvarné inspirační zdroje pro inscenaci jsou také předem vyjmenovány ve Frejkově režijní knize na předsádce a v úplnosti znějí takto: *Inspirace: Michel Angello, Tintoretto, staré plastiky, Gattamelata, Colleone, škola rukou, nahé bitvy / typ pohybu je rotace* (viz Frejkovu režijní knihu k *Juliu Caesarovi* uloženou v divadelním oddělení Národního muzea [NMd], A 14.090 Č-10957, poznámky, 4).

Ve výtvarné stylizaci scénografického řešení se mi však, stejně jako dobovým kritikům, přímou inspiraci Michelangelem objevit nepodařilo. Plastika koně zpracovaná Zdeňkou Schwarzerovou mohla být inspirována koněm Gattamelatovým (jezdecký pomník Donatellův v Padově), koněm Colleonovým (jezdecký pomník Verrocchiův v Benátkách), ale i jakýmkoli jiným koněm ve výpadu, který bývá u všech jezdeckých soch podobný.¹ Zato jsem avizovanou inspiraci objevila někde, kde ji doposud nikdo nehledal – v herectví. Všichni jsme se dopouštěli krátkého spojení: když jsou inspirace výtvarné, nutně se musí projevit v bezprostředním výtvarném řešení inscenace – tj. ve scénografii. Tak to ale Frejka a spo-

¹ Jako další pravděpodobná možnost se jeví inspirace jezdeckým pomníkem Marca Aurelia, nejstarší dochovanou bronzovou sochou ze starověkého Říma (2. st. n. l.), kterou Michelangelo zakomponoval jako dominantu do architektonického řešení Kapitolského náměstí v rámci své 'barokní' (resp. pozdně renesanční) přestavby.



Fotografie makety: natočení šikem v intimní scéně u Bruta – hrací plocha pro diváka ve výrazném pohledu. Rekonstrukce makety DAMU 2001

lu s ním Tröster vůbec nemysleli. Dochovaná režijní kniha dokazuje, že inspirace Michelangelem se měla projevit prvotně a především v hereckém pojetí postav! Tvůrci se touto formou pokoušeli odstranit typický projev divadelního herectví své doby (který bohužel v tzv. 'závažných' okamžicích přežívá dodnes) – frontální deklamační postoj řečníka, který v patetizujícím neměnném postoji recituje verše s pohledem kamsi na horizont směrem do publika.² Je důležité poznamenat, že prakticky stejně spatřoval v Michelangelových plastikách inspiraci pro plastické držení herce na jevišti i Sergej Ejzenštejn (viz Vostrý 2001: 197). Těžko říci, nakolik se tvůrcům *Julia Caesara* takový záměr podařilo realizovat v praxi, dobové fotografie naznačují obě možnosti. Je ostatně příznačné, že tvůrci nespolehali jen na úspěch při přesvědčování herců – scénograf jim pro jistotu výrazně pomohl řešením kostýmů: byly dvoudílné, lehká tunika a přes ni našasené metry tlusté bílé plsti, která držela v barokních skladech, i kdyby se herec náhodou ani nepohnul (viz Rozpočet inscenace, uložený v archivu Národního divadla [Nda]: Č 378).

Faktem jistě zůstává, že kdyby byl 'rotační' záměr naplněn stoprocentně, pravděpodobně by ho reflektovali i odborně vysoce erudovaní doboví recenzenti.³

2 Dodejme, že taková vznešená inspirace musela kladně působit i na hereckou psychologii: režisér nemusel hercům říkat „nestůjte tam jako sloup“, ale mohl lákat velké herce, aby se nepřipodobňovali k nikomu menšímu než např. ke Kristu z *Posledního soudu*.

3 Ojedinělým hlasem tohoto druhu zůstává zmínka v recenzi Josefa Trägra. Je ovšem možné, že jemu jako příteli Frejka své 'tajemství' výslovně prozradil, svědectví není tedy zcela objektivní. Träger opěvuje režiséra za *velkoryse koncipované scény bitevní, končící úchvatným obrazem michelangelovské tělesnosti. Svůj vrozený výtvarný smysl uplatnil v bohatě členěných skupinách, v sošných postojích barokně rozmáchlých protagonistů, v odstíněných pohybech dramaticky spoluhrajícího davu* (Träger 1936: 4).

Pro práci na rekonstrukci inscenace je ovšem zjištění, že Frejka hledal inspiraci pro hereckou akci ve výtvarném umění, zásadním objevem, hlavně pro obecné konsekvence, které z této skutečnosti plynou. Rozborem jediné inscenace lze doložit specifičnost divadelního umění, které si smí přivlastňovat výsledky vývoje z jiných uměleckých oblastí, aniž by se jednalo o nějaké, řekněme, narušení autorských práv. Přístup inscenátorů dokazuje, že divadelní myšlení se může stát i jakýmsi filosofickým prizmatem, kterým je tvůrce schopen vnímat dramaticky nosné momenty ve světě, který ho obklopuje, zpracovat je a případně zpětně divadlu vracet.

Záměrně v této chvíli přestávám mluvit pouze o Frejkovi a používám zdánlivě neurčitější termín: inscenátoři. Jsem totiž přesvědčena, že autorem vyobrazení bezprostředních předloh pro hereckou akci není Frejka, ale Tröster. Ve Frejkově režijní knize se střídají různé kresby dvou odlišných rukopisů: schematické figurky odkazující k řešení mizanscén a způsobem zpracování odlišné, složitější kresby, které se více či méně podobají devíti celostránkovým návrhům na nečíslovaných samostatných listech. Jistá neumělost v kresbě vede badatele k názoru, že Frejka 'ilustroval' celou svou režijní knihu sám. Domnívám se, že to bychom jej přece jen trochu přeceňovali. Autorem náčrtů základních proměn scény (tj. oněch devět vložených kreseb) je s určitostí F. Tröster (viz Hilmera 1989: 211) a po odborných konzultacích s profesorem J. Duškem, jedním z Tröstrových žáků, který dobře zná jeho výtvarný rukopis, si dovolím se stejnou jistotou tvrdit, že František Tröster je také autorem dalších 34 menších skic, které jsou součástí Frejkovy režijní knihy *Julia Caesara*.⁴

Mýtus č. 3: Inspirace je věc tajemná a nezachytitelná

Když se řekne inspirace, představíme si, že umělec vychází z nějaké základní charakteristiky původního díla, ale vytváří dílo jiné. Pod inspirací Michelangellem bych si např. představovala, že postavy budou svalnaté, nahé, bude v nich *terribile* atp., ale přece jen bych nečekala, že budou zobrazeny v naprosto stejných postojích jako jejich předlohy. Tvůrce de facto neaplikoval Michelangela na Shakespeara, ale Shakespeara na Michelangela. V základních dramatických okamžicích doporučuje hercům výtvarný výraz, který doslova převzal a – řekněme to otevřeně – obkreslil z Michelangela a několika dalších 'inspiračních' zdrojů. Ale i zde se nám projevuje divadelní specifikum. Byť je Tröstrova kresba naprosto totožná se svou předlohou, stále slouží jen v rovině inspirační a má být teprve hercem převedena do jiného média. Jinými slovy – takové 'obkreslování' je tvůrčí a pro divadelní práci podnětné.⁵

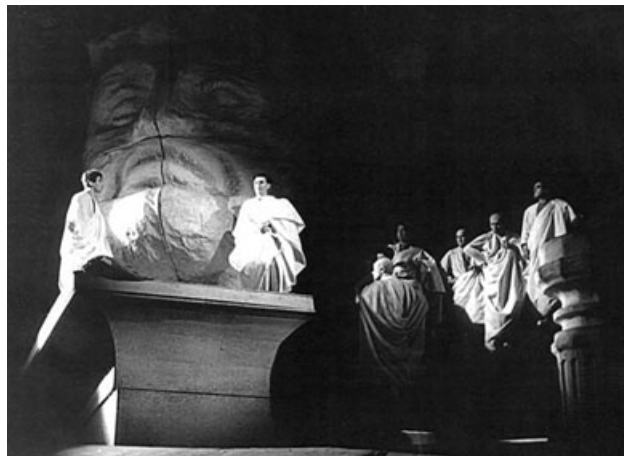
Ze zjištěné skutečnosti lze vyvodit další obecné pravidlo: práce kvalitního scenografa nekončila a také by neměla končit sebenápaditější výtvarnou

4 Do nového světla se tak dostává Frejkovo prohlášení, které učinil u příležitosti veřejné obhajoby předchozí společné inscenace *Fuente Ovejuna* (1935): *Chtěl bych zdůraznit svou solidaritu s prací Tröstrovou, neboť výtvarník pro moderní inscenaci není objednaným dekorátérem, ale pracuje s režisérem na výtvarném pojetí tak těsně, že zřídka lze říci, co patří jednomu a co druhému* (viz J. Frejka: *Fuente Ovejuna*, strojopis, Nmd, A 18934-38, Č - 11316).

5 Jiná by byla situace, pokud by se takto 'přímo' inspiroval nějakým objektem, pokud by jej ovšem v rámci jeho nově nabyté divadelní funkce neuvedl do nového kontextu.



**Ideový scénický návrh scény v Senátu.
Národní muzeum**



**V Senátu po vraždě. Zleva nahoře Antonius
(Ladislav Boháč), u jeho nohou mrtvola
Caesarova (Václav Vydra), spiklenci a lid.
Národní muzeum**

realizací režisérovy koncepce. Pokud se výtvarník jako rovnocenný partner režiséra podílí na celém tvůrčím procesu, má šanci výsledné podobě inscenace přinést mnohem víc. Je klidně možné, že inspirace pro jevištní pohyb jako první nenapadla Frejku, ale jeho spolupracovníka. Přesto, že je to spekulace, jejíž oprávněnost se nám už nikdy nepodaří dokázat, důležité je v první řadě vzniklé vědomí takové možnosti. Zvykli jsme si přeceňovat režiséry anebo herce, nehodlám něco podobného dělat se scénografy. Připusťme pouze, že i taková varianta je možná.⁶

Z 34 skic, které se dochovaly v režijní knize J. Frejky, se mi podařilo identifikovat původní předlohy k 26 z nich. Autorem 23 je Michelangelo (10 strop Sixtinské kaple, 1 *Poslední soud*, 2 náhrobek z Medicejské kaple při kostele S. Lorenzo ve Florencii, 1 socha Vzkříšený Kristus, 1 kopie Michelangela od A. da Sangalla a zbytek přípravné Michelangelovy skici).⁷ Předlohy dalších tří tvoří římské kopie řeckých soch: *Spící Ariadne*, *Tyranobijci* a *Umírající Kelt*.

Pro úplné zboření mýtu si ještě demonstrovme využití Michelangela na dvou příkladech – v monologu a dialogu:

● Antoniův monolog je jednou z nejpropracovanějších částí režijní knihy. Ocitujme pasáž, kde inspirace *Potrestáním Hamana* funguje jako konkrétní gesto k jedné z replik (obdobně je tomu ve většině případů):

⁶ Možná právě proto Tröster říkal: *V základě výtvarné vyjádření vůbec vlastně tvoří 80% divadla, neboť je i v hereckém výkonu (gesto). Aby herecký výkon byl dokonalý po výtvarné stránce, měli by herci studovat a znát sochařství* (Dušek - Dolanská 1959: 12).

⁷ Zajímavým vedlejším produktem divadelního výzkumu je zjištění, že i Michelangelo stavěl do stejných postojů hned několik postav, např. Vzkříšený Kristus = Genius za Ezechielem. Právě jejich charakteristické gesto ruky, v níž pak Kristus drží kříž, si Frejka pro Antoniův monolog popisuje slovy: *ruce dole jako svázaný, postupně se zdvihají* (viz režijní knihu, Nmd, A, 14.090, Č – 10957, 59).

ANTONIUS:

Máte-li slzy, teď je prolévejte.
Vy znáte tento plášť. Já dobře vím,
kdy Caesar oblékl jej prvně [...]

**široká ukazovací gesta obou rukou,
přebíhá kolem, aby ukázal na vš. strany**

Hle, tudy vjela dýka Cassiova...
a sem ho bodl milovaný Brutus...

oběma rukama ukáže

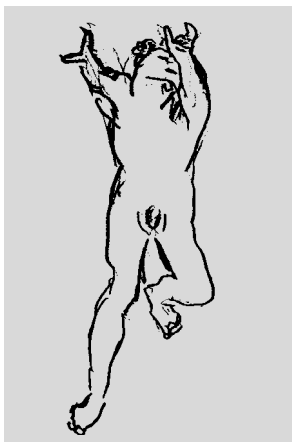
To byla ze všech rána nejkrutší.

schová ruce

Neb když ho velký Caesar viděl bodat...

vybuchne, vzepne se

/kresba Michelangelo: Potrestání Hamana⁸



Michelangelo: Umučení
Hamana – strop Sixtinské kaple

Jaký to pád, mí spoluobčané.

To já a vy, my všichni jsme tu padli...

Caesarův plášť tak rozsápaný? Hledte:...

1. OBČAN:

nadechnou se krve, odstoupí

Té hrůzy hrůzoucí!

OBČANÉ:

My chceme pomstu!...

útok

● Válečná porada v Brutově stanu ve čtvrtém jednání – pro protagonisty předepsány postoje Proroků Ezechiela a Izaiáše⁹. Opravdu snad jen divadelníka může při pohledu na strop Sixtinské kaple napadnout, že Proroci nejsou samostatné obrazy, ale mohou být ve vzájemných dramatických vztazích – např. že jeden naléhá na druhého, který rezervovaně, s odstupem, naslouchá (Frejka v tomto duchu pak předepisuje svým postavám i intonace).

⁸ Na Tröstrově kresbě chybí z pochopitelných důvodů kůl, na který je Michelangelův Haman v originále naražený (kresbu viz v režijní knize: 62).

⁹ Viz režijní knihu: 79.



Michelangelo: Prorok Ezechiel – strop Sixtinské kaple



Michelangelo: Prorok Izaiáš – strop Sixtinské kaple



Mýtus č. 4: Doboví kritici mají včlenit scénografické řešení do vývoje výtvarného umění, nejlépe do některého z jeho směrů či škol

Při práci na rekonstrukci inscenace *Julia Caesara* vyvstává jakoby mimochodem před očima plastický obraz schopností i omezenosti divadelních kritiků a historiků. O této inscenaci psali totiž téměř všichni, kteří měli nějaké jméno. V dobovém tisku J. Vodák, V. Tille, J. Träger, M. Rutte, B. Václavek, E. Konrad,

K. Engelmüller, A. M. Píša, M. Hlávka, H. Jelínek a později V. Jindra, J. Pokorný, J. Hilmera, V. Ptáčková, autoři *Dějin českého divadla* a další. Na tomto místě se omezím pouze na problematiku kritického hodnocení scénografie a její reflexe a pokusím se doložit, že v tomto oboru mají i ti nejproslulejší značné rezervy.

V dobových ohlasech je totiž myšlenkovému poselství scénografického řešení věnována podstatně menší pozornost než jeho vlastnímu popisu. Čestnou výjimku tvoří M. Hlávka.¹⁰ Recenzenti se omezují na konstatování monumentality, kterou scénografické řešení, podle jejich mínění, pouze akcentovalo.¹¹ Dokonce ani největší obhájce inscenace J. Träger (1936a: 4) nedojde v poetizující mlze při uvažování o scénografii daleko.¹²

V naprosté většině přistupují recenzenti ke scénografii pouze jako k výtvarné disciplíně a pokoušejí se ji vřadit do kontextu vývoje uměleckých směrů. Odvolávají se přitom na Frejku avizovanou inspirací Michelangelem a barokním Římem. J. Träger konstatuje, že dobových posunů se dopouštěli režiséři již dříve: *Jestliže kdysi Kvapil Troila a Kressidu umístil v hravý renesanční rámec, je Frejkova antika barokně rozmáchlá, ať v nadživotních plastikách, v jejichž stínu se odehrává celá tragédie neprozřetelných politiků, ať v postojích hlavních osob, nadzvednutých stejně řasnatými rouchy, jako umístěním pod sešikmělymi podlahami* (Träger 1936b : 245). M. Rutte píše: *Ústředním výtvarným pramenem pro inscenaci nebyla antika, nýbrž [...] hlavně ono Michelangelovo terribile, to dravé vyrazení těl a hmot v prostoru [...] V praxi to znamenalo spojení dvou principů, jež jsou podstatou dosti protichůdné: ochlopkovského realismu, jež vysunuje herce na podiích přímo do středu diváků, aby zaměnil divadelní ilusi přímým stykem, a expresionistické metody, jež sešikmuje perspektivu v chtivé pohledy, naddimenzuje tvary a tříští jevištní podlahu v řadu různě zdvižených a úryvkovitých ploch, aby docílila dynamický rytmus celé scény* (Rutte 1936: 5).

Našli se i takoví, kteří inspiraci barokem odmítli: M. Hlávka, kterého jsme předtím zmiňovali jako jediného kritika, který se zamyslel nad myšlenkovým přínosem scénografie pro inscenaci, najednou odmítá to, co v úvodu pregnantně pojmenoval (viz citát v poznámce 10): *Režie rozrušuje běžný půdorys jeviště s expresionistickým voluntarismem. Láme, prohlubuje a sešikmuje podlahu. Výprava si hledí na povrch spojitosti shakespearovské baroknosti s Michelangelovým barokním Římem, která by však byla spíše na místě v druhé hře o Antoniovi „Antonius a Kleopatra“, nežli v této klasicisující básni, kde skoro vše závisí na slovu, jež nechce být ničím rušeno, ba naopak jen ono chce vnukat* (Hlávka 1936: 8). V. Tillemu vadí pro změnu to, že michelangelovskou inspiraci ve scéně marně hledá: *Tröster und Schwarzerová, durch keine Tradition, eher durch moderne Vorlagen beeinflusst, haben ein recht gewagtes Bühnenbid mit krummen Flächen, einstürzenden*

10 Frejka s Tröstrem [nalézají] šťastné prolomení podlahy a prostoru, když chce při Caesarově pouhém přecházení do cirků a z cirků vrhnouti na něho jeho velikost shora dolů. Caesar je dole pod detailem obrovské jezdecké sochy, dole pod svou velikostí. To je opravdu rafinované a nové promítnutí velikosti postavy na jevišti, zvláště když kolem monumentu se tísní jásající dav, stejně jako se u něho poté sbíhá první nitka spiknutí a když Casca (Deyl) s gestem dolů do cirků vypráví, co tam Caesar dělal. V tomto výjevu, též herecky zdařilém, se rozdávají role spiknutí i dějin. Z několika slov je divákovi celá situace i Frejkovo pojetí jasné (Hlávka 1936: 8).

11 Viz Sajíc 1936: 2; Píša 1936: 6; Václavek 1936: 7.

12 Frejka v těsné spolupráci s architektem F. Tröstrem vytváří monumentální rámec politickému dramatu, ať v nadživotních plastikách nebo v rozlehlém prostoru, zvrstveném šikmými plochami, jako zase intimnímu dramatu hlavních postav vykouzlil ztlumenou atmosféru niterné soustředěnosti (Träger 1936a: 4).

Denkmälern, zerbrochenen Bildsäulen – selbst im Schlafgemach Caesars – geschaffen [...] Eigenartige Konstruktion – in der das Auge umsonst die voranzeigten Einflüsse von Michelangelos Geist sucht (Tille 1936: 6).¹³

Nejčastěji se dále hovoří o vlivu expresionismu, který byl konstatován už v předchozí Frejkově a Tröstrově práci – ve *Vzbouření na vsi*. Tehdy byl použitý princip (totožný v principu využití točny a ‘rozlámání’ podlahy v různých fázích jejího natočení) většinou soudobé kritiky zamítnut, což ovšem z dnešního pohledu nezpochybňuje jeho kvalitu, ale jen jasně dokládá, nakolik byl ve své podstatě novátorský. Po inscenaci *Julia Caesara* je kritika nadšena právě tím, co před rokem odmítala.¹⁴ Poslední drobnost, s kterou se kritici nebyli ochotni smířit, byla expresionistická *passeistická veteš*¹⁵ – perspektivně zúžený stolec v Brutově stanu...

Z citací však především vysvítá jiná věc: dobové hodnocení scénografie popopáváním štítky uměleckých směrů a škol je minimálně nedostatečné. Obzvlášť komicky pak působí, když se kritici nemohou shodnout, zda jim v téže scéně vadil expresionismus či spíše impresionismus (viz hodnocení obrazu Bouře¹⁶). Kvalitu scénografie nelze měřit napojením na více či méně ‘pokrokový’ směr ve výtvarném umění, ale větším či menším přínosem pro konkrétní inscenaci v rovině spoluvytváření jejích významů. V extrému by přece nikdo neřekl, že Feuersteinův *Richard II.* byl zastaralý, neboť vycházel z gotické stylizace, která se ve 20. století přežila. V méně nápadných případech však toto pseudohodnocení přetrvává i u dnešních recenzentů, usvědčujících současné scénografy přednostně z větší či menší míry postmodernismu.

Mýtus č. 5: Česká (a slovenská) scénografie neměla a nemá zrovna světovou úroveň

Je jen hrstka těch, kteří tuší, co je to PQ a z jakých důvodů se stále koná v Praze. Jak to v českých krajích bývá, nikdo a tudíž ani scénografie zde není prorokem a oceňují nám ji spíše za hranicemi než u nás doma za pecí. Divadelní historici opouštějí sice kunsthistorické škatulkování dobových recenzentů, ale nahrazují je poetizujícím, nejednou přehnaně vágním shrnutím. Příklad *Julia Caesara* zde opět výborně poslouží.

Chladnější stanovisko k Tröstrově scénografii po letech přetrvává v *Dějích českého divadla IV*:¹⁷ *Frejka zprvu [...] silné osobnosti Tröstrově nedokázal*

13 T. a S., ovlivněni nikoli tradicí, ale spíš moderními předlohami, vytvořili odvážnou scénu se zakřivenými plochami, zborcenými a rozbitými památkami – ty byly dokonce i v Caesarově ložnici [...] Osobitá konstrukce – v níž oko marně hledá vlivy Michelangelova ducha.

14 Rozporu v přijetí obou inscenací si ve své tröstrovské monografii podrobně všimá Hilmera (1989: 28).

15 Viz Rutte 1936: 5.

16 A. M. Brousil (1936: 7) je pro první možnost: *ztroskotala scéna bouře [...] i výtvarně (bouřliváckým expresionismem)*, M. Hlávka (1936: 8) pro druhou: *Temné sufitové rámce některých scén nejsou strukturálně v souladu s nahotí a volností prostoru ve výjevech ostatních. Tak třeba výjev se znamením na obloze před smrtí Caesarovou je přerýván vizuálními vjemy bleskového a dešťového impresionismu na oponě za herci.*

17 To ostatně konstatuje v poznámce i J. Hilmera: *A. Scherl v DČD/IV [...] hodnotí Julia Caesara vcelku níže nežli jiné Frejkovy inscenace a vůči výpravě má podobně rezervované stanovisko jako k jiným Tröstrovým pracím* (Hilmera 1989: 211).

vždy zabránit, aby jeho přínos na sebe nestrhoval větší díl pozornosti, než bylo inscenaci zdrávo (Scherl 1983: 351). Giganticky zveličené motivy se mohly stát symboly nebo příznačnými motivy, sugerujícími atmosféru prostředí [...] V počátečním opojení vlastními výrazovými schopnostmi Tröster dokonce někdy zapomínal na poučení konstruktivismu o funkčnosti půdorysu a jevištního rozčlenění vzhledem k svobodě herecké akce. Jeho výpravy k Juliu Caesarovi, Revizorovi, Borisi Godunovovi, Shakespearovým hrám Jak se vám líbí a Romeo a Julie však již patří k tomu nejlepšímu, co bylo pro české divadlo těchto let vytvořeno (Scherl 1983: 362).

Jiří Hilmera (1964: 59) jako klad zdůrazňuje zejména kontaktnost Tröstrova řešení: [...] přišel mimořádný umělecký čin ve výpravě Shakespearova „Julia Caesara“ [...] Tröster zde dal architektonický tvar Frejkově představě o jevišti nového typu, které prolamuje tísnivý rámeček jevištního portálu a přibližuje herce bezprostřednímu vnímání divákovi [...]

Nejblíže k vystižení myšlenkového těžiště Tröstrova řešení se dostává V. Jindra ve svých dvou podobně formulovaných rozborech díla: *T. zbavil jeviště popisného iluzionismu a statického výrazu, pracoval se zkratkou a s nadsázkou, s prostorem a světlem a dospěl k dynamickým prostředkům. Jeho program [...] měl řadu styčných bodů s Frejkovým hyperbolickým realismem: základem byla empirická skutečnost umocněná v novou, divadelní realitu. Úzká spolupráce s Frejkou, který se velmi významně podílel na výtv. ztvárnění vlastních inscenací, vedla až k tomu, že Tröster byl často uváděn (do roku 1938) jako Frejkův výtvarný spolupracovník [...] každá [Tröstrova] inscenace měla svůj vlastní prostor, který ve smyslu dramatu byl proměnlivý a reagoval citlivě na změny děje. V inscenaci Julia Caesara změnil T. zorný úhel diváka, vnutil mu pozorování určitých sekvencí hry z žabí perspektivy, vodil ho složitým, v účinu přesně gradovaným prostorem, jenž byl označen jako scénický urbanismus. Zdůraznil nehmotné prostředky scénografie – prostor, pohyb, čas, rytmus a světlo, které v inscenaci figurovaly jako dram. faktory. Chápal vztah dram. osoby a scény a dával hercům nové možnosti k dotváření postav [...] Konečným důsledkem tohoto procesu bylo sloučení scénografie s režii, vytvoření režijně scénografické složky inscenace (Jindra - Pleskačová 1988: 530; viz i Jindra 1982: 20).*

Pro V. Ptáčkovou v *České scénografii XX. století* je Julius Caesar vrcholem. Autorka dobře a po smyslu vykládá podstatu scénografického řešení, bohužel občas i za cenu faktografických prohřešků¹⁸ a překvapivých fabulací¹⁹: *Shakespearův Julius Caesar (1936) byl [...] vrcholem Tröstrovy cesty [...] T. vyšel ve scénografii Caesara z pozice diváka a rytmizoval drama změnami zorných úhlů. Střídal konvenční úhel pohledu s vyhrocenou žabí perspektivou, aby přiměl obecenstvo k aktivnímu a dynamickému vnímání. Prostorový obal zrušil jako zbytečnou bariéru, takže vnitřní atmosférické napětí scény naplnilo tušené bočné prostory jeviště, mířilo do výšky i proti divákovi. Rozpínavost hmoty obrovských a přitom jakoby dutých*

18 Po letech přejímá např. Vodákův omyl (viz Vodák 1936: 10) se záměnou busty Pompeiovy s hlavou Caesarovou (*Pod Caesarovým portrétem se odehrálo i jeho zavraždění: majestát moci konfrontován s majestátem smrti, který rozmetl megalomanskou symboliku* – Ptáčková 1982: 121); nebýt zmíněné drobnosti, nedalo by se její úvaze o smyslu inscenace nic vytknout.

19 Například o řešení obrazu Brutův stan je možné si udělat představu pouze podle relativně nečitelné ideové skici v režijní knize a stejně nepřehledné fotografie makety (Skica VIII z Nmd, A 14.090, Č – 10957; foto maketa z Nmd, E 250472 VII, F 224). Na základě těchto podkladů V. Ptáčková dedukuje: *Rozlehlý půdorys Brutova stanu, v němž se Brutovo lože zcela ztrácí, trčí z portálového rámu proti divákům i do hloubky jeviště, zaplavený lavinou bílé drapérie, pod níž mizí zbytky událostí* (Ptáčková 1982: 121). Přitom potenciální využití plátna jako drapérie naznačuje jediná věc – údaj v rozpočtu (300 m starého plátna).



Michelangelo: Den – náhrobek Medici

tvarů v okamžiku těsně před výbuchem (gigantická jezdecká socha na fóru, z níž vidíme jenom obrovitý sokl a kopyta koně, a v témže měřítku bysta imperátora) ovládla hlediště (Ptáčková 1982: 121). K problematice inscenace v širším kontextu se autorka vrací ve scénáři výstavy, kterou o F. Tröstrovi připravovala v sezóně 1988/89: František Tröster je představitelem nastupujících divadelních specialistů, jemuž scénografie definitivně a důsledně přestala být výtvarnou disciplínou a stala se výtvarně dramatickou součástí inscenace. V tom smyslu je i realizátorem nové divadelní estetiky, formulované ve třicátých letech rovněž v Praze Janem Mukařovským, který vytyčil požadavek integrace dosud pevných složek dramatického díla [...] Zdrojem scénografického pojetí byly Tröstrovi dramatické průmětny: úhly nastavené dramatu, které ukazovaly herce v zdůrazněných nadhledech a podhledech, ze všech stran a s dozvukem rezonančních desek [...] v Caesarovi nejsou změny divákovy pohledu symbolem, ale stanoviskem, názorem na celek [...] Náhlé prostorové změny jsou [...] jedním z principů Tröstrovy scénografické tvorby už od první spolupráce s Jiřím Frejkou (Fuente Ovejuna), kde dosáhl pomocí točny rytmického střídání konvexního a konkávního prostoru (Ptáčková: Návrh scénáře výzdoby Nové scény pro sezónu 1988/89, Nda, V 942).

Z obou textů je patrné, že V. Ptáčková přejímá a kombinuje Tröstrovy formulace.²⁰ Její hodnocení je sice pozitivní, ale bohužel neproniklo z knihy *Česká*

20 J. Hilmera k tomu dodává: *Pro V. Ptáčkovou je Julius Caesar v tomto směru (tj. ve světybném způsobu výstavby scénického prostoru) vrcholem Tröstrovy cesty [...] působivě pak v naznačeném smyslu rozebírá vyznění jednotlivých scén. Částečně přitom vychází z poněkud hyperbolických charakteristik, zachycených (se zřejmým přebíráním přímých výroků Tröstrových) v dřívějších studiích VI. Jindry (např. Měřeno dneškem [...]) – viz Hilmera 1989: 28.*

scénografie XX. století do širšího povědomí, a to ani divadelní ani kunsthistorické veřejnosti. Zařazení inscenace Julia Caesara do světového kontextu a její ocenění v tomto kontextu se tak inscenaci – stejně jako celé české scénografii – dostalo jako obvykle jen v cizině, aniž by o tom normální Čech dnes měl potuchy (samozřejmě s výjimkou širšího povědomí o světovosti scénografa Josefa Svobody). Byl to právě Julius Caesar, který byl dán do přímé souvislosti s tvorbou O. Niemeyera – a to nikým menším než Niemeyerem samým: Na druhém bienále jevištního výtvarnictví v Sao Paulu v roce 1959, kde František Tröster obdržel zlatou medaili nejlepšího světového scénografa, prohlásil Oscar Niemeyer, že je potřeba posunout začátek moderní scénické architektury k roku 1936, k datu premiéry Julia Caesara: „vznikl zde nový tvar, jehož krycím jménem je scénický urbanismus,²¹ který počítá s časem, rytmizovaným vnímáním diváka a je vyznačen proměnlivostí obrazu. Drama si razí tímto prostorem řečiště o proměnlivé šíři a hloubce. Obrazy dramatu se spojují v jeden celek a přestávky, které byly kdysi technickou nutností, přesunují se dovnitř dramatického díla, proměňují se [...] v artikulaci dramatu, v samu dramatickosti. Tröster tak objevil nehmotné prostředky scénografie, prostor, čas [...] (V. Jindra). (Viz Ptáčková 1982: 119 i její Návrh scénáře výzdoby Nové scény, Nda, V 942)

Mýtus č. 6: Složka je složka, ale režisér je režisér

Hlubková analýza inscenace přesvědčivě doložila fakt, že ke každému divadelnímu artefaktu je třeba přistupovat individuálně a pokaždé znovu usuzovat na pravděpodobnou míru podílu jednotlivých tvůrců. Měli bychom už konečně opustit mýtus, že hlavním tvůrcem inscenace i ve smyslu míry a původnosti výchozího tvůrčího vkladu je automaticky režisér, stejně jako už delší dobu nevěříme, že by vše podstatné vytvářel jen a jen herec. Když Jindřich Honzl (1940, resp. 1956: 246-260) mluvil o zástupnosti divadelních znaků, měl na mysli neoddiskutovatelné specifikum divadelní tvorby. Přijala jsem jeho tezi jako možné metodologické východisko pro analýzu, abych na jednom konkrétním příkladu dokázala, že míra podílu jednotlivých profesí nikdy není předem dána. Vždy rozhoduje to, nakolik jsou tvůrci rovnocennými partnery a nakolik každý z nich realizuje ideovou koncepci prostřednictvím svých specifických vyjadřovacích prostředků. A asi není náhodou, že velcí režiséři vytvořili většinu svých nejlepších děl ve spolupráci s velkými scénografy: Hilar s Hofmanem, Feuersteinem a Zelenkou, Frejka s Tröstrem, Burian s Kouřilem, Honzl s Muzikou, Radok s Vychodilem, Krejča se Svobodou, Grossman s Fárou, Kačer s Hružou, příp. Schorm s Duškem, Krofata s Matáskem, Schmid s Melenou atd.

21 Takovému označení se brání pouze J. Hilmera: *K matoucímú posunu [...] dochází, jestliže se osobitost Tröstrovy scénografie charakterisuje pojmem 'scénického urbanismu'. Urbanismus je tvůrčí činnost od scénografie druhově odlišná – tak jako je jí třeba krajinomalba, šperkařství nebo typografie [...] Příbuznost Tröstrovy scénografie s funkcionalistickým urbanismem se tedy týká adjektiva, nikoli substantiva. Čili: nikoli 'scénický urbanismus', ale 'funkcionalistická scénografie'* (Hilmera 1989: 218). K tomu by ale zřejmě Niemeyer mohl podotknout, že kdyby byla jenom funkcionalistická, tak by zase neanticipovala jeho vlastní práci, která se proti funkcionalismu jako směru od počátku vymezovala. Když už to musí být, použijeme pro charakteristiku Tröstrovy práce raději pojem 'funkční scénografie' – ale prosím s vědomím, že ta 'nefunkční' není alternativou, ale horší možností, tedy s důsledným axiologickým příděchem.

Rekonstrukce inscenace Shakespeareova *Julia Caesara* z roku 1936 demonstruje, že hlavní autoři díla byli v tomto případě dva – režisér Jiří Frejka a výtvarník František Tröster. Podíl F. Tröstra přitom významně přesahuje rámec tradičně vymezený scénografií. Snad tato práce přispěje k tomu, že přestaneme a priori přeceňovat režiséry a podceňovat scénografy a v budoucnu možná i další tvůrce: autory scénické hudby, choreografy atd. Jsou-li divadelní znaky zástupné, každý z tvůrců se může stát v celku inscenace určujícím činitelem, pokud jeho vklad režisér přijme. Záleží na jeho osobnosti a pak už 'pouze' na předem nezaujatém pohledu teatrologů.

Mýtus č. 7: Divadlo bez diváků nám zaniká

Tento článek shrnuje některé závěry mé diplomové práce,²² jež byla zároveň koncipována jako badatelská součást projektu směřujícího ke vzniku *Interaktivní encyklopedie scénografie*, na kterém pracuji v rámci doktorského studia na katedře teorie a kritiky divadelní tvorby DAMU. Záměrem tohoto projektu je postupná vizualizace projektů hlavních představitelů tzv. české scénografické školy, jak jsme o tom blíže informovali v minulém čísle časopisu *Disk*.

Teatrologové svorně soudí a divadelníci se obávají, že s derniérou jejich dílo zaniká. Nemají zcela pravdu. Při důkladné práci s dochovanými prameny se nestačíme divit, co všechno se o jeho tvaru i fungování dá zpětně zjistit. Prezentace výsledků moderní interaktivní formou je navíc atraktivnější než polepování panelů výstavních síní zmrtvělými scénickými návrhy a luštění vágních byt velkorysých tvrzení v teatrologické literatuře. Také proto jsme si vymysleli projekt moderních rekonstrukcí inscenací na CD ROM. Třeba si i divadelní recenzenti uvědomí, že jejich práce je zodpovědnější než práce ostatních uměnovědců, kteří se svým objektem zkoumání mohou nakládat stále znovu. Nebo si snad myslíte, že by se některá ze současných inscenací dala po sedmdesáti letech takhle pěkně zrekonstruovat jen podle našich recenzí, návrhů, fotografií a režijních knih dnešních režisérů?

22 Obhájena na Katedře divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze v roce 2000.

Prameny a literatura

Kompletní seznam je k dispozici v příloze projektu 'Moderní rekonstrukce inscenace' na DAMU a UK FF (diplomová práce K. Mihalové)

BROUSIL, A. M. William Shakespeare: Julius Caesar. *Venkov* 11. 6. 1936

DUŠEK, J. - DOLANSKÁ S. Jevištní výtvarnictví, kultura a civilizace (rozhovor). *Ochotnické divadlo*, 1959, roč. 51, č. 1

FREJKA J. [Režijní kniha Shakespeareova Caesara] Národní muzeum (NMd), A 14.090, Č-10957 (v NMd je uložena i maketa inscenace, zatímco její rozpočet uchovává Archiv Národního divadla)

FREJKA J. *Fuente Ovejuna*. Strojopis, NMd, A 18.934-38, Č 11316

FREJKA J. Slovo k diváku Julia Caesara. *Národní divadlo*, 1936, roč. 13, č. 14

- HILMERA J. Usilování o moderní českou scénografii. In: *Kniha o ND*, Praha 1964
- HILMERA J. *František Tröster*, Praha 1989
- HLÁVKA M. Dnešní Julius Caesar. *Literární noviny* 17. 7. 1936
- HONZL J. Pohyb divadelního znaku (1940). In: HONZL J. *K novému významu umění*, Praha 1956
- JINDRA V. Měřeno dneškem [záznam Tröstrových myšlenek]. *Divadlo*, 1964, roč. 15, č. 10
- JINDRA V. František Tröster. *Scénografie*, 1982, č. 47
- JINDRA V. - PLESKAČOVÁ J. Tröster František. In: *ND a jeho předchůdci*, Praha 1988
- AMP. [PÍŠA A. M.] Podobenství politické tragiky. *Právo lidu* 11. 6. 1936
- PTÁČKOVÁ V. [Návrh scénáře výzdoby Nové scény pro sezónu 1988/89], Archiv Národního divadla (Nda) V 942.
- PTÁČKOVÁ V. *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982
- RUTTE M. Julius Caesar anebo Škola demagogie. *Národní listy* 11. 6. 1936
- sjc. [SAJÍC J.] Objev básníka. *Polední lidové listy* 11. 6. 1936
- SCHERL A. Měšťanská činoherní divadla v předvečer nacistické okupace a II. světové války. In *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983
- TILLE V. Julius Caesar im Nationaltheater. *Prager Presse* 11. 6. 1936
- jtg [TRÄGER J.] Julius Caesar na Národním divadle. *A-Zet* 12. 6. 1936(a)
- TRÄGER J. Frejkův Caesar. *Listy pro umění a kritiku*, 1936(b), roč. IV.
- TRÖSTER F. 1967: Kráčíme k výtvarnu, *Divadlo*, r. 18, č. 7
- TRÖSTER F. Poznámky o scéně. *Život*, 1936/37, č. 15
- B [VÁCLAVEK B.] Nový Julius Caesar. *Lidové noviny* 11. 6. 1936
- ju. [VODÁK J.] Shakespearův Julius Caesar nově. *České slovo* 11. 6. 1936
- VOSTRÝ J. *Režie je umění*, Praha 2001

Ladislav Smoček na zkoušce:

Povídky z vídeňského lesa v Divadle na Vinohradech

Daniela Jobertová

Účelem mého zamýšlení nad *Povídkami z Vídeňského lesa* není ani rozbor hry z hlediska dramaturgického (tedy z hlediska jejího obsahu, poslání a především z hlediska jejího dramatického potenciálu), ani kritika inscenace Ladislava Smočka, která se po náročném a ne bezproblémovém zkouškovém procesu ocitla na jaře roku 1998 na repertoáru pražského Divadla na Vinohradech; takovýto soud přináleží divadelním kritikům a hlavně divákům. Ovšem na rozdíl právě od divadelního kritika, který soudí 'výsledek', jsem já měla možnost zblízka sledovat celý zkouškový proces a ráda bych se na několika následujících stránkách zamyslela nad jeho průběhem. To, čím jsem procházela, je samozřejmě důvěrně známo každému divadelnímu tvůrci; doslova jsem totiž objevovala ('ohmatávala si') divadelní zákulisí v praxi a postupně se seznamovala s konkrétní 'technologí' výroby inscenace včetně všech 'přízemních' technických a provozních problémů, jež k divadelní tvorbě nutně patří a jež ji, jak jsem se přesvědčila, zásadně ovlivňují; divadelníci mi jistou naivitu pohledu na svoji každodenní práci jistě prominou, ostatní – diváci i kritici, tj. ti, kteří se setkávají až s výsledkem – možná zaujme zpráva o jeho vznikání, ač mnohé dojmy jistě už smyl čas. Já však těm čtyřem rokům, které mě od této zkušenosti (a její první písemné reflexe) dělí, vděčím za zajímavé srovnání; nedlouho po *Povídkách* jsem totiž měla možnost sledovat proces inscenování Corneillova *Sertoria* v režii Brigitte Jaquesové v Théâtre d'Aubervilliers (Francie), který mi jednak potvrdil mnohé ze získaných poznatků o divadelní praxi, ale zejména přede mne postavil některé (pro mě zajímavé) teoretické problémy, např. otázku metody *zaznamenávání* zkouškového procesu: není-li totiž možné pořídít videozáznam (a i ten musí být následně 'zpracován'), je každé lineární zaznamenávání procesu inscenování nutně již *výběrem* jevů, které nějakým způsobem upoutají pozornost, a stává se tedy navzdory veškeré snaze o objektivitu, nestranost a nehierarchičnost *interpretací*.



Po dobu šesti týdnů jsem tedy byla pozorovatelem procesu inscenování, neměla jsem právo do práce zasahovat, ovlivňovat ji či jiným způsobem dávat najevo svůj názor. Ač mi tato 'role' mnohdy nevyhovovala, neboť omezovala moji přirozenou tendenci k zaujímání a hlavně vyjadřování explicitních stanovisek, na druhé straně mi umožnila zachovat si emocionální odstup a určitou míru objektivitu, která by se byla v případě přímého angažování jistě proměnila v přístup silně emotivní a pravděpodobně nekritický. A právě z pozice takto pasivního, leč nikoli nezainteresovaného přihlížejícího, který sleduje jiný cíl než cíl čistě tvůrčí, bych se tedy chtěla pokusit podat zprávu o průběhu tohoto inscenačního procesu. Vzhledem k tomu, že signály, které jsem během zkoušek vědomě či nevědomě přijímala, byly velice různorodé, a ne všechny se mi podařilo postihnout a analyzovat (viz výše), soustředím se pouze na problematiku komunikace mezi režisérem a herci. Ponechám stranou individuální hereckou techniku a pokusím se popsat, jak byli herci režisérem vedeni, tzn. jakým způsobem jim pomáhal vytvářet jejich postavy, integrovat je do dramatických situací a ty potom do větších a větších celků; dále pak jak herci zpětně

reagovali na režisérovy impulsy, přijímali či odmítali jeho návrhy, přicházeli s vlastními iniciativami a konečně se společně snažili o řešení problémů.

Když byl režisér Ladislav Smoček vedením Divadla na Vinohradech pozván k hostování, volba padla na Horváthovy *Povídky z Vídeňského lesa*, hru, kterou Smoček inscenoval již dvakrát: poprvé v pražském Činoherním klubu v roce 1981, podruhé v Plzni v roce 1993. Podobné vracení režiséru ke hrám známým a v minulosti inscenovaným se stává velice častým jevem: v případě skutečně významných a z dramaturgického hlediska komplikovaných textů je nespokojenost s předcházející interpretací lehce pochopitelná. V každé nové inscenaci se režisér snaží o přesnější a subtilnější výklad textu, o objeovávání nových souvislostí, které snad předtím unikly jeho pozornosti či nebyly dostatečně vyzdvíženy, a nezřídka také o jakési 'očistění' nově vznikající inscenace od zbytečně matoucích příkras inscenace předcházející podle pravidla, že přímostí a jednoduchostí je možno dosáhnout maximálního dramatického účinku. Nemohu se však ubránit otázce, zda toto pilování a upřesňování věcí známých a v podstatě osvědčených není spojeno s jinou tendencí našeho současného divadelnictví, pro jeho vlastní vývoj mnohem nebezpečnější: a sice s určitým strachem či nejistotou tváří v tvář novým dramatickým textům, ať domácím či překladovým, k jejichž inscenaci je nutná určitá dávka odvahy vzepřít se panujícímu diváckému vkusu, vnutit se mu něčím novým, vyprovokovat ho, zkrátka podstoupit mnohem vyšší riziko možnosti neúspěchu. Vinohradské divadlo takového riziko podstupovat nechce a vzhledem ke své filosofii 'měšťanského divadla' ani nemůže: zvolilo však problematickou a kvalitní hru autora, který není na repertoáru příliš častým hostem (je nicméně nutno říci, že Horváth se v českých zemích těší mnohem větší pozornosti než například ve Francii, kde je sice souborně vydáván, leč minimálně hrán), a apelovalo na jednoho z nejzkušenějších a nejkreativnějších současných režisérů. Ten během dvou měsíců spolupracoval s vinohradskou dramaturgyní Jolanou Součkovou, vinohradským scénografem, zvukařem, kostymérkou a ostatními technickými pracovníky, a především s hereckým ansámblem divadla a několika hostujícími herci na inscenaci, která měla premiéru 20. února 1998 a vyvolala velice rozdílné reakce.

1. Chronologie zkoušek

Zkoušky na jevišti trvaly přibližně šest týdnů. Během prvních dvou týdnů se odděleně zkoušely jednotlivé

scény, a to jak 'intimní', tak 'kolektivní': u kolektivních scén se nejdříve koncipovaly nosné dialogy, o sobotách pak režisér individuálně pracoval s dětmi, které vystupují ve dvou scénách (Krávoľ a Koupání), a s baletkami, které mají tři taneční výstupy U Maxima. Po čtrnácti dnech začali herci pociťovat nutnost začít spojovat jednotlivé scény: dva další týdny se tedy 'projížděla' celá jednání a dále se pracovalo na detailech jednotlivých scén. V průběhu posledních dvou týdnů byl do zkoušek nejprve zapojen zvukař, upřesňovaly se podrobnosti týkající se kostýmů a rekvizit, načež se přešlo ke zkouškám technickým v konečných kulisách a s konečnými rekvizitami; byly stanovovány způsoby přechodů, nástupy a odchody herců, slaďována hudba a osvětlení.

Zkoušky probíhaly od pondělí do pátku od deseti hodin dopoledne do dvou hodin odpoledne, s půlhodinovou pauzou na oběd. Jednotlivé scény byly různě časově dotovány. Pro scény kolektivní, zahrnující větší množství 'podscén' se zpravidla vyčleňovalo celé dopoledne či odpoledne, scény menší se zkoušely většinou hodinu. Přes své sklony k maximalismu se režisér snažil zkoušení zbytečně nepřetahovat a dával přednost 'uležení' výsledků jedné zkoušky do zkoušky další; perfekce nechtěl dosáhnout dřením a drilováním, ale spíše v jakémsi procesu zrání. Je zajímavé, že poslední tři scény hry byly ještě několik dní před premiérou téměř nenazkoušené, zůstávaly načrtnuté a finalizovaly se – dá se říci horkou jehlou, leč zároveň s intuící a spontánností až překvapující pro jinak dosti stresující a automatismy poznamenané období před premiérou – až během posledních deseti dnů zkoušek.

Během technických zkoušek (viz dále) došlo k jakémusi nucenému pozastavení práce na hereckém výrazu: vzhledem k jejich mechanickému rázu se utlumilo nasazení herců, tvořivá energie byla potlačena na minimum a nahrazena jakousi formální odevzdaností.

2. Scéna, text a komunikace

Ladislav Smoček nepatří k režisérům, kteří by hercům násilím nutili vlastní interpretaci a nenaslouchali impulsům přicházejícím z vlastního hercova pojetí. To však neznamená, že by neměl předem danou koncepci, vlákno, kterého by se během inscenační práce držel. Je zřejmé, že i holá scéna je pro něj již zaplněná: v jeho představivosti preexistují obrazy a celé struktury, které se snaží realizovat a upřesňovat pomocí dostupných (někdy však obtížně) scénických prostředků. Stejně tak se při práci s herci snaží o zachování rytmu,



Ödön von Horváth: Povídky z vídeňského lesa. Divadlo na Vinohradech 1998. Režie Ladislav Smoček j. h., scéna Karel Glögl, kostýmy Jarmila Konečná. Daniela Kolářová (Valerie), Antonie Hegerlíková (Teta), René Přibíl j. h. (Oskar), Alena Procházková j. h. (Teta), Miroslav Moravec (Kouzelník), Martin Zahálka (Erich), Lucie Juříčková (Mariana)

kteří v jeho interpretaci hra má. Nepůsobí dojmem dogmatického znalce, který jediný ví, jaký je správný smysl té či oné repliky, scény či celé hry. Naopak, předkládá hercům své návrhy, svoji interpretaci, a určitým způsobem se spolu s nimi staví na úroveň 'hledáče', který naslouchá své intuici a vydává se za ní, ale také jí – někdy smutně, někdy lehce – opouští, zjistí-li, že vede na odstavnou kolej. Vztah, který se vytváří mezi ním a herci, má dvě stránky: na jedné straně je vlastním upřímným a neskrývaným hledáním východisek podněcuje ke stejné analytické práci, povzbuzuje je a v případě, že herec přijde se zajímavým nápadem či zárodkem nápadu, se jej snaží dovést k jeho rozvinutí. Teprve potom společně s hercem posoudí, do jaké míry je jeho nápad pro hru přínosný. Zpravidla nezamítá předem, zůstává otevřený novým možnostem, protože sám dopředu neví, jak budou na scéně působit. Na druhou stranu však existují momenty, kdy radikálně – avšak s odůvodněním – návrh zamítne, a to v případech, kdy by takový návrh na dramatickém textu parazitoval; Smoček neustále zdůrazňuje maximální věrnost autorovi a jeho vlastní režijní rukopis je diskretní, citlivý a ohleduplný vůči předloze.

Herci většinou režisérovy námítky či zamítnutí akceptují; Smoček tedy má neoddiskutovatelnou a ničím nevynucenou autoritu, která pramení již z jeho velice skromného a jemného vystupování, z nedirektivního chování. Nedává příkazy, ale nabízí alternativy, které samozřejmě směřuje k zamýšlenému efektu; dává však herci možnost volby a do jisté míry nezanedbatelnou svobodu výrazu. Je si vědom toho, že neexistuje jediné správné 'čtení' dramatického textu, ví však také, že v rámci zachování jeho autonomie a identity není možné připustit jakoukoliv libovolnou či arbitrární interpretaci; zachovává věrnost autorovi v tom smyslu, že nejde vědomě proti jeho záměru. K režisérově autoritě mezi herci přispívají v tomto případě i jeho předchozí zkušenosti se hrou: hercům je jasné, že mu nejde o vytvoření epigona, o vzkříšení věci minulé, ale podvědomě uznávají jeho znalost textu, která markantně převyšuje znalost jejich a která je, dá-li se to tak říci, znalostí již syntetickou, a ne pouze analytickou.

a. Režisér

Podle způsobu, jakým režisér herce vedl, bych jeho

komunikaci s nimi zhruba rozdělila na verbální a neverbální, ač je nabíledni, že se v průběhu každého komunikačního procesu tyto složky prolínají; pro potřeby svého zamyšlení nad komunikací během zkoušek od sebe tyto dvě složky však 'násilím' oddělím, abych mohla lépe naznačit, jaké prostředky každá z nich zahrnuje a v jaké situaci převládá.

To, čemu zde pro zjednodušení říkám verbální komunikace, spočívá především v režisérském *vysvětlování*. V případě Smočkovy práce s herci se vysvětlování nejmarkantněji zaměřilo na budování psychologie postavy a na souznění motivací jednotlivých postav v rámci dramatické situace. Šlo samozřejmě o práci s textem, ale ne už o práci analytickou, ale o práci interpretační: text byl totiž v převážné většině případů považován (především herci) za již zvládnutou známost a manipulace s ním spočívala v jeho přizpůsobení širším okolnostem, vznikající dramatické situaci, a především psychologii postav, tak jak si ji herci vytvořili. Nedochovalo tedy – a to je velká škoda – ke skutečným diskusím nad detaily textu ve smyslu porozumění jednání, které se v každé replice skrývá, herci se nesnažili ani tak o to zjistit, co jejich postavy pronesením dané repliky sledují, ale spíše o to, jak se replika wpisuje do jimi už dávno vykonstruované psychologie postavy. Následkem toho došlo v četných případech k rozmazání motivací a znejasnění vztahů a pozic síly, které se mezi postavami pronesením každé repliky vytvoří a především modifikují; tyto nedostatky byly zpravidla později odhalovány a pracně odstraňovány, vždy však znovu přes psychologii postavy a málokdy návratem k detailu na nejnižší úrovni textu a následnou identifikací akce, kterou replika realizuje. Někdy se náprava neuskutečnila: tím je pak možno vysvětlit určitá hluchá místa inscenace a celkové zploštění a uhlazení, ke kterému ke konci zkouškového procesu došlo.

Během zkoušek režisér minimálně připomínal samotného autora a jeho explicitně formulované záměry; držel se především toho, co je obsaženo v samotném textu, vracel se však ke kontextu vzniku hry (např. při scénách s nacisticky orientovaným Erichem) a snažil se tak o jeho zachování v 'podtextu'. Ač text stále vyznívá velice aktuálně a mnohé repliky promlouvají k současnému divákovi řečí dneška, nezvolil Smoček snadnou cestu přímé a jasné aktualizace; naopak, všemi prostředky se v inscenaci snažil o naznačení atmosféry doby, kdy byla hra napsána, a bylo na publiku, aby v jevištní realizaci samo našlo eventuální současné rezonance. Mnohé informace, jimiž chtěl režisér zprostředkovat herci kontakt s postavou a se situací, byly pak formulovány po-

mocí metafor, přirovnání, a objevily se i připomínky minulých inscenací. K tomu docházelo v krajních případech, kdy herec nedokázal účinně zpracovat předkládané informace či návrhy ani čerpat z vlastních zdrojů inspirace, a bylo tedy nutno sáhnout k řešení spíše technickému: a to k vytváření nové divadelní reality pomocí divadelní reality předešlé (typu: 'minule jsme tento problém vyřešili tak a tak').

Vedení pomocí dodatečných vysvětlujících informací převládalo v začátečních fázích zkouškového procesu. Vysvětlují si to dostatkem času a určitou jistotou herců i režiséra, že se během doby 'věc poddá': popisy, historky, srovnání či metafory byly určitými nepřímými podněty, které herec postupně zpracovával ve vlastní umělecký výraz. Bylo možné nechat tyto podněty zrát, nechat jim dostatečný čas a hercům poskytnout několikadenní odstup. S přibližováním data premiéry však došlo k zajímavému jevu: tento způsob vedení byl nahrazen vedením daleko přímějším, ve kterém se už často vyskytoval rozkazovací slovesný způsob. Nešlo o skutečné rozkazy či příkazy, ale spíše o mnohem direktivnější (a direktivnější) zprostředkování určitého obsahu, který měl být hercem vytvořen. Zároveň se i u trpělivého režiséra objevila netrpělivost: obrazy a struktury, které měl načrtnuty ve svých představách a které chtěl převést do prostoru, na sebe nechaly příliš dlouho čekat a jedinou možností, jak jich docílit, bylo jejich přímé 'vnucení' či 'naservírování' hercům.

V případech, kdy verbální komunikace selhala, se režisér uchyloval ke komunikaci převážně neverbální. Slova jsou totiž někdy velice nepřesnými formami, kterými lze odkazovat k silně individuálně pojímaným a nuancovaným obsahům. Neverbální vedení herců je v mnoha případech mnohem účinnější, protože je nejprímějším způsobem zprostředkování obsahu. Divadelní verbální metajazyk, kterým spolu komunikují herec a režisér při výstavbě postavy, totiž může narážet na rozlišné pojmání určitých konceptů: stručně řečeno, přestože jazyk je určitou skupinou přijatým, konvencionalizovaným a poté sdíleným prostředkem komunikace, existují odchylky v jeho používání. A právě tyto odchylky se staly překážkou dorozumění, herec a režisér nebyli schopni shodnout se na nuanci toho či toho výrazu a pojmového obsahu, a proto nastoupila komunikace přímější, neverbální. Režisér se tedy občas sám zhostil role postavy a snažil se herci předvést, 'předehrát' svůj záměr. Příznávám, že při zkouškách *Povídek* docházelo k okamžikům, kdy se tento 'únik' jevil jako nutný: herec byl totiž někdy naprosto dezorientován do té míry, že nedokázal nabídnout žádnou konzistentní variantu jevištního jednání.

ní. Na druhé straně si však kladu otázku, zda tento způsob komunikace nemůže narušit rozdělení 'funkcí' v rámci inscenačního procesu: jde totiž o režisérské zasahování do hercovy práce na postavě. Dochází-li k němu příliš často, přestává být herec rovnoprávným 'stavitelem' postavy a mimeticky reprodukuje postavu režisérovi. Začne skládat svoji postavu z fragmentů postavy někoho jiného, jinými slovy nečerpá ze zdrojů vlastních, ale ze zdrojů sekundárních, či chcete-li z polotovarů. (Při představení jsem pak bezpečně poznávala některá režisérova gesta; ovšem uznávám, že ač jsem se během celého procesu snažila být skutečně 'nezajímavým pozorovatelem', rozhodně jsem se nemohla stát 'normálním', tj. 'nezajímavým divákem'.)

Komunikace mezi režisérem a hereckým souborem probíhala na úrovni individuální či na úrovni kolektivní. Při přípravě práce na textu 'u stolu' převládala samozřejmě komunikace kolektivní; všichni společně hledali 'smysl' hry, zároveň však začal každý z herců individuálně budovat svoji postavu tak, aby na první zkoušky přišel s návrhem bytosti, kterou bude s režisérovou pomocí a s pomocí partnerů vytvářet a upřesňovat na jevišti. Během prvních zkoušek na jevišti tak vzniklo velké množství jakýchsi binárních komunikačních jader režisér-herce; režisér se musel individuálně věnovat každému herci a začít s ním upřesňovat obraz jeho herecké postavy. Velký důraz byl také kladen na scény s menším počtem postav (dvou, tří až čtyř), od začátku totiž bylo nutné najít správnou dynamiku jejich vztahů; režisér tak individuálně komunikoval s jednotlivými herci do té míry, že si je bral stranou a jejich práce měla charakter velice intimní, zároveň však se ihned snažil o zakomponování výsledků do práce celé skupiny, a především o seznámení ostatních herců s eventuálními změnami. Ve scénách skupinových, tzn. scénách s deseti či více postavami, bylo stanovení správné dynamiky mnohem větším problémem. Tyto scény se totiž často – na principu montáže – skládaly z mikro-scén, dialogů dvou či více postav, které na sebe navazovaly a vzájemně se přerušovaly; tato přerušování pro herce často představovala významné zlomy, které se při prvních kompletních přehráváních dané scény projeví výrazným poklesem či úplnou ztrátou dynamiky motivací a jednání. Tak tomu bylo například ve velké scéně koupání, kdy je krátký dialog Alfréda s Marianou přerušen dialogem jiným: pomyslná kamera či divadelní projektor se jakoby natočí na Ericha a Valérii a posléze se znovu vrátí k předchozímu páru. Pro moment přerušování dialogu Alfréda a Mariany bylo nutno najít správnou dynamiku, aby hovor mohl navázat na místě, kde byl

přerušen, pokud možno se zvýšeným napětím a očekáváním. Dalo by se očekávat, že ke konci zkušebního procesu se individuální, intimní komunikace mezi hercem a režisérem omezí a popustí své místo konzultacím či připomínkami směřovanými celému souboru; došlo však k opaku. Navazováním scén a přehráváním nejdříve celých dějství, a posléze celé hry, docházelo u herců ke ztrátě motivace a bylo nutné, aby ji spolu s režisérem znovu hledali.

b. Herci

Významná část komunikace mezi herci probíhala v šatně, v rekvizitárně či na chodbách; jeviště bylo místem, kde byly impulsy zkoušeny, schvalovány či zavrhovány, a mnohé nápady se na ně dokonce ani nedostaly. Přesto bych se však chtěla zmínit o několika rysech komunikace herců s režisérem a komunikace mezi herci samotnými, komunikace, která probíhala na scéně a které jsem tedy byla přítomna (podotýkám, že jsem z 99% sledovala práci režiséra, tzn. většinu času jsem trávila v hledišti a i přestávky či odchody z hlediště jsem přizpůsobovala přestávkám režisérovým).

Během spolupráce herců s režisérem mě zaujalo, že si herci naprosto nestěžovali na neporozumění textu. Jak jsem se již zmínila výše, text byl pro ně danou známost a oni jej pojímali pouze z hlediska psychologie postavy a z hlediska možností scénického jednání. Minimálně se však zajímali o jednání skryté v replikách, o tzv. promluvové akty (omlouvám se za tuto profesionální deformaci, pragmatický přístup k dramatickému dialogu mám však příliš hluboce zažitý). Horlivě analyzovali city a emoce, které podle nich byly v replikách obsaženy, obohacovali své postavy o mimotextové rysy – což je tvůrčí aktivita naprosto nutná pro herce, který má vytvořit zdání emocionálně a psychologicky skutečně koherentní lidské bytosti –, zapomínali se však zajímat o to, co svými replikami vlastně dělají, jaký vztah vytvářejí ke svým protějškům, jak jej modifikují či jak přestupují určitá pravidla. Přestupování pravidel je v dramatu a divadle smysluplné, projevuje se již na úrovni dialogu, není nutné je hledat pouze ve velice subjektivních psychologických konstrukcích; a je škoda, není-li text pokud možno beze zbytku využit a slouží-li pouze jako odpalovací rampa či jako 'pretext' ne ani tak pro 'hraní', jako spíš – v krajních případech – pro 'herecké předvádění'.

Jak bylo výše řečeno, režisér – především během počátečních fází práce – podporoval veškerou iniciativu přicházející z řad herců. Jak se však struktura jevištního provedení upevňovala, snažil se zamezit

jejímu zbytečnému přetěžování detaily, které by postavy či situace odváděly od původního záměru. Herecké podněty často vycházely z textu, obohacovaly jej a zvyšovaly jeho intenzitu; někdy však se herci nechali unést přílišným nadšením (naprosto pochopitelným, protože každý z nich se snažil podat svou postavu co nejvěrohodněji a naznačit její potenciální hloubku) a nabízeli nové a nové významy, které odváděly pozornost od záměru textu: a je nutno říci, že Smoček během celého zkouškového procesu zdůrazňoval kvalitu a pregnantnost textu, který nepotřebuje být vylepšován ani doplňován. Každá nová inscenace je samozřejmě novým čtením textu, objevováním nových a nových významů současným čtenářem, je však nutno rozhodnout, zda režisér inscenuje daný text či se jím pouze inspiruje pro vlastní dramaturgickou práci; z tohoto hlediska jsou mnohé inscenace spíše inspirovanými adaptacemi. Smočkovi herci však své podněty mohli často uplatnit: tak tomu bylo například ve scéně velké hádky Ericha s Rytmistrem, které s velkým požitkem přihlíží Oskar a Havlíček. Souhlas s Rytmistrovou obranou Rakouska vyjadřuje Vydrův Havlíček přimyšlenou akcí: vběhne do řeznictví a v mžiku Rytmistrovi do papíru zabalí, jako odměnu a poděkování, notný kus jeho oblíbené tlačanky. Rytmistr však zůstává povznesen, je spokojen sám se sebou, možná i vyčerpán předchozí hádkou, rozhodně nepřijímá žádné explicitní díky ani jiné výrazy souhlasu a hrdě odchází v momentě, kdy se z krámu s tlačenkou vyřítí udýchaný Havlíček.

Celkově se hercům dařilo dobře a jasně formulovat problémy spojené s interpretací postav, a s režisérovou pomocí je řešit. Jejich problémy se především týkaly záležitostí technických: umístění v prostoru, přechodů, odnášení či přinášení předmětů, převlékání. Jak jsem již několikrát podotkla, text samotný – jeho struktura, výstavba, návaznost replik i celých scén – pro ně nepředstavoval výrazný problém, snad proto, že v něm během zkoušek na jevišti již nehledali nic nového, pouze jej odívali do nejvhodnější výpovědní varianty. Až na výjimky: příkladem takového vracení ke smyslu a funkci těch naoko 'nejzanedbatelnějších', nejobyčejnějších replik byla například příprava scény v kostele, v níž vystupuje Mariana Lucie Juříčkové a kněz Jiřího Čapky. Ti ale po jejím prvním naprosto vynikajícím zvládnutí znejistěli (o tomto problému se ještě zmíním) a vlastně až do posledního týdne před premiérou se odehrávaly diskuse (které zahrnovaly režiséra, herce i dramaturgyni) o tom, jak mají být postavy představeny: kněz totiž mohl být představen jako jakési abstraktní a dogmata pronášející ztělesnění určitých mravních

zákonů a, proč to neříci, společenských konvencí, nebo na druhé straně jako velice konkrétní člověk, který skutečně naslouchá zpovídající se Marianě, sám váhá a uchyluje se k dogmatům pouze pod vlivem ambivalence situace, pudů a vztahů. Když si ovšem herci uvědomili tyto dvě naprosto protichůdné možnosti vytvoření postavy kněze, a následkem toho i Mariany, ztratili jistotu a museli znovu a dlouze hledat, která ze dvou možností byla jim i režisérovi bližší.

Repertoárová divadla mají mnohé klady i mnohé zápory. A tím, že herec každý večer hraje jinou postavu, se jeho schizofrenní situace, spočívající v neustálém přecházení z reality do fikce, znásobuje podle počtu postav, které v dané sezóně vlastně simultánně představuje. Zákonitě dochází k určitému splývání postav, při němž si herec vytváří systém návyků či 'tiků' a s jehož pomocí pak k rozdílným úlohám přistupuje; nedá se však vždy hovořit o hereckém stylu, mnohem častěji jde o herecké stereotypy. Splývání postav je někdy – především z hlediska diváckého – podtrženo obsazováním herce do podobných rolí; zdá se, že přenášení stereotypů z jedné postavy do druhé herci zjednodušuje práci, nevěnuje se ani tolik vytváření nových kvalit, jako spíš podvědomému pěstování výrazu, který jej jako herce definuje. Na druhé straně se však toto zužování možností hereckého výrazu může jevit jako určitá obrana právě před onou 'schizofrenií', a to tím, že používáním stereotypů se množství fiktivních dvojenců hercovy osobnosti zmenšuje. Vzhledem k tomu, že jsem se během zkoušení *Povídek* skutečně dopodrobna seznámila s výrazovými prostředky herců, o to více mě ohromila skutečnost, že jsem při představení *Misantrópa* (a potom dalších) objevila u nejednoho herce tatáž gesta, stejnou práci v prostoru, identickou intonaci i artikulaci.

S velkým zájmem jsem sledovala i komunikaci herců mimo zásahy režiséra. Musím přiznat, že jsem ocenila skutečně partnerský přístup a ohleduplnost. Ve velké většině případů nebrali herci své partnery za zdi, do kterých mluví, či za reagující automaty. Naopak, snad právě v tomto vztahu si herci nejvíce uvědomovali své přehmaty, úlety a nedokonalosti. Obecně řečeno, vztah herce k partnerovi byl diametrálně odlišný od vztahu k režisérovi v tom smyslu, že nejprve práce na inscenaci, a potom vlastní inscenace staví herecké partnery do stejně zranitelné a stejně viditelné pozice: každý je závislý na každém a sebemenší chyba jednoho může být fatální pro druhého. Do doby, než zkoušky z mnoha důvodů (předvídatelných i nepředvídatelných) zaplavil stres, byla slůvka 'děkuji za spolupráci', 'díky za trpělivost'

a další na denním pořádku. Přesto se občas objevily určité znaky primadonství a dávná klišé, která implicitně odsuzují role menší a vyžadují respekt pro role hlavní. *Povídky* mne však znovu přesvědčily, že leckdy může malá, leč s vervou a chutí podaná role prosvětlit scénu mnohem víc než role hlavní, z níž čpí nedostatek skromnosti a herecké pokory a která se následkem zhlížení v sobě samé rozdrobí na blýskavé, leč neslepitelné střepiny.

3. Zajímavé rysy práce a opakované problémy

V další části tohoto zamyšlení bych se chtěla letmo vrátit k některým zajímavým rysům práce a okomentovat je. Zároveň se také zmíním o několika opakovaných problémech, pokusím se analyzovat důvody jejich vzniku a popsat, jak byly postupně odstraňovány.

a. Protichůdné touhy

Již několikrát jsem se zmínila o tom, že herci během zkoušek na jevišti nepociťovali výraznou potřebu vracet se k textu a znovu jej analyzovat. Měli tendenci tuto lineární (textovou) strukturu ihned převádět do struktury prostorové, jinými slovy chtěli postupovat mnohem rychleji než režisér. Zkoušky však byly samozřejmě občas zdržovány nedostatečnou fixací textu v jejich paměti, pramenící možná právě z nedostatečné předchozí analýzy motivací a jednání postav obsažených v replikách. Bylo zajímavé, že Ladislav Smoček před každou zkouškou dosti sugestivně a téměř tvrdohlavě navrhoval, aby si herci 'řekli' text. Měli si tak znovu vybavit, uvědomit a určitým způsobem zautomatizovat jeho strukturu, momenty a způsoby intervence svých postav. Šlo do jisté míry o práci mechanickou, jejímž cílem však bylo zdůraznit silné okamžiky, kolize, konfrontace, změny strategií a motivací, a tak hercům dopomoci k správnému rytmizování textu. Herci režisérův požadavek na přeřikávání textu přijímali, po několika replikách se však vždy – zřejmě podvědomě – utekli k 'přehrávání', jinými slovy k překrývání pragmatičtější struktury textu z něj již odvozenou strukturou psychologickou. Každý z nich tedy individuálně psychologicky konstruoval svou postavu, někdy však docházelo k naprostému míjení postav ve vzájemné interakci a bylo nutno znovu se vrátit k linearitě textu: znovu nalézt jednotící motivační prvky jednotlivých scén a rozehrát dialog postav jako sérii na sebe navazujících akcí a reakcí.

b. Čistota proti drobnokresbě, divadelnost proti realismu

Smočková inscenace byla postavena na časté oscilaci mezi prostorem realistickým a prostorem divadelním. Například výstup Podnám, zahrnující Marianu a Alfréda, se odehrává ve vlhkém a pošmourném vídeňském bytě; v jednom okamžiku dochází k vystoupení postavy z prostoru *realistického*, scénicky ztvárněného koutem umístěným v pravé zadní části jeviště a vybaveným bezcenným a porůznu posbíraným nábytkem a harampádím (distance tohoto hracího prostoru od publika měla metaforicky ukazovat k distanci jiné, té, která se vytvořila mezi postavami). V okamžiku vypuknutí hádky mezi postavami Mariana radikálně přestoupí hranice těsného příbytku, odejde doprostřed scény, kde je nasvícena projektorem 'hrdým' na svoji vlastní *divadelnost*, a odkud dál hraje.

Oproti předchozím inscenacím se Smoček rovněž snažil o potlačení zbytečných realistických detailů v hereckém projevu. Drobnokresba měla ustoupit čistotě výrazu, pozornost diváka neměla být rozptýlována zbytečným rozehráváním postav. V první scéně ve Wachau se kupříkladu babička rozčiluje, že jí někdo odlišil z krajáče mléko, zbytek trucovitě odmítá a vylívá. V jedné z předešlých inscenací Smoček (podle vlastních slov) nechal jednu z postav 'realisticky' rozlité mléko rozmést, aby se 'nerozšlapalo'. V inscenaci vinohradské se k tomuto motivu již nevrátil, aby zbytečně nezatěžoval situaci dalšími významy a nechal tak postavy dál přímo rozvíjet konflikt. Z hlediska realistické logiky omezil tedy jednání postav na nejnужnější pravděpodobnostní minimum.

c. Více či méně?

Otázku rozvíjení motivů a přidávání nuancí si během práce inscenátoři kladli nesčetněkrát; při zkoušení různých alternativ si dobře uvědomovali, že při sebevětší snaze a pozornosti divák nikdy nebude schopen postihnout všechny nuance. Proto v některých případech, možná i pro vlastní potěšení, pouze částečně naznačovali určité motivy či témata, vědomě je však nedováděli do krajnosti. Ve výše zmíněné scéně ve Wachau se například rozehrává krátký rozhovor mezi Alfrédem a matkou, který Alfréd brzy stáčí k otázce: „A kde je naše milá babička?“ Objevil se návrh, aby matka zahrála určité zaváhání či hořkost, a tak dala najevo, že ji mrzí Alfrédův přemrštěný zájem o babičku (a jak divák brzy poznal, také o její peníze) a jeho povrchní zájem o ni samotnou. Nakonec však tento motiv zůstal ve stadiu téměř nepostihnutelného zárodku.

d. Opakování matka moudrostí?

V divadle platí implicitní zákon, že opakování scén má pozitivní, ale i negativní důsledky: na jedné straně se prohlubují nuance, na straně druhé však dochází k určité automatizaci textu a jednání, zpomalí se či přímo zastaví komunikace postav, které začnou mluvit a jednat mimo sebe. Při zkoušení *Povídek* k této ztrátě kontaktu došlo mnohokrát, a to jak u scén kolektivních, tak u scén intimních. Již jsem se zmínila o problémech spjatých s pojetím postavy kněze při práci na scéně v kostele. Tato scéna právě velice utrpěla opakováním. Její první nepřipravené předvedení téměř na samém začátku zkoušek na jevišti, předvedení skutečně pokusné a spontánní, bylo bezchybné. Scéna tedy byla rozumně odložena a znovu zkoušena o dva týdny později. Tehdy však došlo k diskusím o koncepci postavy kněze a byly navrhovány různé varianty. Následkem toho došlo k automatizaci textu, herci sami si uvědomovali plochost a roztržitost svých postav, které kolísaly mezi ztělesněním abstrakcí a snůškou emocí, a teprve týden před premiérou byla nalezena varianta 'jakžtakž' uspokojující herce i režiséra. Právě při hledání východisek pro tuto scénu se velice uplatnila mimorežisérská spolupráce dvou herců: kněz a Mariana pokaždé před nástupem na scénu alespoň půl hodiny pracovali na svých postavách a na evoluci jejich vztahu během scény, a na jeviště přicházeli již 'v jejich kůži'.

e. Ztráty a nálezy – uhlazení hrotů

Během zkoušek došlo dvakrát k naprosto drastickému poklesu dynamiky. Za prvé během prvních 'projížděcích' zkoušek, kdy se poprvé propojily jednotlivé scény, a pak během prvních dekoračních a kostýmních zkoušek. První 'projížděčky' kladly na herce nárok podívat se poprvé na postavu ve větší šíři, soustředit se nejen na částečné motivace jednotlivých dialogů či scén, ale především účinně zapojit postavu do fabule hry a vytvořit hlavní motivaci – či důvod bytí, která by ostatní motivace zastřešila. Dekorační a kostýmní zkoušky, a především pak časově velice náročné technické zkoušky představovaly pro herce únavný, fyzicky a především psychicky náročný moment. Během těchto zkoušek totiž fungovali jako skutečné loutky či jako figurky na šachovnici, které se podle pokynů přemísťovaly na scéně, učily se přechodům, manipulovaly s předměty, odpočítávaly kroky, a v důsledku celého tohoto technického dění roztržily své postavy na jakési zlomky či úseky nutné ke konečné definici a instalaci divadelního prostoru. Tvořivá práce na postavách, situacích a na výstavbě fabule byla tedy přerušena ve prospěch doladování

infrastruktury a následkem tohoto únavného, avšak nutného 'rozptýlení' došlo k výrazným ztrátám v oblasti hereckého výrazu.

Zde je rovněž nutné dodat, že v posledních fázích inscenování se kromě běžných technických (a často i komunikačních a organizačních problémů) vyskytly vážné problémy personální, které celý team destabilizovaly. Oldřich Vlach, představitel jedné z nosných rolí, role řezníka Oskara, onemocněl a bylo nutné hledat náhradu či odložit premiéru na neurčito. Zvolena byla první cesta a režisér Smoček apeloval na Reného Přibila, herce, který roli Oskara ztvárnil v plzeňské inscenaci. Na jedné straně se tedy ušetřilo mnoho času, protože herec svoji roli textově ovládal a drobné výpadky rychle doplnil. Přes obavy mnohých z traumatizace ostatních herců se René Přibil bezbolestně do kolektivu zapojil a jeho partneri si rychle zvykli na Oskarovu novou tvář. Problém, který se však najednou překvapivě vynořil a který se musel operativně vyřešit, spočíval v tom, že si nový Oskar do vinohradské inscenace přinesl starého Oskara z inscenace plzeňské; bylo proto nutné zbavit ho starých stereotypů a návyků a pomoci mu znovu koncipovat postavu, jejíž předchozí variantu měl v mysli stále živou a kterou si navíc musel – právě v zájmu rychlého začlenění do zkouškového procesu – vědomě vybavovat a připomínat. Minulá zkušenost se tedy ukázala jako dvojsečná zbraň, protože na straně jedné problém pomohla odstranit, na druhé straně však do připravované inscenace přinášela vnější a režisérem explicitně odmítané prvky.

Předvídatelné i nepředvídatelné komplikace nesly velký podíl viny na jakémsi 'uhlazení', 'standardizaci' inscenace, ke kterému došlo dva týdny před premiérou a které se již nepodařilo úplně odstranit. Jinými slovy, došlo k uhlazení hrotů a k nasazení hereckých stereotypů. Smoček svojí inscenací nechtěl – alespoň se mi to zdálo – činit jakoukoli explicitní 'ideologickou' deklaraci, nechtěl soudit, ale spíše subtilně konstatovat. Přesto (či právě proto) neúnavně pracoval na tom, aby si v představení text zachoval svůj kontroverzní potenciál, aby nedošlo k jeho zploštění na jakýsi nezávazný, občasný humoristický, občasný vážný obrázek vídeňského života, aby nedošlo k jednostrannému naroubování hry na model 'románu svedené a opuštěné služky'. Ke snížení dynamiky však bohužel došlo, stejně tak jako k poslušnému vyrovnání *Povídek* v řadě ostatních vinohradských inscenací. Jako by se ke konci zkoušek herci podvědomě přizpůsobili nárokům a očekáváním 'svých' diváků, a nechtěli je zklamat ani příliš překvapit...

* * *



Ödön von Horváth: Povídky z vídeňského lesa. DnV 1998. Jiří Langmajer (Alfréd) a Lucie Juříčková (Mariana)

Přes veškeré výhrady, které jsem k procesu zkoušení *Povídek* mohla formulovat, pro sebe považuji tuto zkušenost za neobyčejně přínosnou. Divadelní akt, sdružující herce a diváky, je totiž jakýmsi procesem komunikace mezi uměleckou strukturou a příjemcem, procesem, který se však postupně vytváří na základě jiného, dřívějšího procesu: procesu komunikace tvůrčí. Myslím si, že vedle individuální režisérské práce na koncepci inscenace a individuální práce herce na výstavbě postavy je snad nejsilnějším pilířem divadelního 'tvoření' právě komunikace mezi jeho účastníky. A je příliš snadné být kritikem inscenace a nevědět, jak vzniká...

Přiznávám se, že moje zamyšlení nad vinohradskými *Povídkami* musí nutně zůstat neúplné. Tato neúplnost je způsobena subjektivitou pohledu, který je selektivní, částečný, 'nevšudypřítomný', a v žádném případě nemůže (stejně jako v případě divadelního představení) zachytit vše, co se v daném okamžiku při zkoušce na jevišti děje. Zároveň totiž probíhá mnoho simultánních procesů a ne všechny z nich se dají zachytit, verbálně popsat a analyzovat. Z tohoto důvodu jsem zvolila to, co přede mnou po dobu šesti

týdnů leželo nabíledni: komunikaci na scéně přítomných spolupracovníků, režiséra a herců. Problematika vedení herce režisérem byla již značně teoreticky reflektována, nicméně neustále představuje četné problémy. Můj diletantský a částečný přístup budiž tedy omluven složitostí celého procesu, nutnou subjektivností pohledu, a konečně také určitou nedokonalostí metajazyka, který je k analýze používán.

Nyní bych se ráda alespoň zběžně dotkla vztahu divadelní praxe a divadelní kritiky: ocitla jsem se totiž v jakémsi *no man's land*, z něhož jsem mohla pozorovat oba tyto 'partnery' a opět se zamyslet nad tím, na jakým principu tento vztah funguje.

První konstatování se může zdát banální, triviální, zbytečné, přesto si však myslím, že neuškodí, když si je znovu připomenou jak divadelníci, tak kritici: divadelní kritika je – navzdory přirozené touze po zobecnění, abstrakci a objektivnosti – záležitostí *subjektivní*. Když kritik prohlásí, že 'inscenace je taková či taková', znamená to ve skutečnosti: 'myslím si, že inscenace je taková či taková', 'já ji vnímám tak či tak'. Tato modalizující slůvka z recenzí samozřejmě z úsporných důvodů právem vymizela,

přesto by však mělo být všem jasné, že jsou stále přítomna v podtextu, že jejich absence je otázkou konvence a že jsou jakousi nevyslovenou 'ideologickou presupozicí' sdílenou zainteresovanými stranami: divadelníky, kritiky, diváky (pro zajímavost: teorii ideologických presupozic v promluvě rozpracovala pragmatika, kupříkladu francouzská teoretička Catherine Kerbrat-Orecchioni se zabývá analýzou 'otisků' subjektivitu v promluvě). Neshoda kritiků ohledně té či oné inscenace by proto měla být akceptována a především správně interpretována; ač kritik disponuje jistým fundamentem znalostí a zkušeností, zůstává přece jen 'normálním divákem' (anebo by jím zůstat měl) a na podněty z jeviště reaguje tak, jak mu diktuje nejen jeho 'profesionalita', ale i jeho temperament, náklonnosti, zájmy, nálada, a koneckonců i pohodlnost sedadla, na němž sedí. V případě *Povídek* například kritici velice rozdílně hodnotili (tj. vnímali) celkovou atmosféru: podle mnohých převažovala bodrost a idyličnost („Smočkův remake [...] poznamenala nešťastná míra idyličnosti a povrchního veselí, které snad plyne z genia loci vinohradské scény a jejího publika, snad z únavy“, Radmila Hrdinová, *Jak na Vinohradech opravili Horvátha, Právo*, 2. 3. 1998; „V inscenaci vítězí idylická bodrost, příznačná pro svrchní vrstvu hry, a ač se režisér snažil přenést na jeviště i hořkou ironii tkvící hlouběji v textu, dvojnásobnost charakterů, která tuto ironii vytváří především, je více méně potlačena“, Bronislav Pražan, *Vinohradská idylka, Rozhlas*, č. 15, str. 4, 1998), jiní inscenaci přiznali skrytý – a o to možná působivější – cynismus („Krutost je v tomto 'vídeňském lese' nenápadná, Smoček však zbavuje Horváthovy lidičky nejen veškerého démonismu, ale i sentimentu... Otřesen je pouze divák – je však otázkou, zda by jeho prožitek krutosti otupěl, do svého egoismu ponořené společnosti nebyl přece jen silnější, kdyby se mohl v příběhu citově angažovat“, Jitka Sloupová, *Nenápadný příznak hlouposti, Týden*, 9. 3., 11/98). Takováto neshoda vládne i v jiných otázkách, které kritika v mnoha případech pojímá značně vágně: někteří kritici odsuzují „povrchní idealizaci hry hořké, smutné i kruté veselí“ (Radmila Hrdinová, viz výše), jiní naopak kvítují, že se režisér „umí podívat pod povrch textu a pomocí herců vytváří ucelené postavy se zázemím a přesnou charakteristikou“ (Eva Šmeralová, *Horváth: Povídky z Vídeňského lesa, Hálo noviny*, 18. 3., 65/1998). Podle jedněch „dokonce i mrazivá předzvěst fanatizujícího fašismu zůstala Zahádkově Erichovi někde hluboko pod kůží“ (Radmila Hrdinová, viz výše), druzí registrují, že režisér „ze směšnosti lidských skutků [však] nechává vyhléd-

nout i příznakům, jež jsou tím zruďnější, že nemají počátek v extrémech, ale v ryzi, měšťanské průměrnosti [...] vždyť třeba prušácký student práv Erich, jenž trénuje pochodování a střelbu a nenávidí Židy, své okolí nijak neznepokojuje“ (Zdeněk A. Tichý, *Smoček listuje Horváthovou hrou jako albem fotek, Mladá Fronta Dnes*, 26. 2. 1998). Podobných 'neshod' by bylo možné najít celou řadu: týkají se také hereckých výkonů, které jsou hodnoceny velice odlišně. Jan Císař se hlouběji zabývá problémem věrohodné psychologické motivace prožitku u Kouzelníka Miroslava Moravce a Mariany Lucie Juříčkové; o Alfrédovi Jiřího Langmajera se vyjadřuje takto: „s lhostími konstatuji že se – podle mého názoru [! – viz výše ohledně kritiky subjektivitu] – role rozpadla na množství nesourodých střepinek, jejichž vzájemné souvislosti se jen těžko, přetěžko shledávají“ (Jak na Horvátha, *Divadelní noviny*, č. 6, ročník 7, 17. 3. 1998); naopak Bronislav Pražan hovoří o dvojnásobnosti charakterů, kterou „nejvýrazněji a nejvěrněji duchu dramatikovy předlohy postihl Miroslav Moravec“ a dále právě Lucie Juříčková a Jiří Langmajer.

Je-li inscenace divadelní hry interpretací, pak je divadelní kritika interpretací interpretace: má ovšem divadelní kritik odhalit – přečíst, či dokonce 'vyčíst' – záměr režiséra? Porovnání vlastní zkušenosti z práce na inscenaci *Povídek z vídeňského lesa* s výroků kritiků ohledně režijního záměru mi na tuto otázku nedává kladnou odpověď. Je totiž velice zajímavé, jak málo z toho, co bylo během inscenačního procesu explicitně formulováno jako 'cíle', posléze zaznělo v divadelních kritikách: znamená to, že kritici neumějí 'číst', nebo že inscenace byla 'nečitelná'? Určitě ne, protože proces divadelní komunikace zdaleka nelze vymezit tímto jednoduchým – a zjednodušujícím – vzorcem. Některé z problémů, s nimiž tvůrci během inscenačního procesu před mým zrakem bojovali (či naopak které si – podle mého názoru chybě – nepřipouštěli), se promítly v konečném výsledku, či přesněji ve vnímání konečného výsledku tím či oním kritikem: toto se týká zejména práce na postavě, lpění na věrohodných realistických motivacích (viz kritiky výše) a práce s textem. V této souvislosti bych chtěla ještě jednou citovat kritiku Jitky Sloupové, která se – jako jediná – zabývá fungováním textu: „Nejvíce Horváthovy postavy zrazuje jejich jazyk – jako freudovská přeroknutí ohromí v jejich mluvích výrazy, jež pocházejí z přesně opačného citového pole než kontext, v němž jsou použity. Nečekané přízemní či vulgární výraz prozradí i v účastné frázi pravý stav mysli: lhostejný či agresivní egoismus, cynismus, závist, zlobu, ba dokonce sadismus“ (viz výše); kritika se však již nezabývá tím, jak

se herci s tímto problémem vypořádali, či zda vůbec bylo z jejich projevu zřejmé, že si ho uvědomují.

Nakonec bych se chtěla zmínit o jedné z těch kritik, kterým se podařilo z výsledku *správně* vyčíst to, co bylo vloženo do procesu; slovo *správně* by zde sice vůbec nemělo zaznít, ale jde přece jen o jisté zamýšlení nad vztahem divadelní kritiky a praxe, a každému divadelníkovi jde o to, aby ta témata, která považuje za aktuální a která vědomě do své práce vkládá, byla jako taková identifikována. Jde o kritiku Zdeňka Hořínka nazvanou Smočkova hra a věrnost (*Literární noviny*, č. 13, 1. 4. 1998), v níž několikrát velice přesně zaznělo to, co bylo během zkoušení vysloveno jako *cíl*, či co jsem jako takové mohla na základě svého pozorování identifikovat a formulovat; autor navíc své názory podkládá konkrétními argumenty, které analyzuje a vyvozuje z nich závěry obecnější povahy ohledně fungování celé inscenace. Uvádím zde několik příkladů a dokládám je vlastní zkušeností: „Neulizivní princip se uplatňuje i v organizování jevištního dění – scénického i hereckého“ (takto byla skutečně pojata kupříkladu výše popisovaná scéna Podnájem mezi Marianou a Alfrédem; cíle bylo tedy dosaženo); „Tato polozakrytost je příznačná: míří k iluzi, avšak k iluzi jevištní, jež je součinem mimeze a hry. Herci jsou angažováni podle principu životní pravděpodobnosti, která ve svátečních chvílích zcela samozřejmě přechází do mírně karikující nadsázky a parodistické stylizace“ (jde o jevištní techniku, jež je vědomě a s cílem, který Hořínek identifikuje, *obnažována, ukazována*); „Herec dosahuje pozoruhodně vyváženého účinku: ve všem můžeme dát Oskarovi skoro za pravdu, a přece na nás působí odpudivě“ (takto byla Oskarova postava vědomě budována, jak zpočátku Oldřichem Vlachem, tak posléze René Přibílem); „Srovnání s původní podobou inscenace v Činoherním klubu by ukázalo, jak svou režijní koncepci přizpůsobuje podmínkám velkého divadla. Jestliže se na jedné straně ztrácejí některé jemné náladové odstíny, na druhé straně se stupňuje divadelnost situací a vyhrocuje jejich demaskující účinek. Hravý princip samozřejmě kulminuje ve způsobu herecké hry, kde má své místo psychologicky prohloubený portrét i karikatura a přechody do hry a ze hry jsou zřetelně frázovány: herec účelově otočí krámek a začne hrát, na konci obrazu zruší situaci a zcela civilně odchází z jeviště“ (druhá část citace se ještě jednou vrací k otázce odhalené divadelnosti a ukazuje, že se některým hercům povedlo oscilovat na křehké hranici mezi psychologickou drobnokresbou a nezakryvaným 'předváděním', 'hraním'; první část opět postihuje to, co bylo Smočkovým cílem a na co jsem upozorňovala například

v popisu scény s Alfrédem, Babičkou a krajáčem mléka). Všechny tyto příklady lze uzavřít citací, v níž kritik formuluje (jak na základě této jedné, konkrétní divácké zkušenosti, tak na základě dlouholeté zkušenosti se Smočkovou prací) základní východisko i cíl této inscenační práce, tj. Smočkovu touhu zachovat *věrnost* autorovi: „Horváth i Smoček se při vši objektivitě nesnaží své postavy nivelizovat [...] Horváthův i Smočkův smysl pro přesnou a pronikavou kresbu charakterů lze pojmenovat jako úsilí o autenticitu, což lze opět přeložit jako *věrnost*“. A až je *věrnost autorovi* v době postmoderní zpochybňována hned dvakrát (*primo*, autorův text slouží režisérovi často jen jako *pretext*, neboť - *secundo* - věrnost psanému textu prostě není možná), v případě Smočkových diskrétních režii (což mi vlastní zkušenost potvrdila) lze o ctižádosti zachovat věrnost autorovi rozhodně mluvit: Smočkova úcta vůči textu je exemplární (což nevylučuje skutečně tvůrčí jevištní invenci) a jeho práce s ním přesná a detailní (což mnohdy nevyhovuje hercům).

Horváthův text vzrušuje právě tím, že nedává jasnou odpověď na otázky, které si při setkání s ním nutně klademe; jen jedna z nich namátkou: je vlastně autor milosrdný, či naopak cynický vůči svým postavám? Nejistota, se kterou k němu přistupujeme, a různorodé reakce, jež je schopen v nás vyvolat, svědčí o jeho kvalitě a bohatství. Podíváme-li se totiž na tento problém prizmatem teorie recepce a vycházíme-li z předpokladu, že umělecké dílo existuje teprve v okamžiku, kdy je recipováno konkrétním příjemcem, docházíme nutně k závěru, že čím jsou reakce rozmanitější, tím je i dílo bohatší, k závěru charakteristickému pro dobu postmoderní poznamenanou dekonstrukcí a sarrautovskými pochybnostmi (*ère de soupçon*). Umělecké dílo jako takové nic neříká; říká však *něco někomu*, jde tedy o *komunikaci*. Divadlo je navíc *komunikací o komunikaci*, jež vzniká *komunikací* mezi jednotlivými tvůrci v rámci tvůrčího procesu. O jedné části této komunikace jsem se pokusila podat zde zprávu; ovšem kromě uvědomělých, pojmenovaných a explicitně stanovených cílů se mnohé do výsledku dostalo samovolně, náhodně, neuvědoměle. A je další otázkou, zda toto vše 'náhodně', 'nezáměrně' v inscenaci skutečně existuje, či zda to vzniká až při jedinečném a neopakovatelném procesu vnímání konkrétního představení. Zkušenost, kterou jsem ve Vinohradském divadle po Smočkově boku získala, je tudíž příliš bohatá, složitá a konečkonců i osobní na to, abych mohla zhodnotit výsledek jeho práce; otevřela přede mnou však jisté otázky a kromě jiného mi připomněla nutnost pokory vůči lidské práci a jejím výsledkům.

Pleskotova léta mládí a zrání

Zuzana Sílová

Nechtěli jsme zdůrazniti pošetilost touhy dona Quijota, ale touhu samu... My jsme totiž generace, která věří. Proto nás každý filosofující destruktivismus naplňuje odporem. Věříme. A věříme především v krásu života. Credem nám však není pragmatismus, poněvadž krásu života vidíme zatím jen jako ideál. Chápeme záporny a nesnažíme se zakrývatí si je smířlivou rouškou, protože v sobě cítíme dosti sil k tomu, abychom je dovedli rozšlápnout. Nedíváme se tedy na donquijotství jako na něco, co je sice hezké, ale potrhlé a směšné. Vidíme v něm výraz zdravé touhy lidského jedince, jenž, bude-li mít oporu v sourodé společnosti, najde směr cesty, na jejímž cíli bude moci prohlásit, že existují Dulciney, o nichž jsme snili.

Tato slova napsal do programu ke školnímu představení Dykova Zmoudření dona Quijota mladičký představitel titulní role JAROMÍR PLESKOT (nar. 1922). Hru uvedl na podzim roku 1940 s divadelním souborem žižkovského gymnázia proslulý profesor Vladimír Kovařík.

Nevím, jak se to semlelo, ale vždycky jsem myslel na divadlo, řekl mi Jaromír Pleskot o více než padesát let později. Jeden čas jsem vážně uvažoval o tom, že budu tanečníkem. V septimě jsem vyhrál soutěž v excentrickém tanci v kavárně u Šretrů v Riegrových sadech... Možná bych býval byl muzikantem, ale protože tím byl můj táta – měl takový nešťastný osud – tak zásadně zavrhoval, abych se věnoval muzice.¹

Jsmo v době německé okupace. Na mladé lidi zaujaté divadlem bezesporu nejvíce působí svými inscenacemi i angažovaným politickým postojem Emil František Burian, u něhož byl Jaromír Pleskot, jak sám říká, v takovém 'circlu' – kroužku, který si Burian kolem sebe vytvořil z mladých lidí: Alfréd Radok, Jaroslav Pokorný, Václav Kašík... To bylo v jedenačtyřicátém roce, než Buriana zatkli. Rád se obklopoval mladými lidmi, byli jsme takoví jeho miláčkové a také jsme mu prováděli všelijaké lotroviny. Bylo dohovořeno, že půjdu k němu do divadelní školy, až dodělám maturitu. Nešel jsem, protože než jsem stačil odmaturovat, Děčko už nebylo, Buriana odvezli [12. března 1941] do koncentráku.

Jaromír Pleskot je místo toho přijat ve školním roce 1941-42 na dramatické oddělení Státní konzervatoře, kde se záhy prosazuje nejen jako talentovaný herec, ale i jako režisér a principál. Už 24. dubna 1942, pod hlavičkou ochotnického spolku Vavřín, vystupuje poprvé se spolužáky v Goldonihových ženách v Moderním divadle, jež tehdy sídlilo v žižkovské Akropoli: Hru zrežisuje ve volném čase, jak vzpomíná, když kantorů někdy nepřišli na hodinu, a sám hraje roli Pantalona.

¹ Není-li uvedeno jinak, používám záznam rozhovoru s Jaromírem Pleskotem, pořizovaný v souvislosti s přípravou této studie. Úryvky byly publikovány v intervier Divadelních novin 3. února 1998.

MODERNÍ DIVADLO

OCHOTNICKÝ SPOLEK „VAVŘÍN“ SEHRAJE

Dne 24. dubna 1942

O 5. hod. odpo.

C A R L O G O L D O N I

ZVĚDAVÉ ŽENY

KOMEDIE O ŠESTI OBRAZECH

HRAJÍ:

Karel Janota, Jan Suk, Petr
Dubský, Jiří Storm, Václav
Rajský, Vítěslav Jánský -
Jana Tumlová, Hančí Růžič-
ková, Nina Veselá, Libuše
Straková

REŽIE, ÚPRAVA A SCÉNA: V. JÁNSKÝ

Ceny míst: 20.-, 15.-, 10.-, 8.-, 6.-

Předprodej lístků v kanceláři MODERNÍHO DIVADLA PRAHA XI.
Dvořákova ul. proti hl. poště. Stanice elekt. dráhy 2, 7, 10, 11, 22

A. Lapáček, Praha V, Žatecká 10

Studenti 1. ročníku konzervatoře nesměli bez povolení vystupovat veřejně. Proto se plakátek hemží 'uměleckými' pseudonymy: Jaromír Pleskot je tu Vítězslavem Jánským, Radovan Lukavský Karlem Janotou atp.

Pro Radovana Lukavského a ostatní spolužáky v ročníku, kde učili slavná Anna Iblová a Jiří Plachý, byl Jaromír Pleskot od počátku přirozenou a uznávanou autoritou: „Zřejmě věděl o divadle víc než kdokoli z nás, a tam, kde my se probírali taktak svými dojmy, on měl už svůj názor. [...] Brzy se ukázalo, že oproti naší zatím obecné chuti 'hrát' on už věděl, co hrát a jak hrát, a navíc, že - má na víc než jen na svou roli, že má dar vidění scény jako celku a schopnost komponovat celý scénický obraz.“ Pro Lukavského tak byl Pleskot, sršící nápady a současně vítající podněty ze strany herců, dokonce je provokující, vzorem nejpřirozenějšího modelu zrodu režiséra na dramatické škole: „vymysli si na to něco!, nebo i připomněl: mluv to tím hlubokým hlasem jak tuhle tu ruskou anekdotu!, nebo: hraj to tak, jak jsi tuhle parodoval toho číšníka z nádražní restaurace! Po- vzbudilo to naši sebedůvěru i důvěru v režiséra. Byla mezi námi vstřícnost a otevřenost, prostě pravá kamarádská atmosféra“ (Lukavský 1992).

Aktivita mladého konzervatoristy se v té době ale neomezují jen na školu (chodí do 2. ročníku). „V Divadle 99 objevil se v Šmídově představení Mahenovy

hříčky *Husa na provázku*² překvapivě živelný clown civilním jménem Jaromír Pleskot,“ všimá si kritik Josef Träger, rekapitulující po válce vývoj nastupující mladé generace divadelníků.³ Dobové kritiky Pleskota chválí za pohybovou akrobacii a stepařské umění i za to, že svého klauna, založeného na plastické mimice obličejů, mnohotvárném gestu a gymnastické pružnosti a pohyblivosti, představil jako člověka plného laskavosti a dobroty, schopného radovat se z prostých věcí a přikrašlovat si život vymyšlením (viz Srba 1988: 233-234)... *Tehdy tu byla slavná španělská tanečnice Nati Morales, se kterou jezdil její kytarista, já jsem se na ně byl podívat a pak jsem v té pantomimě zatančil jeden její tanec, takovou persifláž... Když mě později přijímal do svého divadla Vlasta Burian, chtěl po mně, abych mu na místě, v kanceláři, předvedl salto. Pro mě to nebyl žádný problém, saltem jsem tehdy každé ráno vstával z postele.*

Pleskotovo působení ve Větrníku bylo krátké, ale o to intenzivnější – představení *Trosečníků v manéži* se dočkalo více než čtyřiceti repríz a Pleskot v té době s jeho režisérem *Pepkem Šmídou prokecal celé noci po divadle a o divadle. Tenkrát jsme spolu „jednu místnost obývali, dělili se o to málo, co jsme měli, o věci umění se přeli a bláhovými nadějemi zanášeli“*, jak jsem později napsal v jedné vzpomínce.

Na podzim 1943 Pleskot (student 3. ročníku) obnovuje *Zvědavé ženy*: tentokrát v divadle Na Slupi, které se podaří oblíbenému a starostlivému profesorovi dr. Miroslavu Hallerovi získat pro představení konzervatoristů. Mezitím hraje v inscenacích Jiřího Frejky v Národním divadle: vedle rolíček v *Gygově prstenu* a *Strakonickém dudákovi* dostane i větší příležitost ve Faltisově hře *Stanice Gordian*. A pak ho Jindřich Honzl doporučí Vlastovi Burianovi. Ten Pleskota do svého divadla angažuje na jaře roku 1944: *Vlasta Burian mě zajímal jako osobnost – jako komik, jako herec. I když nad ním tehdy intelektuální část divadla tak trochu ohrnovala nos, byl jsem strašně rád, že jsem mohl pozorovat, jak pracuje. Hrál tehdy seriálovou hru Když kocour není doma a na začátku představení měl asi čtyři vtipy různých kvalit. Podle reakce obecenstva poznal přesně, jaké má dneska v divadle publikum, a podle toho potom představení hrál. Určité věci zahazoval, vynechával, cenzuroval, na některé zase položil důraz. Představení nereprodukoval, dělal je tvůrčím způsobem. Tak trochu si mne oblíbil a já jsem mu musel dělat jakousi guvernanku, musel jsem ho bavit. To byla asi moje hlavní úloha v jeho divadle. Jako každý komik byl sám velice smutný a potřeboval, aby ho někdo bavil* (viz Valtrová 1990: 4).

Vedle povinnosti pečovatelské chystá se Jaromír Pleskot režirovat Molièrova *Lakomce* s Vlastou Burianem v titulní roli; než ale dojde ke zkouškám, všechna česká divadla jsou k 1. září uzavřena a všichni čeští divadelníci ‘totálně nasazení’ na práci pro skomírající Hitlerovu říši.

2 Premiéra jednoho z ‘filmových libret’ tvořících Mahenovu *Husa na provázku*, pantomimy *Trosečníci v manéži*, se konala 15. září 1942 v Divadélku pro 99 – návštěvníků; tolik se jich vešlo do sálu Topičova salonu na Národní třídě, kde vystupovalo divadlo Větrník vedené Josefem Šmídou. A když jsme u Šmídy a u Větrníku: Josef Šmída se v prosinci 1939, po uzavření českých vysokých škol, přihlásil do divadelní školy E. F. Buriana. V roce 1940 také asistoval u režii Jindřicha Honzla v Divadélku pro 99. Po Burianově zatčení a Honzlově odchodu z veřejného života zakládá se spolužáky z Burianovy školy Větrník: „Objektivní pocit mravního zoufalství a boj o udržení radosti v nejtěžších dobách byly tehdy rozhodující vnitřní důvody, které vedly k založení Větrníku. Že to stačilo k tomu, aby mohl nový mladý soubor vzniknout, pracovat pět sezón a vytvořit dvě desítky inscenací, jež pozitivně ovlivnily divadelní život Prahy, to je další z paradoxů tehdejší doby. Ti mladí lidé neměli nic kromě vitality, touhy pokračovat v duchu, který poznali v Burianově D, velké chuti hrát a značné dávky talentu a pracovitosti“ (Hedbávný 1988: 22–23).

3 Deníkové (většinou nedatované) recenze Pleskotových inscenací, stejně jako další články o jeho divadelní činnosti, uchovává Archiv Národního divadla ve složce K-199-P.



DISK

**DIVADELNÍ STUDIO STÁTNÍ KONSERVATOŘE
PRAHA I., KARLOVA ULICE 8. (DŮM UNITARIJE)**

Denně (ve středu, ve čtvrtek, v pátek, v sobotu
a v neděli) o 19. hodině

JIRÍ MAHEN:

NASREDDIN

Komedie

Úprava a režie: Jaromír Pleskot

Scéna: Prof. František Tröster

Hrají: Drboutová, Franková, Frýbortová, Macková, Motýčková, Procházková,
Strunecká, Tomasová, Veselá, Zikánová, Zinková ● Koptiva, Lukavský,
Martínek, O. Musil, M. Musil, Pleskot, Ráž, Skládal, Studený, Šafránek,
Šmactl, Špidla, Těšik, Vala.

Denní pokladna od 10 hod. po celý den. - Telefon 339-15.

Vstupenky ve všech obvyklých předprodejích.

Připravuje se Šrámkova hra:

Měsíc nad Fekou.



Abdula a princezny: Jaromír Pleskot s oběma alernantkami Violou Zinkovou a Dagmar Veselou v Mahenově Nasreddinovi. DISK 1945

Okamžitě s koncem války se vrací k Mahenovi a začíná se spolužáky zkoušet poetickou pohádku „o klaunu na stolci soudcovském“ *Nasreddin aneb Nedokonalá pomsta*. Inscenace se spolu se *Zvědavými ženami* má stát základem nového divadla. Pleskot zkouší a usilovně shání vlastní scénu. Pomáhá mu především profesor František Tröster. Pro premiéru *Nasreddina* 24. července 1945 jim své divadlo Na póríčí půjčí E. F. Burian. Mimořádný úspěch u kritiky i u publika! E. F. Burian mu okamžitě nabízí angažmá, stejně jako Jiří Frejka, Jindřich Honzl chce, aby část Pleskotova ansámblu přešla do Studia Národního divadla. Pleskot odmítá. Následuje ‘bitva’ o jeden z posledních volných divadelních sálů v Praze, Unitarii v Karlově ulici na Starém Městě. Studentům však úřady samostatné divadlo svěřit nechtějí, ale Pleskot se zaručí, že budou hrát denně a ještě přitom vydělávat. Tak konečně vzniká DISK – divadelní studio státní konzervatoře – a vyprodaný *Nasreddin* se stane zahajovacím představením. Bude se tu hrát celý rok a škole spolu s dalšími úspěšnými tituly přinese i finanční zisk.⁴ Pleskot se svěřuje novinám s dalšími plány: chystá se na Šrámkův *Měsíc nad řekou*, obnoví *Zvědavé ženy*, uvažuje o dramatizaci Vančurova *Rozmarného léta*, románu Jarmily Svaté *Petr zbláznil město*, o Conellyho *Zelených pastvískách* (jevištní podobě Bradburyho románu *Černošský pánbůh a páni Izraeliti*, kterou nakonec přepustí Šmídovu Větrní-

4 Dr. Miroslav Haller podle vlastních slov žádal hned v létě 1945 tzv. distribuční komisi o přidělení bývalého německého Komorního divadla. Po obsazení operetního sálu v Karlově ulici a nutných úpravách se tu 4. září konala obnovená premiéra *Nasreddina*, ale následujícího čtvrt roku Haller marně vymáhal dekret, „až teprve uznalý soud nad prací školy ve studiu za návštěvy ministra školství profesora Zdeňka Nejedlého a výkaz 1 700 000 Kč hrubého příjmu po čtyřměsíční práci vysloužil škole dekret na budovu v Unitarii, která byla v listopadu 1945 přidělena státní konzervatoři jako divadelní studio pro dramatické oddělení“ (Haller 1961: 303–304).



Pierre de Beaumarchais: Lazebník sevillský. Městské divadlo na Vinohradech 1945. Režie Jaromír Pleskot, scénografie František Tröster. Zleva Vítězslav Boček (Figaro), Jaroslav Marvan (Bartollo), Růžena Lysenková (Rosina), Gustav Nezval (Almaviva), Antonín Kandert (Basilio), Rudolf Hrušínský (Čipera) a Josef Vošalík (Mlaďoch) Na snímku vpravo Jaroslav Marvan (Bartollo)

ku), o dramatech Saltykova-Šcedrina a Fonvizina, o Čechovových *Třech sestřích*. Ve výčtu titulů najdeme i Aristofanovy *Ptáky*, Molièrova *Měštáka šlechticem*, Rolandovu novelu *Petr a Lucie*, Vildračův *Koráb Tenacity...*

Recenze *Nasreddina* – a vyšlo jich jen v denním tisku třináct! – si všímají především atmosféry představení: snové, veselé, hravé; zdůrazňují nepřebornou fantazii a jevištní vynalézavost, s níž režisér za vydatné pomoci scénografie profesora Františka Tröstra inscenuje Mahenův text, do té doby považovaný za nehratelný (a také nehraný); absolutorium obdrží i všichni herci, v čele s Pleskotovým Abdulou a Lukavského Nasreddinem. Kritika oceňuje, že při vší snaze „být režisérovi po vůli ke každé taškařině“ a při detailní charakterizaci neztratili herci ve svých figurkách lidskost.

O samotném Pleskotovi se Josef Träger rozepisuje ve výše zmiňovaném článku, když bilancuje první poválečnou sezónu mladých divadel: „Povrchnímu pozorovateli se zdá, že ožívá duch Osvobozeného divadla, do něhož chodíval Pleskot v dětství, ale po pravdě jde o nový divadelní projev, který veselost a radost povýšil na svůj umělecký cíl. Divák neví, co má víc oceňovat: zda Pleskota-režiséra či Pleskota-herce. Režisér je požehnan jevištňe a divadelně básnivou fantazií, která umí oslnit ohňostrojem nápadů a vtipů od dob Voskovce a Weriha u nás nevídaným. A Pleskot-herce? Hraje vyvažče odpadků Abdulu, kterého se každý štítí. V jeho pokroucených nohách, v klátivé chůzi, v kymácejících se rukou je něco z chaplinovského smutku nad sociální vyražeností. Ale tento trhan je zároveň vnitřně ušlechtilý, přirozeně jemný, jako lidský živočich nezkažený konvencí, má kouzlo básnického výtvaru, má v sobě půvab stejně Kiplingovo-



Marius. Marcel Pagnol: Malajský šíp. Vinohrady 1946

► **Franz Werfel: Jacobowsky a plukovník. Vinohrady 1946. Režie Jaromír Pleskot, scénografie Adolf Wenig. Scéna ze hry**

va Kima jako pohádkových bytostí z arabských vyprávění z Tisíc a jedné noci. Je v něm bezděčný smutek mladistvého preludu, smutek z prchajícího času, smutek z vadnoucí mladosti. Hraje scénu, v níž ho svádí rozmarná princezna, a hraje ji jako virtuózní herecké číslo, v němž však prozařuje niterná citlivost proletářského kluka. Jaromír Pleskot je bez nadsázky největší příslib nového hereckého a divadelního pokolení.“

Pro všechny tyto schopnosti vybere si tříadvacetiletého Pleskota do svého souboru, se kterým hodlá přebudovat Vinohradské divadlo, Jiří Frejka. *Chodil za války do Větrníku, protože měl vždycky vztah k mladým divadelním skupinám, a odtamtud si mě vytáhl do Národního jako takového asistenta.* (Pleskot, jak už víme, tu rovněž hrál v jeho inscenacích.) *Tam začal náš zvláštní vztah. On mě vlastně nikdy neučil, na konzervatoři jsem nebyl jeho žák. Ani nepoučoval, jak mám režirovat, říkal, že to nemá být. Po zkoušce jsme vždycky šli až do Hradecké ulice na Vinohradech, za Flórou, kde bydlel, a on se mě ptal na to, co jsem viděl na jevišti, co tomu říkám, a pak se náš hovor kontinuálně rozvíjel o tom, co je to vlastně kamené divadlo, jak by mělo vypadat programově a tak...*

Odchází tedy do Městského divadla na Vinohradech ještě uprostřed první sezóny školního divadla DISK, kde mezitím stihne zrežirovat Šrámkův *Měsíc nad řekou* a obnovit *Zvědavé ženy*. 7. prosince 1945 (pět týdnů po premiéře Šrámkova a týden po Goldonim) uvede na Vinohradech Beaumarchaisova *Lazebníka sevillského* a hned po něm Shawova *Pekelníka* (13. března 1946) a Hoffmeisterovy a Ježkovy *Zpívající Benátky* (14. května).

Ke všem těmto inscenacím vytvoří scénografické řešení Pleskotův nejoblíbenější pedagog z konzervatoře František Tröster: *Měl rád kolem sebe mladé lidi, ohromně to s nimi uměl. Měl velký dar spontaneity, byl jako sopka. Vesuv. Nestačil jsem koukat, jak je k sobě samotnému náročný. Spolupráce učitele a žáka byla přínosná pro oba: kritika si opakovaně všímá, jak sugestivní atmosféru ‘robustní Tröster’ dokáže vykouzlit, jakými výtvarnými nápady a scénografickým řešením umí podpořit mladého režiséra: Nadchnul se jeho živelnou hravostí, spojující poetické postupy s groteskou, a vytváří pro ni bezpečné zázemí.*

Díky ‘absolutoriu’, které složil inscenacemi komediálních titulů, přijatými velmi vstřícně, ba nadšeně, Pleskot dostává od Frejky příležitost udělat v násled-



dující sezóně 1946-47 hned čtyři tituly. Režisér přitom nepřestává být hercem: V Pagnolově *Malajském šípu* se obsadí do hlavní role Maria (a předpremiérové režijně-herecké vypětí odnese hlasovou indispozicí), v novince od Franze Werfela *Jacobowsky a plukovník* hraje epizodku a po *Čínské zdi* Maxe Frische se objeví zase v Tylově *Fidlovačce*.

Pagnolův žánrový obrázek ze života malých lidí, v němž je dost příležitosti exponovat citové vyzrávání mladého hrdiny, jistě vyhovoval stejně mladému režisérovi a herci atmosférou lyrické touhy: poněkud zkrátka podle Ladislava Fikara přišla dramatická kompozice, už v textu chatrná. Mimořádně úspěšná inscenace Tylovy *Fidlovačky* – hrála se 97×! – pak pro něho byla příležitostí projevit živelné komediantství v režii (sám si také upravil text) i ve hře: Josef Träger Pleskota chválí za „jednotlivý výkon v Dudkovi“, v němž prý „vytvořil bezduchou lidskou loutku dokonalou v natažení pružného a hladkého těla i v podlézavé úlisnosti nenapravitelného podvodníka“. Mimořádnými událostmi jsou ale pro divadelní Prahu i pro Jaromíra Pleskota dvě současné novinky: Werfelova válečná „komedie o tragédii“ a Frischova „tragická fraška“, jak své hry charakterizovali samotní autoři.

Jacobowsky a plukovník – příběh židovského emigranta ve Francii roku 1940, zachraňujícího na vlastní cestě další vyhnance, vyhovuje režisérovi strukturou autentické reportáže oscilující mezi kaleidoskopem vypjatých dramatic-

kých epizod a lyrickými obrazy. Inscenuje ji vynalézávě, v dramaticky výstižné výpravě Adolfa Weniga, s přesností a v tempu prý přímo filmovém.

U dřívějších inscenací se kritika (která bere Pleskotovu práci vážně a věnuje jí pečlivou pozornost) někdy rozcházela v názorech na režijní vedení herců: někteří konstatují, že ve střetnutí se starší hereckou generací skládá mladý režisér předčasně zbraně a vzdává se jednotné stylizace hereckého projevu, zatímco v komediích se mu daří ji prosazovat, ovšem na úkor 'lidského obsahu' postav (přesně to vystihla Olga Srbová v případě *Lazebníka sevillského*: „Režisér zřejmě chtěl, aby herci hráli jaksi na druhou, zachovávajíc trochu ironický, trochu komediantský vztah k figurě“). Už v inscenaci *Pekelníka* ovšem překvapil, např. Ladislava Fikara, „jakou si uložil [...] kázeň nad tímto představením, jak se oprostil vzhledem k dřívějším režiiím od každé samoúčelnosti, nebál se tlumit charaktery, sehrávat figury ve vyváženém poměru, s vnitřním napětím a pozvolnou gradací, citlivě vrstvil situace, odlišoval a klouobil dialogy. Pro režiséra jeho zkušenosti a jeho vývoje, určeného prozatím převážně komedií dell'arte a jevištní komikou, často zdobňující a plnou nápadů, znamená *Pekelník* rozšíření tvůrčího rejstříku, i když se zdá na povrch tento rejstřík chudší, krotší a málo barevný. O to ukázněnější je herecká interpretace a modulace dramatického děje. Pro *Pekelníka* je to přednost. A pro Pleskota vysvědčení, že umí pracovat nejen jevištním poetismem, jako většinou dosud, ale že nad dramatem přemýšlí, nezanedbává herce a slouží básníkovi.“

Nyní, v případě *Jacobowského a plukovníka*, kritika svorně vyzdvihuje souhru všech čtyřadvaceti účinkujících, od nejmenších epizod až po hlavní úlohy: v té souvislosti je nejvíce ceněn Jaroslav Marvan jako Jacobowsky: po několika komediálních rolích a žánrových figurkách, tvořících páteř Pleskotových inscenací (Marvan hrál např. Bartolla v *Lazebníkovi*, Césara v *Malajském šípu*), dal režisér herci příležitost – na Vinohradském jevišti pro něho dosud ojedinelou – vytvořit velký dramatický charakter „štvance a poutníka“. Jestliže Jaroslav Hulák píše, že „Marvan rozehrával svého Jacobowského s obvyklou manýrou dosti ploše, jeho výkon se však prohluboval a rostl“, citlivého Josefa Trágra překvapil: „bez zdůrazňování židovských prvků v povaze své postavy dovedl zachytit její charakteristické rysy v bodrém rozšťastnělém úsměvu zrovna františkánského jasu, aby od scény k scéně rostl úměrně roli, jež střídá sarkasmus s čistým humorem a s náběhy do tragického rozpětí“.

Uvidíme, jak ještě mnohokrát se projeví Pleskotův cit pro to, dát správnému herci správnou příležitost ve správnou chvíli. I v tom cítíme spříznění s Jiřím Frejkou, když celý svůj divadelní život trvá na dramaturgii svázané s možnostmi souboru, herců. *Několikrát v životě jsem měl svůj režijní sen, ale nedovolil jsem si ho prosazovat, protože jsem zjistil, že bych hercům měl dát něco, co je pro ně z jejich hlediska lepší, výhodnější.* I když právě Frejka obsazení Marvana do role Jacobowského Pleskotovi rozmlouval. *Nedovedl si představit, že by Marvan hrál Jacobowského.*

A Jaroslav Marvan? Div nepadl do mdlob. Ale samozřejmě to vzal, ovšem s podmínkou, že o tom nikomu nic neřekneme a budeme se měsíc denně scházet a pracovat na tom. Byly to snad nejhezčí zkoušky v mém životě. Ráno jsem přijel k Marvanovi, který bydlel ve Strašnicích ve vilce, a jeho paní nám dala dršťkovou polévku a plzeňské pivo. I v nouzi, která tady tehdy byla, postavil Marvan denně na stůl láhev francouzského koňaku. A pak jsme celé dopoledne zkoušeli. Ale naplno, i když Marvan

**Adolf Hoffmeister,
Jaroslav Ježek:
Zpívající Benátky.
Vinohrady 1946.
Režie Jaromír Pleskot,
scénografie František
Tröster. Vítězslav
Boček (Pandolfo)
a Rudolf Hrušínský
(Eugenio)**



ještě patřil ke generaci herců, kteří dokud neměli pocit jistoty, tak na zkouškách markýrovali. Není pravda, že herci markýrují z nějaké herecké frajeřiny nebo z lenosti. Je to z nejistoty. Když byla láhev vypitá, byl konec zkoušky (Hedbávný 1997: 91).

O úspěchu inscenace u publika svědčí, že se hrála 62×, a to v sezóně 'nabitě' Frejkovými režiiemi *Macbetha* (60×) a *Snu noci svatojánské* (125×) i nestárnoucí *Lucernou* (74×) v režii Karla Jerneka a již zmiňovanou *Fidlovačkou*...

Se stejnou živelností vrhl se Pleskot i na *Čínskou zed'* od Maxe Frische (premiéra se konala tři měsíce po Werfelovi, 1. března 1947). Hra, kterou pro divadlo přeložil mladý dramaturg a Pleskotův nejbližší spolupracovník Karel Kraus (a kterou na vinohradském jevišti uvedli pouhé tři měsíce po švýcarské premiéře), se řediteli Frejkovi velmi nelíbila, považoval ji prý za špatnou, ale nakonec uznal: *Tatíčku, voni z toho udělali dílo!* A hájil inscenaci před 'vyššími' místy, když část kritiky obvinila švýcarského autora ze „strachu ze socialismu“ a označila za „zbytečnou maškarádu“ jeho jistě upřímně míněnou, spíš intelektuální než silně dramatickou hříčku, která alegorickou křížovou cestou současného mladíka do dávného příběhu o čínském diktátorovi proklamuje úzkost z existence v poválečném světě. „Ostatek jde o úzkost známou i u nás už přes padesát let, ale překona-

nou našimi básníky už r. 1905 (i Svatoplukem Čechem!) a potom ovšem vývojem socialistické revoluce ruské, jejíž vítězný lid přes všechny předem předpověděné a potom lživě šířené hrůzy, jimž se obětoval, nakonec mravně obstál proti celému světu. Co o tom může nabásnit tento mladý, ještě ne čtyřicetiletý Švýcar? Musí se napřed učit, studovat, někam podívat – k nám i do SSSR. Tohle jsou staré knihy a staré divadlo, které se jen omylem považuje za časové a dnešní,“ napsal v Právu lidu Karel Polák, podle kterého je text jen příležitostí pro Pleskota a Tröstra „k působivým učinům ryze a samoučelně divadelním“ (recenzenti si všímají zejména „znamenité práce se světlem“)... Frischovo pojetí lidu jako svedeného davu pobouřilo i Hanu Budínovou v Národní politice: „Tolikrát již nám byl ve hrách reakčně smýšlejících autorů lid předveden jako luza s jedinou přízemní vášní rabovat a plenit a máme slyšet a vidět totéž dnes, v lidové demokracii, ve hře mladého autora?“

Podle mladého básníka Ladislava Fikara, tč. recenzenta Mladé fronty, který vedle Josefa Trägra nejsoustavněji sledoval a analyzoval Pleskotovu práci, byla *Čínská zeď* jednou z nejkřehčích a nejkřehčích inscenací režiséra: „Pleskot ji vede z civilního, malého prologu před oponou hned do děje [...] barevně proměňuje lyriku a filosofii v dramatický tvar [...] Proudí mu čistě a s básnickou přeludností oba dějové proudy současně, prolínají se navzájem, zesilují, rostou [...] až k závěru, kde se jevištní přelud náhle zboří [...] Ve spolupráci s mladými členy souboru popostrčil Vinohradské divadlo k velkému uměleckému úspěchu. Že pracuje Pleskot směrem k prostotě, pravdivosti a herecké civilnosti, je jen potěšitelná a sympatická.“ Největší pozornost si zasloužili Radovan Lukavský v roli Mladého muže z dneška („je radost vidět na jevišti postavu tak prostou všeho patosu, masky a póz. Lukavský se zpovídá za poválečnou mládež, dotýká se problémů udivenýma, smutnýma rukama, obyčejným, intenzivním hlasem“), Otomar Krejča jako čínský císař („kolik mu dal detailů, lidského obsahu, herecké suverenity!“), Jaroslava Adamová v princezně Me Lan („od půlky je to velká moderní figura, má pravdivost a váhu“) i menší role v podání Rudolfa Hrušínského, Dany Medřické a dalších mají „herecký výraz a půvab, jemně detailovaný [...] Jaká to přehlídka charakterů a typů!“

Opravdovým ‘politickým průšvihem’ byla ovšem inscenace, kterou uvedl Jaromír Pleskot po svém návratu ze stáže v Anglii (trvala takřka celou sezónu 1947-48, takže Shawovu *Svatou Janu*, kterou měl dělat, nakonec inscenoval Jiří Frejka s Jiřinou Štěpničkovou v titulní roli). Jan Grossman mu přeložil Saroyanovy *Minuty na hodinách*. V přístavní hospodě San Franciska si vyprávějí drobné radosti i stesky svých osudů obyčejní, ‘malí a slabí’ lidé, tak či onak poznamenání úzkostí ze světa, jemuž vládnou ‘velcí a silní’. V Pleskotově jevištním podání má příběh pro část kritiky působivou účinnost v „nervní těkavosti“ atmosféry a autentických výkonech herců, zejména Vladimíra Šmerala i samotného režiséra v postavě Harryho – „jemně smutného tanečníka“ (Josef Träger); jiným se však zdá, že při vši jemné péči Pleskot hru přepsychologizoval, čímž obnažil její mělkost. Erich Saudek pak dokonce prohlásil hru za odstrašující nudismus, snobský slepenec z vlhce infantilní kavárenské rabulistiky a slečinkovských poetismů, americkánskou machu (zkrátka odliku dekadentního existencialismu) atp., která si v létě roku 1948 těžko může najít u nás nějaké publikum, leda to, co utíká z komunistického režimu na Západ (slovy Saudka „za luznou vidinou kultury takto naze lidské do bavorských koncentráků a jiných konventiklů právě



Franz Werfel: Jacobowsky a plukovník. Vinohrady 1946. Jaroslav Marvan (Jacobowsky) a Radovan Lukavský (Brigádník francouzského četnictva)



Anton Pavlovič Čechov: Tři sestry. Komorní divadlo 1948. Václav Vydra ml. (Veršinin) a Jiřina Štěpničková (Máša)

svobody“) a na kterou je škoda práce tolika dospělých mužů a žen. Karel Kraus hájí dramatika i svou dramaturgii, když v odpovědi uveřejněné v Mladé frontě píše: „V českém kulturním životě bude nutno si vyřešit zásadní otázku, zda umělecké dílo může platně zasahovat obecnost jen tehdy, podává-li po lopaté návod, jak pokrokově rozřešit námět minulé politické schůze, nebo jak zvýšit výrobu v průmyslu kožedělném...“ Režisér Pleskot Saudkovi rovnou doporučil, aby „při svém příštím nudismu a odstrašování používal pera, tužky, rydla či jiného psacího náčiní, a nikoli policajtského pendreku...“ V následující odpovědi útočí Saudek na inscenátory a jejich dílo přímo, když nejprve znovu udá autora („Pozitivně nepřátelská všemu, oč usilujeme [několik měsíců po únorovém převratu], je tato potutelná ‘oslava všedního dne a drobných radostí’“) a znovu se pohorší nad „unášivou existencí a nejvyš anarchistickou improvizací“ Saroyanovy morálky, od níž se vinohradská dramaturgie ani režie „nedistancují ani dost málo, ba naopak se s ní zálibně konformují. Proto máme ne právo, nýbrž povinnost upozornit je i obecnost, že tímto představením obsloužili ne budovatele socialistického státu, nýbrž jeho nepřátele,“ což je důkazem, že „vinohradský dramaturg k výkonu svého odpovědného povolání má víc než které jiné kvalifikace to, co jak známo je lepší než poplužní dvůr. Pan režisér Pleskot mi doporučuje, abych své referáty nepsal policajtským pendrekem. Jestliže si tuto jeho denunciaci neocituje s gustem londýnský rozhlas, nebude to jeho zásluha, nýbrž jen důkaz, že jeho agenti jsou nejen perfidní, nýbrž i hloupí.“

A tak se inscenace, uvedená poprvé 17. června 1948, dočkala jen patnácti repríz. Po prázdninách, na konci září, byla stažena. Frejka útoky na Krause a Pleskota bral jako shromažďování argumentů proti vlastní osobě. Podle Jaromíra Pleskota už nechtěl představením dál provokovat.

O postavení ‘slabých’ proti ‘silným’ pojednávala i slovenská novinka od mladého dramatika Petera Karvaše *Pevnost*, kterou Pleskot uvedl 12. října 1948 na jevišti Komorního divadla (Pleskot byl po odchodu Bohuše Stejskala pověřen vede-



ním této pobočné scény Vinohrad, jeho titul zněl „referent pro věci Komorního divadla“). Na třech epizodách ze slovenské historie ukazuje autor situaci hrstky vzbouřenců za svobodu proti přesile vládnoucí moci. Režisér tentokrát opět hraje jednu z hlavních postav: čestného intelektuála, kterého vybavil „zvlášť v prvním jednání příliš měkkými, přecitlivělými akcenty“ (Jiří Hájek v Rudém právu). Jinak se snažil zvlášť patetické scény tlumit a rozvíjet sevřená a střízlivá dramata.

Na přesvědčení, že svět nepatří jen silným a neohroženým budovatelům socialismu, si trvá Pleskot i dalším dílem. Splní si jedno ze svých ‘školních’ předsevzetí a v Komorním divadle režiruje Čechovovy *Tři sestry* (premiéra 22. prosince 1948). Část kritiky hodnotí hru ideologicky a autora ‘třídně’, zcela v duchu tehdejšího oficiálního výkladu Čechova „předbojovníka myšlenek, které zrodila Velká říjnová socialistická revoluce“ (Jiří Hájek). Erik Saudek tvrdí, že „režisér Pleskot, docela postaru zvýrazňující do křečovita, romantizuje, demonizuje a nanejvýš karikuje postavy a děje, bera jim obecnou motivaci společenskou a nahrazuje ji dušezpytným diletantismem,“ vyčítá režisérovi expresivní návyky a čarování se světly, aby nakonec konstatoval, že několika výkony zvítězil neomýlený herecký realismus nad setrvačností včerejších manýr (ty má podle něho v sobě především Jiřina Štěpničková v postavě Máši). Pro Josefa Trágra jsou *Tři sestry* (hrály se 67×!) zralou ukázkou velkého nadání režiséra (jemuž v té době ještě není sedmadvacet let), které připomíná mladého Hilara: „Přímo mistrně stvořil čechovovskou atmosféru lyrické tesklivosti, a to nejen hudební intonací, ale vším na jevišti, tak zejména světlem svící.“ Mluví rovněž o láskyplném soustředění vinohradských herců k Čechovově hře, projevujícím se vroucím vztahem k postavám, které vytvářejí. – Na atmosféru vzájemné důvěry při zkouškách vzpomíná Radovan Lukavský: „Říkalo se tomu sobotní prádlo. Nešlo o obvyklé režiséřské připomínky, naopak, herci říkali své připomínky ke společné práci, ať se týkaly jejich vlastních tvůrčích problémů, režiséra nebo partnerů. To už nebyla upřím-



◀ ▲ **Pan Jordán.** Molière: Jeho urozenost pan měšťák. Komorní divadlo 1949. Úprava a režie Karel Kraus a Jaromír Pleskot, scénografie František Tröster. Jaromír Pleskot jako pan Jordán na snímcích s Radovanem Lukavským (Učitel filosofie), Karlem Houskou (Učitel šermu) Miroslavem Homolou (Dorant) a Jiřinou Štěpničkovou (Mikuláška)

nost spolužáků, která snese leckterou neomalenost, třibil se tu otevřený, neuráživý partnerský vztah všech ke všem – a přitom partnery byli vynikající herci jako Marvan, Vydra, Hlavatý, Krejča, Štěpničková, Medřická, Stránská – a všichni, napřed váhavě, ale pak už bez obav, mluvili o všem, co pokládali za užitečné, kriticky, ale s taktem se vyjadřovali i k práci svých kolegů a co víc, dokázali říct i to, co se jim na nich líbí“ (Lukavský 1982: 84).

Musí být někdo, jak říkali Voskovec s Werichem, jako 'hybnej líh', spiritus movens. Kdo v sobě nese atmosféru a šíří ji. O to jsem se vždycky snažil: vytvořit atmosféru pro práci, abychom šli rádi na zkoušku a abychom se, když se rozcházíme, těšili na příští den... (Režisér musí mít přitom nervy ze železa, uvědomíme-li si, že v této situaci jej denně kontroluje tříčlenná komise zástupců závodní organizace komunistické strany, která mu po celou zkoušku vysedává za zády.)

Na Jiřinu Štěpničkovou se Jaromír Pleskot jistě velmi těšil, když pro ni – a pro sebe – upravoval s Karlem Krausem Molièrovu komedii Měšťák šlechticem, uváďenou pod titulem *Jeho urozenost pan měšťák* (další ze 'studentských plánů!'). Karel Kraus je podepsán i jako spolurežisér kusu, který měl premiéru 24. března 1949 a k němuž scénu a kostýmy navrhl opět František Tröster, jenž malé jeviště Komorního „znamenitě prohloubil a barevně rozjásal“.

Jiří Hájek zdůrazňuje – možná ve snaze předem bránit inscenátory proti případným útokům odjinud –, že představení je jiskřivě vtipné, veselé, svěží, „a při tom dobře ideově zacílené“ – totiž jako výsměch buržoazii, která ztratila „třídní hrdost nastupující zdravé společenské síly“. Erik Saudek ale soudí, že „[...] příšernější a dnes ovšem nejvýznamnější stránku měšťáka“ (totiž „nemo-



houcnost, neschopnou cokoli stvořit“, která se „ve své agonii ovšem taky vztek-
le mstí politickým a ideovým fašismem“) Kraus a Pleskot „v svém nakonec pře-
ce jen hodně dobromyslném portrétu arci zůstali dlužní“. Staříčkou komediální
masku, Molièrem charakterotvorně rozvinutou, si Pleskot upravil – počínaje kos-
týmem, líčením a rekvizitami přes jevištní špílce a pohybová extempore až k ja-
zykovým gagům a slovní klauniádě – tak, aby pantalonovský pan Jordán, ješitný
otec a měšťan, mohl zlobit a hrát si jako dítě. „V odezvě obecenstva, jež po celý
večer ze smíchu takřka ani nevyjde, se úkol zajisté podařil. Směs slovních hří-
ček, vtípů, hudby, tance – rozpoutaná divadelnost, od komedie dell’arte až po vel-
koměstskou revui spolu s několika hereckými výkony a bujná režijní invence –
chtělo by se říci *starého* mladého Pleskota se o to zaslouhují nejvíce,“ píše značka
zdr. Při vši komediální, ba groteskní nadsázce prý Pleskotův hrdina „má vteřin-
ky lidské, skoro tragické.“ Nadšeně přijata je i Jiřina Štěpničková v roli služky
Mikulášky, jíž dala nepopsatelný půvab a podmaňující živelnost včetně dokona-
lého zpěvu. (Navázala tak na Toinettu z Frejkova *Zdravého nemocného*, kterou za
ni později, v době její cesty do Anglie a mateřství, převzala Jaroslava Adamová.)
Chváleni jsou i další herci, kteří patří takřkajíc k Pleskotově týmu: Dana Medřic-
ká, Radovan Lukavský, Zdeněk Martínek, Bohumil Bezouška... Suma sumárum:
komedie *Jeho urozenost pan měšťák* se hrála 131× a stala se nejúspěšnějším titu-
lem Frejkovy éry Městských divadel. Jak rádi *‘Měšťáka’* hráli herci, o tom svěd-
čí básnička, kterou složili Pleskotovi ke sté repríze (konala se 10. března 1950
a za Jiřinu Štěpničkovou Mikulášku hrála Antonie Hegerlíková a v roli Lucily hos-
tovala Pleskotova paní Věra Motyčková): „Málokdy se herec těší, když má večer
jít hrát,/ >Čert to vem, hrom do toho!!< slyšíš ho jen nadávat./ Hraje-li však ně-



◀ ▲ William Shakespeare: *Othello*. Krajské divadlo Olomouc 1951.
Režie Jaromír Pleskot, scénografie Oldřich Šimáček. Jaroslav Raušer (Jago), Josef Bek (Othello), Věra Motyčková (Desdemona)

co stokrát, otrava to bez mezí.-/ Jenom v 'Panu měšťákoví' nálada vždy vítězí.
[...] Ze Tvé práce lásky k dílu narodil se vzácný div,/ někdy tomu taky říkáj 'anzámbli či kolektiv' ...“

V kontinuálním budování generačního pendantu k Frejkovu velkému domu se však Pleskotovi s Krausem nepodařilo v Komorním divadle pokračovat. *Jeho urozenost pan měšťák* byla jejich poslední práce na malém jevišti v Hyberské ulici. Příští premiéru mají – hned za měsíc – na jevišti Vinohradského. V Krausově drammatizaci tu Pleskot uvádí Jiráskovu *Filosofskou historii* (premiéra 25. dubna). O ne nepodobném problému života v revolučních dobách pojednává i (podle Jana Kopeckého „nehotová“) historická hra Bohuslava Březovského *Veliké město pražské*, zabývající se spory radikálních husitů. Pokus vyslovit se historickým příběhem k současnosti vyvolal polemiku. Jan Kopecký hře vyčítá, že „neposiluje a nepovzbuzuje revoluční víru,“ hercům pak, že se jim lépe pracovalo na postavách odpůrců husitství (Krejča jako „zrádce-kariérista“ Čeněk z Vartenberka prý ovládá jeviště nad míru), a celému pečlivě připravenému představení, že „neumí strhnout, jak by měla každá hra z husitské doby, promlouvající z českého jeviště.“ Nedorozuměním je prý „obraz husitského ležení před Jaroměří, kde vládne ponurá nálada jako někde v ustupujícím vojsku, které nemá zač bojovat...“ Výsledek je prý názorným poučením, že „diskusí a kritikou je třeba autorům i divadlům pomáhat před provedením a nikoli až po účinku.“

Byla to jediná práce, kterou Pleskot za svou poslední sezónu (1949–50) ve Frejkových Městských divadlech udělal (premiéra se konala 3. března 1950, tedy skoro rok po *Filosofské historii*), nepočítáme-li drammatizaci *Babičky*, kterou ovšem už v prosinci 1949 režíroval Antonín Kandert. Všechno neodvratně spě-

je k nešťastnému konci... Frejka režiruje sovětské hry poplatné novému režimu, podobně je na tom i Pleskotův kdysi nejbližší kamarád z Větrníku Josef Šmída, když hrou ze života hornických úderníků „přispívá k budování socialismu“, jak se praví v jedné dobové kritice. Jaromír Pleskot z divadla odchází.

V roce 1947 jsem na popud Jiřího Frejky vstoupil do komunistické strany. Nebudu se šířit o jeho argumentech, prostě mne přesvědčil, že by to bylo prospěšné pro divadlo. Ovšem rok nato – v roce 1948 – jsem chtěl vystoupit, ale byl jsem vyloučen. Projednávalo se to na všech možných vysokých stranických institucích, dělal se z toho případ (viz Valtrová 1990: 4).

Na vlastní kůži poznal důsledky svého rozhodnutí. Jestliže před vyloučením měl různé nabídky k práci, nyní je už téměř rok bez zaměstnání. Těsně na přelomu roku 1950-51 hostuje v olomouckém divadle – režiruje Tylova *Strakonického dudáka*. Tehdejší vysoký funkcionář Československého svazu mládeže Jiří Pelikán, který předtím podle Pleskotových vlastních slov dal svým způsobem pozhnání k jeho exkomunikaci, režiséra dokonce doporučí na místo šéfa olomoucké činohry.

V osmadvaceti letech tak začíná úplně znovu v divadle, které do té doby vůbec neznal. Odsun do Olomouce znamená aspoň (po letech bez stálého angažmá) příležitost pro paní Věru Pleskotovou-Motyčkovou. A nebyl by to Jaromír Pleskot, kdyby se nevrhl hned střemhlav do práce. Protože Karel Kraus se nemůže z rodinných důvodů přesunout do Olomouce, pozve si Pleskot k dramaturgické spolupráci Emila Radoka. Během příštích dvou let stihne jedenáct inscenací (a k tomu roli Zvonka ve filmu *Divotvorný klobouk*, který natáčí Alfréd Radok podle slavné Klicperovy komedie): Po *Strakonickém dudáku* se vrací ke starému známému *‘Měšťákovi’*. V nové sezóně 1951-52 uvede *Othella*, Burjakovského adaptaci Fučíkovy *Reportáže psané na oprátce*, nazvanou *Lidé bděte!*, Molièrova *Dona Juana*, Ostrovského *Talenty a ctitele*. V sezóně 1952-53 dokonce dvakrát Shakespeara – *Zkrocení zlé ženy* a *Romea a Julii* –, Gorkého *Vassu Železnovovou*, Cervantesova *Lišáka Pseudola* a Arbuzovovo *Setkání s mládím*.

Okamžitě ‘vytáhne’ z operety populárního tenora Josefa Beka a svěří mu roli *Othella*, což se jeví jako cosi neslýchaného. Inscenace se ovšem stane jedním z vítězů každoroční Divadelní žatvy (spolu s patnácti dalšími je vybrána ze čtyř set! premiér, které se v sezóně 1951-52 konaly v českých a slovenských divadlech, na přehlídku do Prahy), Josef Bek pak za *Othella* (a Fučíka) získá dokonce Zlatý odznak.

Josef Träger srovnává Pleskotovu inscenaci s prací Jana Škody, který ve stejné době uvedl *Othella* v pražském Národním divadle, jednoznačně ve prospěch olomouckých. „Hybnou silou“ tragédie učinil Pleskot Jagovu postavu, zbavenou tradičního démonického intrikánství. „Je to ovšem hlavně působením umělecké síly, s jakou vytváří Jaga Jaroslav Raušer. Vystupuje jako hrubý kondotír, jenž svou vnitřní sprostotu zakrývá salonním chováním až po ten šáteček, s nímž si stále pohrává. Jde mu jen o moc a věří jen v násilí.“ Olomoucká inscenace má vedle přitažlivého Bekova *Othella* ideální *Desdemonu* ve Věře Motyčkové: křehkou a bezelstnou, „jen milující“. Působivá inscenace je jinak „příznačná i proto, že jde o práci mladého, talentovaného režiséra, který vážně pracuje na překonání některých formalistických rysů, jimiž byly poznamenány jeho první začátky, a neulehčuje si zjednodušováním svou cestu k socialistickému realismu“ (Vrba 1952: 532).

V Ostrovského příběhu o talentované mladé herečce, která se stane obětí svých ctitelů, Jiřího Hájka rovněž zaujmou herci „pečlivě vypracovanými studii určitěho společenského typu: Věra Motyčková, Josef Bek, Jaroslav Raušer, Slávka Budínová.“ Režisér sám je vyzdvihován za jednu z hlavních postav, kterou ovšem sehrál před pražským kritikem (jenž to zprvu vůbec netušil) jako záskok. (O záskocích Jaromíra Pleskota se ještě po desítkách let vyprávějí mezi divadelníky legendy. Největšího úspěchu prý dosahoval v ‘komických stařenách’.)

Na poslední olomoucké inscenaci Jaromíra Pleskota, Shakespearově *Romeovi a Julii*, si kritika cení, že vytvořil sevřený tvar, „jež vás přímo okouzluje atmosférou plnou citu, poezie a lásky k člověku.“ Nebojí se groteskní nadsázky ve sluhovských scénách (což mu ovšem kritika vyčítá) a do detailu propracovává s herci jednotlivé postavy. A tak je stěžejní postavou večera vedle titulní dvojice (alternované!) samozřejmě Mercutio v podání Josefa Beka (hrál Pleskotovi i Petruccia ve *Zkrocení*, spolu se Slávkou Budínovou): „dovedl využít bohatosti Pleskotových nápadů a strhuje přitom svou živelností, širokým gestem, vpravdě italskou výřečností a nakažlivým úsměvem.“

Inscenace je označena za veliký umělecký čin, který mluví k divákovi „s hroucnou upřímností, přitom však promyšleně a umělecky ukázněně“. Jaromír Pleskot ale po neshodách s částí souboru (tou, která si stěžuje, že je málo obsazována) a s vedením olomoucké scény – odchází. Následující tři roky stráví mimo divadlo. Uchýlí se k filmu – už v roce 1947 spolupracoval s Josefem Machem na komedii *Nikdo nic neví*, nyní díky Josefu Trägrovi dostane příležitost pracovat ve studiu Jiřího Trnky (pro Trnku napíše i scénář *Krysaře*, který se ale nerealizuje): kromě populární pohádkové komedie *Obušku z pytle ven!* s Ladislavem Peškem v hlavní roli natočí ještě další dva filmy pro děti: *Na stříbrném zrcadle* a *Robinsonku*.

Když po čase dostane příležitost udělat z tehdejšího Divadla estrády a satiry činoherní scénu, na tři měsíce se stává jejím šéfem; Jiří Brdečka, který kdysi ve Větrníku zažil první úspěch s parodií *Limonádový Joe*, se mu svěří, že by hru rád inscenoval Oldřich Lipský: Pleskot je tedy oba pozve k budování nového divadla, a s nimi Jána Roháče, který v sále U Nováků režíruje Čechovova *Medvěda* s Janem Werichem. Když legendární komik projeví zájem znovu ředitelovat ve svém staronovém působišti, Pleskot mu okamžitě uvolní místo. Pak přijde Zdeněk Štěpánek s nabídkou hostování v Národním divadle, ale Jaromír Pleskot musí dokončit své filmové závazky. Nabídka přijde znovu: tentokrát od Otomara Krejčí, který právě – píše se rok 1956 – převzal šéfování naší první činohry.

Citovaná literatura

HALLER M. Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře. In: *150 let Konzervatoře*, Praha 1961
HEDBÁVNÝ Z. *Divadlo Větrník*, Praha 1988

HEDBÁVNÝ Z. (ed.) Vyprávění režiséra Jaromíra Pleskota o Jiřím Frejkovi a o jeho vlastním působení v Divadle na Vinohradech. In: *Divadlo na Vinohradech 1907-1997*, Praha 1997

LUKAVSKÝ R. Viděno z druhé strany rampy. In: *O současné české režii 1*, Praha 1982

LUKAVSKÝ R. Z našeho divadelního dětství. Článek v programu k inscenaci Divadla na Vinohradech *Zdravý nemocný*, 24. 11. 1992

SRBA B. *O nové divadlo*, Praha 1988

VALTROVÁ M. Klíč k pochopení. *Tvorba*, 1990, č. 40

VRBA F. Světová klasika na současném jevišti. *Divadlo*, 1952, č. 6-7

Herečka E. F. Buriana

Rozhovor s Martou Kučirkovou

zaznamenala Zuzana Sílová

Marta Kučirková už během studií na dramatickém oddělení Státní konzervatoře v Praze hrála v legendárním Šmídově Větrníku. Po krátkých angažmá v Olomouci a v Brně přišla v roce 1950 k Emilu Františku Burianovi do D 51. V inscenacích velkého divadelníka vytvořila své nejvýznamnější role. Divadlu E. F. Buriana, jak bylo Děčko nazváno po smrti svého zakladatele, zůstala věrná dalších více než třicet let. Po celou dobu své herecké kariéry se intenzivně věnovala uměleckému přednesu, který dlouhá léta pěstovala i na pražské divadelní fakultě; ve své době patřila k nejoblíbenějším a nejocenenějším rozhlasovým herečkám, se svým manželem, režisérem a dlouholetým pedagogem DAMU, profesorem Františkem Štěpánkem stála u zrodu profesionálního dabingu.

Z čeho E. F. B. vycházel při obsazování nové inscenace? A vůbec, při sestavování souboru?

U Buriana bylo vždy třeba vidět, cítit, slyšet. A co se týká formování divadla, on byl prostě jeho šéfem, bylo to jeho divadlo, podle toho se také choval.

A nikdo proti tomu nic nenamítal?

Jistěže ano. Přečetla jsem si po letech jeho výroky na semináři o D 34 v Karlových Varech v roce 1958 – to je úplně jiný Burian, než jak ho mám v paměti já. Na tom semináři se brání mnoha kritikům – k podobné situaci došlo už předtím přímo v divadle – a on dokázal být v sebeobraně velmi zlý. Je to složité a velmi křehké téma.

Po absolvování pražské konzervatoře jste hrála v klasických repertoárových divadlech v Olomouci a v Brně. Jak jste se dostala k Burianovi? Vybral si vás?

Ne. Pro mě to bylo divadlo, které mi zbylo. Psala jsem svému profesorovi Frejkovi, do všech možných pražských divadel, ale bylo to všude zablokované. Takže to byl úplný zázrak, že mě Burian vzal na doporučení Bohouška Rendla, který mě znal a hrál u Buriana v divadle. Burian mě pozval do kanceláře, jen se na mě podíval a řekl: „Stará“ – on nám všem říkal starý nebo stará – „stará, kolik je ti let?“ Já řekla, kolik mi je. – „Tak já tě přijímám.“

Nejdřív jsem samozřejmě hostovala – vlastně zaskakovala – v *Otci Goriotovi*. Měla jsem jediný výstup, víceméně monolog, v podstatě bez zkoušky, předtím jsem si potmě při představení napsala aranžmá a druhý nebo třetí den na to jsem hrála. Takže jsem byla přijata a hned jsem dostala hlavní roli v Goldonihovi *Zamilovaných*, které ovšem režíroval Ivan Weiss. Jiří Sovák hrál mého otce, bylo mu tenkrát třicet.



Nina. M. J. Lermontov: *Maškaráda*. AUD 1951

Komická naivka – takové role jste hrávala v Brně a předtím v Olomouci...

Asi jsem tak vypadala, podle zjevu, podle hlasu, podle všeho. A režisér Kulhánek z Olomouce, který přijel na konzervatoř hledat naivku, mě proto vybral. Po půl roce v divadle mi řekl: „Ty nejsi žádná naivka, víš o tom? Ty jsi dramatický talent!“ Nicméně mi dál dávali role naivek. A podobně tomu bylo i v Brně, kam mě po dvou letech brali jako ‘talentovanou mladou’, ale tím angažmá jsem víceméně jen prošla, protože jsem neměla režiséry.

V Brně jsme tenkrát hráli při takzvaných činoherních pondělcích v tehdejší Janáčkově opeře (dnes Mahenovo divadlo), ve veliké nádherné budově, jezdili jsme do Přerova, Prostějova – všechno tam bylo na vysoké profesionální úrovni. A teď jsem přišla k Burianovi a měla jsem pocit, že jsem u amatérů. Tam nebylo jeviště – to bylo pódium. Neměli krejčovnu, všechno se šilo venku. Účesy si vymýšlely herečky samy, žádná vlásenkárna. Do *Maškarády* jsem si dělala sama ručičky. Ale ten amatérismus byl jen zdánlivý, v zákulisí. Na jevišti nesměl být znát. A Burian rozhodně neměl v těle žádný amatérismus, v žádném případě. V nádherně profesionálně vybavených divadlech v Olomouci a Brně jsem zažila režiséry amatéry. Tady naopak jsem cítila, že mám před sebou kumštýře, obrovského, geniálního. Vyvažoval svou genialitou ty amatérské podmínky, které divadlo mělo. Dokázal z toho udělat ještě přednost. „Musíme udělat fotografii, jak si sama sebe představuješ v Nině,“ řekl mi při *Maškarádě*, „vyber si nějaký kostým, co tu najdeš, učeš se, jak si představuješ, že se češe Nina, a my tě vyfotografujeme, aby ses viděla.“ Tu fotografii ještě mám. – A tady pak máte fotografie z *Maškarády*, jak to pak vypadalo doopravdy. Podívejte se na tuhle plesovou scénu, jaký pohyb dokázal vytvořit, choreograficky – na hudbu Chačaturjana – to bylo velmi dynamické, a přitom jen s pár lidmi.



◀ ▶ **Nastěnka. F. M. Dostojevskij,**
E. F. Burian: Bílé noci. D 34 1956
(Nikolaj: J. V. Švec)

Přestože jste se s Burianem setkala vlastně náhodou, bylo to nakonec nejdůležitější období ve vašem hereckém životě.

Burian byl jediný režisér, u kterého jsem měla dojem, že vychází z mé podstaty, herecké podstaty. On byl úžasný psycholog. Teď když si to zpětně uvědomuji – po takových letech už si mohu dovolit říkat o sobě všechno, protože si myslím, že už to není o mně – mám dojem, že jsem byla pro něho v jeho souboru trochu výjimečná. Nemyslím talentem, ale povahou herectví. Že jsem byla lyrik. On byl také lyrik. Kolik smutku v něm bylo a bolesti! Cítila jsem to z něho a on to asi tušil, proto jsme si tak rozuměli, panovala mezi námi od začátku taková zvláštní symbióza... Kromě toho potřeboval herce, který uměl zpívat, tančit, hrát, protože, jak říkal, dělal tzv. syntetické divadlo. A já jsem zpěv dělala a tančila jsem od svých čtyř let.

Od prvního okamžiku se ke mně choval velice vstřícně. Za celých devět let jsem nevyslechla jediné špatné slovo, naopak spíš povzbuzení. Někteří nesnesli 'kult jeho osobnosti' a nakonec od něho odešli, to byl případ i mého muže, ale já jsem byla člověk nevybojný, po všech stránkách, mně jeho způsoby naprosto vyhovovaly. Nikdy jsem si nepřipadala jako řízená loutka, vůbec ne.

Dělali jsme třeba *Bílé noci*, měla jsem tam dvacetiminutové monology. Zkoušeli jsme v baletním sále – teď je tam kavárna a když jdu kolem, tak mi srdce poskočí, obrátím se a jdu pryč – jako dnes vidím, jak jsem tam seděla na lavičce a říkala monolog, ještě jsem ho úplně neuměla, přehazovala jsem slova. Asistent Pepík Henke do toho chtěl nějak zasáhnout, ale Burian říkal: „Prosím tě, nech ji, nech ji! Až to bude umět, až to přinese celé, pak jí to třeba zkoriguje.“

A když jste třeba přišla na zkoušku s vlastní představou, jak byste chtěla hrát určitou situaci –

Tak mě nechal! Jen to pak zkorigoval. Samozřejmě měl vlastní představy, ale mně to nikdy nebylo proti mysli. Při *Krysaři* jediná věc, kterou mi řekl na úvod, byla: „Teď musíš hrát, aby tě vlastní babička nepoznala! To je po Bílých nocích, a ty se musíš úplně změnit.“ Ale ne že by říkal, jak si to představuje, abych tam dělala to nebo ono, abych cosi vytvářela a prožívala.

Vím, že jsem jako Agnes začínala jediným slovem: Ano... A Burian jenom řekl to „ANO“ hlubokým hlasem, do tečky. Takže po sedmnáctileté Nastěnce mi v Agnes určil altovou polohu. Cítil tu postavu jako muzikant, hudebně. Líbil se mu nějak velice můj hlas. Byli lidé, kteří absolutně nesouhlasili s jeho způsobem vedení herce, jako třeba Petr Haničinec, který byl mým partnerem ve *Vojně*: „Tady já ne-



budu," říkal mi, „tohle divadlo mi nevyhovuje.“ A odešel. Já jsem byla vychovaná od malička tancem, chodila jsem hodně na koncerty a vždycky jsem přitom v duchu tančila - to není nenormální, to dělá každá tanečnice. Naopak si myslím, že v takových těch realistických hrách mi potom právě vyčítali, že jsem příliš dekorativní, fyzicky zdobná, možná jsem se stylizovala bezděky - realisticky hrát jsem prostě neuměla, asi proto, že jsem opravdu v sobě měla tu lyriku, kterou Burian cítil... Když měl po zkoušce dobrou náladu, sedl si ke klavíru a hrálo se a zpívalo.

Jeho klavírní improvizace byly důležitou součástí *Bílých nocí* – jak se vám přitom hrálo?

Obrovsky! Já bych to brala ještě dneska! Já bych si tak zarecitovala v jeho doprovodu - to bych tedy brala! Jinak mě hudba jako doprovod k veršům ruší. Se svým mužem jsem se hádala od prvního momentu, kdy jsme se seznámili jako režisér a herečka v rozhlasovém studiu v Brně. „Prosím tě, proč vy musíte herce rušit pořád tou muzikou?!“ Nejsem sama, mnozí se mnou souhlasí, ale nic nezmůžeme. Burianova muzika mi nikdy nevadila, naopak, mocně na mě působila. V *Krysaři* je nádherná píseň Sedmihradská země, kterou jsem napůl odříkávala v parlandu - byla jsem přitom vždycky tak strašlivě ponořená do hry, že mě to až vyčerpávalo, fyzicky i psychicky.

A stejně jako hudebně cítil Burian i výtvarně. Tak jako podle svého korigoval – dával impuls – v mluvním gestu, tak korigoval gesto mimické nebo pohybové. V jedné vypjaté scéně Agnes leží na lůžku, spí a Krysař se nad ní sklání. Burian mě naaranžoval na lůžko takovým stylem, že by to snad žádný choreograf neudělal. Úplně mi propletl tělo. Ale mně to nijak nevadilo. Jindy řekl: „Dej si ruku semhle. A teď si ji dej za záda.“ Jenom takový detail – ale jak důležitý! Velice dbal na detaily. A přitom byl člověk jaksi totální, co se toho všeho týče. „Stará, nezapomeň nikdy, že na jevišti je všechno vidět!“ To jsem nikdy od nikoho jiného neslyšela. „Každé tvoje mrknutí, každé gesto – prostě divák se dívá. Nezapomeň, nemysli si, že se někde schováš...“ Kostým u něho hrál taky velice důležitou roli. Tak velmi mu záleželo na tom, jakou barvu mají šaty pro Ninu v *Maškarádě*: první šaty růžové, na plese modré, pak průsvitně fialový župan přes bílou košili.

Existoval nějaký ustálený, opakovaný postup při zkouškách nové inscenace? Anebo probíhalo zkoušení pokaždé jinak?

Burian ke všemu přistupoval vždy jakoby znovu. Neměl zapotřebí se opakovat. Při každé inscenaci byla jeho režijní práce odlišná. Tam nebylo žádné ‘už víme, co přijde, jak to bude probíhat...’ Dané bylo to, že vycházel z autora, kterého si přivlastnil a udělal podle svého – ale ne tak, jako dnes někteří režiséři! Upravoval, nově překládal, vymyslel si písně – vzpomínám na dvě písně Lenského pro Olgu, kterou jsem hrála v *Oněginovi*.

Když obnovoval své předválečné inscenace – neměla jste pocit, že vytváříte kopii něčeho dávno objeveného?

Ne. Nikdy. Ta představení měla samozřejmě pevný základ v jeho hudebních partiturách, ale vždyť měl jiné herce! Vůbec jsem neměla pocit, že bych jen něco plnila... Ačkoli tady kritika poměřovala jeho tvorbu předválečnými inscenacemi, v cizině měl třeba *Krysař* obrovský úspěch. Poláci se mohli zbláznit. A Maďaři! Když přišel s některými věcmi ještě před válkou, bylo to něco nového, úžasného. Poetismus, surrealismus – on s tím divadelně souzněl. A teď ten strašný zážitek protektorátu, koncentráku, který ho nějak změnil... Nevím, co by musel dělat, aby ho v padesátých letech brali jako v těch třicátých. Taky už to byl starší pán. Už neměl tu energii a zdraví! Vzpomínám si na jednu jeho poznámku, když viděl představení v jiném divadle: „Oni hrají na forbíně, no to je nádhera, proč?! Oni mají takové obrovské jeviště v těch velkých divadlech a hrají na forbíně! Já musel hrát na forbíně, protože jsem měl pódium dvakrát čtyři metry. Nic se mi tam nevešlo, tak jsem si vymyslel forbínu a tam se hrálo a bylo to něco nového...“ Viděl strašně moc svých epigonů.

Do jaké míry vysvětloval Burian své záměry předem?

Spíš naznačoval, obecně naznačoval impulsy, žádné dlouhé úvody a vysvětlování.

Jaký byl průběh čtených zkoušek (pokud byly)?

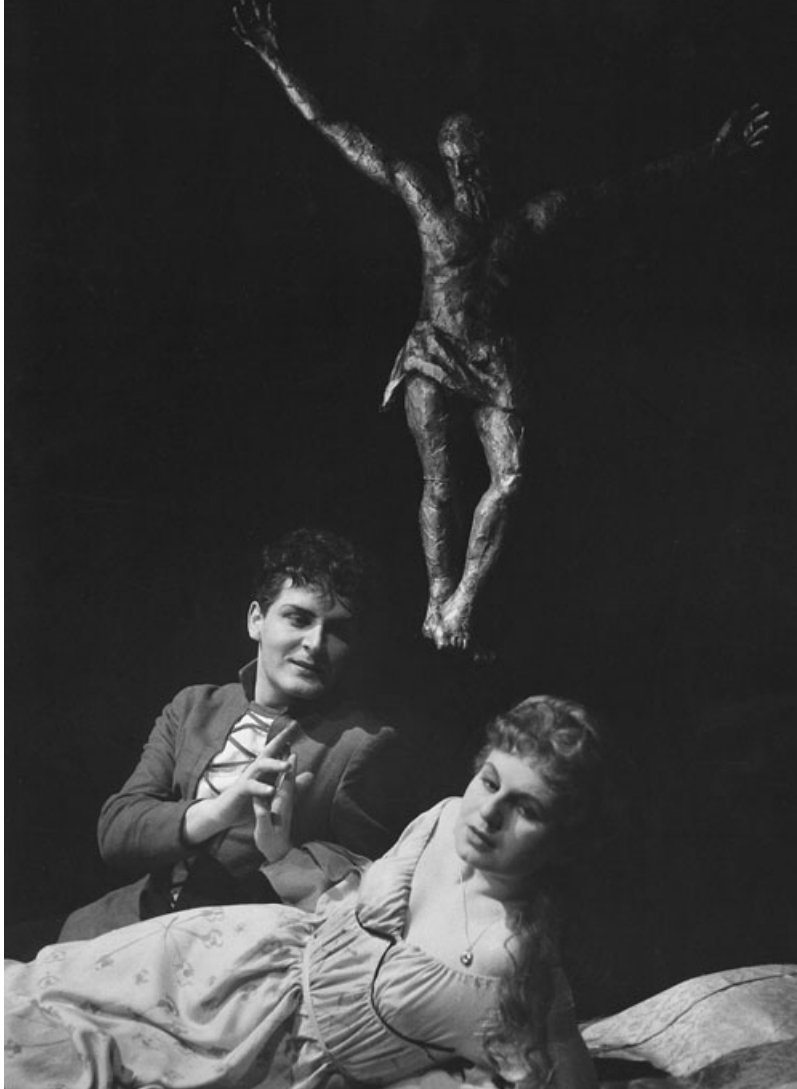
Byly. Ale žádné dlouhé rozборы... Stanislavskij, jeden čas. Právě při *Maškarádě* jsem si musela psát ne zrovna životopis, ale takové body, o co té Nině jde... A myslím, že jsem se tenkrát vyjádřila přesně – dokonce mě za to Zuzana Kočová pochválila...

Jak přicházeli herci ‘vybavení’ na jevištní zkoušky?

Zcela nazí. Mně to tak připadalo. Bez předsudků.



Agnes, Viktor Dyk, E. F. Burian:
Krysař. D 34 1957
(Krysař: Vladimír Brabec)



Jaký byl průběh aranžovacích zkoušek? Plnili herci to, co režisér vymyslel předem, nebo vznikalo aranžmá při zkouškách?

Měla jsem pocit, že všechno vzniká při zkouškách. I když... Všecko, co dělal, jako by viděl už před tím, než to vzniklo. A nepamatuji si, že by něco změnil, když to utvořil.

Jakou úlohu přitom hrály technické prostředky: světlo, zvuk?

Burian uměl geniálně svítit. A byl geniální hudebník.

Aranžoval vás podle světla?

Řídil světla podle herců.

A co třeba rekvizity? Měl je rád?

Ano! Byl schopen dát herci rekvizitu do ruky na druhé zkoušce. Určoval tím herecký projev.

Jak formuloval své požadavky na herce? Spíš technicky („Uděláš dva kroky dozadu“) – nebo přes obrazné vyjádření („Máš pocit, že tě něco vleče“)?

Tak i tak.

Vycházel Burian při budování jednotlivých situací či postav od detailu, nebo z celku?

Už jsem mluvila o konkrétních detailech gest nebo intonací. Ale i celky uměl aranžovat obdivuhodně. Zírali jsme na něho, jak prostě, během okamžiku udělá obrovskou scénu revoluce na scéně s deseti lidmi, i to bylo detailní – „Ty se otočíš, ty támhle, ty uděláš krok sem, ty krok tam, ty půjdeš semhle“ – a byl z toho celek.

Jak měl podle Buriana herec pracovat se svými emocemi?

Já bych řekla, že pomocí intonace. U mě tedy hlas musel souznít s vnitřkem. Navedl mě na intonaci – já jsem v tom neviděla nic špatného – aby vyjadřovala to, co ta postava cítí.

Nepopisoval pocity, nepojmenovával jsi smutná nebo nešťastná – pracoval jako choreograf. Byl přitom velmi sugestivní. „Teď musíš udělat tohle takhle“ – naváděl na to, co pomůže... Ale byl to spíš jen názvuk, náznak, upřesnění detailu. Vůbec to neznamenal, že bych u takového gesta nebo intonace měla zůstat.

Ještě se chci zeptat na voiceband –

To bylo samozřejmě dané. Tam jsme Buriana poslouchali, nemohli jsme si vymýšlet. To byla situace budovaná hudebně: intonací, dynamikou, rytmem – lidským hlasem vybudovaný děj na scéně. Dneska nikdo neví, co to byl voiceband, zjednodušeně se to bere jako sborová recitace. Voice-band – orchestr hlasů, se kterým si Burian muzikantsky hrál, hudební realita z lidských hlasů.

Měla jste pocit ‘nástroje’, na který se hraje, nebo ‘hráče’? Nakolik byl herec součástí celku představení, nakolik se vycházelo z hercova typu, naturelu, ‘tématu’?

Pocit nástroje jsem neměla, a jestli jsem jím někdy byla, nevadilo mi to. Já jsem skutečně měla dojem, že on na mě souhlasně hraje. Samozřejmě že já jsem byla já, mě nepředělal. – Já považuju za jeden z hlavních znaků hereckého talentu smysl pro rytmus. Když jsem ‘zblízka’ zkoumala špatné herce – a byli vedle mne i špatní herci – věděla jsem, proč jsou špatní. Protože neměli sluch, neuměli se pohybovat, ‘nasadit se’ do rytmu.

Do jaké míry měl herec u EFB možnost vytvářet hereckou postavu podle vlastních představ?

Vyhovoval-li herec režisérovi představě, zcela.

Vyhledával Burian hercova ‘slabá místa’, aby ho třeba ‘vyhecoval’? (O Hilarovi poznamenal Frejka: „Neváhá najít jakoukoli soukromou chybu, dotknout se kterékoli nejtajnější hercovy bolesti, jen aby jej vyrval z jeho rovnováhy a vyštval jej na královský hon za rolí.“)

To jsem nezažila, naopak.

Hilarovi šlo o vyvádění herce ze stereotypů.

Na to měl Burian, myslím si, jiné metody. Taky chtěl lidi vyvádět ze stereotypů, ale měl jiný způsob, ne psychologické martyrium. Myslím, že to dokonce neměl



Salička. E. F. Burian: Lidová suita. D 34 1957 (Sedlák: Zdenka Podlipná, Frejír: Zuzana Kočová, Selka: Růžena Pochová)

rád, neuznával to. Asi nejsem správný typ, nevím, jestli jste si mě dobře vybrala pro takovéhle otázky, já jsem s Burianem tak neobyčejně souzněla... Přitom to byla vlastně náhoda, nenapadlo by mě něco takového, když jsem do jeho divadla vstupovala. Kristepane, říkala jsem si, ten komunistický repertoár, amatérské prostředí, z toho jsem byla zoufalá. Ovšemže jsem to na sobě nedala vůbec znát. Byla jsem šťastná, že jsem v Praze.

Jak pracoval Burian se zkušenými herci, jak s nezkušenými nováčky?

Podle mě naprosto stejně. Nedělal rozdíly. Rozhodně nezkušeného nepoučoval před ostatními, to si ho spíš vzal stranou a vysvětloval mu, co potřebuje, ale ne před jinými.

Mohlo při hotovém, 'zaběhaném' představení vzniknout něco nového? Existovala nějaká míra svobody při reprízách?

Snad v komediích, jinak se nepamatuji... To by vám mohl vyprávět František, jak někteří herci, tehdy ještě velmi mladí, dovedli blbnout při 'angažovaných' hrách.

„Všechny prvky hercova pohybu měly být v divadle E. F. Buriana spjaty vnitřní zákonitostí, která brala svůj původ v režisérovi,“ říká Bořivoj Srba ve své studii. Do jaké míry – i ve srovnání s tím, co jste zažila s jinými režiséry předtím či potom – bylo Burianovo divadlo 'režisérské'?

Ta 'režisérská' zákonitost tu určitě byla. A ve srovnání s jinými režiséry – mně to prostě režisérské nepřipadalo. Zřejmě jsem tehdy takové vedení potřebovala.

S odstupem let – co bylo to nejdůležitější, co vám Burian dal?

To, co už jsem řekla několikrát: Obrovský psycholog, který odhalil mé nejvládnější schopnosti pro určitý druh divadla. Lyriku? Snad. Jevil se mi vždycky jako člověk nevyčerpatelné fantazie. Říkal, že když dokončuje jedno dílo, už se v něm rodí další. Snad to bylo nemocí, snad koncentrákem – vnímala jsem ho při práci, jako by hořel. Neuvěřitelně ponořený do své práce. I když jsme dělali ty absurdní paskvily, které byly pravidelnou úlitbou, abychom mohli dál existovat, protože o to on se pořád bál... Ale i tehdy měl ve své dramaturgii Klicperu, Dyka, Čapka, Topola, Lermontova, Puškina, Dostojevského, Brechta, Sartra... „Nikde se neschováš, to si pamatuj,“ napsal mi v jedné poznámce. „A makej na sobě, hlavně makej, makej... V životě máš tolik gest, intonací, které nepoužíváš. A to je chyba, a to je škoda, a to je záležitost píle a práce.“

A na co nejraději vzpomínáte?

Na *Bílé noci*. Na mého partnera Mirka Švece, dodneška nedoceněného, schopného nejhlubších citů a ponorů a přitom souznění s divákem, který uměl vytvořit postavu zvláštním způsobem... K obdivuhodné dokonalosti se tenkrát pro mne sešlo vše, co se při práci herce sejde málokdy nebo spíš nikdy, to je text, výtvarník, hudba, režisér i partner. Pak jistě nelze pochybovat o nezkalenosti vzpomínek na Nastěnku a Nikolaje. Neboť – můj Bože! – celá jedna šťastná role se vším všudy... Copak je to málo? Třeba na jeden celý herecký život?

Divadelní role Marty Kučírkové v režii E. F. Buriana

Mařka Hudcová – Majerová, Burian: *Siréna* (1950)

Mája – Michalkov: *Jarní vody* (1951)

Nataša – Gorkij: *Na dně* (1951)

Nina – Lermontov: *Maškaráda* (1951)

Kunka – Čech, Burian: *Výlet pana Broučka do XV. století* (1952)

Hančí – Jirásek, Kočová: *Psohlavci* (1953)

Miss Fish – Pogodin: *Muž s puškou* (1953)

Slečna Pepi – Hašek, Burian: *Švejk* (1954)

Milá – Burian: *Vojna* (1955)

Zara – Topol: *Půlnoční vítr* (1955)

Štěpa Sochorová – Štemr, Kočová: *Šípky k domovu* (1955)

Děvče – Majakovskij: *Štěnice* (1956)

Sbor – Mácha: *Máj* (1956)

Nastěnka – Dostojevskij, Burian: *Bílé noci* (1956)

Agnes – Dyk, Burian: *Krysař* (1957)

Olga – Puškin, Burian: *Evžen Oněgin* (1957)

Salička – Burian: *Lidová suita* (1957)

Marusja – Švarc: *Novomanželé* (spolurežisér J. Vágner – 1958)

Karla – Kočová: *Slečna z pošty* (spolurežisér J. Vágner – 1959)

Divadelní mapa Prahy

Veronika Bednářová

Je správné a důležité, že Magistrát hlavního města Prahy připravil a realizuje první vlnu transformace tří pražských divadel. Ta je podložena Analýzou, kterou si magistrát objednal u Divadelního ústavu dřív, než začal jednat. Odhlédnuto od zásadního faktu, že divadelní mapa Prahy je v současnosti mokrá, chci dodat několik poznámek.

První zpráva se objevila 21. 11. 2000. Rada hlavního města Prahy schválila záměr 'transformace' tří příspěvkových organizací – Divadla Archa, Činoherního klubu a Semaforu. *Uvedená tři divadla tak byla do 1. etapy „transformace“ vybrána jako určitý „vzorek“, na kterém by se celý proces měl ověřit.*¹ Tyto tři příspěvkové organizace se měly zrušit poté, co místo nich vzniknou nové právní subjekty (divadla by si mohla vybrat, jaké), kterým by Praha věnovala fundus a výpravy stávajících inscenací, ale už by nefigurovala jako jejich zřizovatel. S novými subjekty by město uzavřelo grantové smlouvy na čtyři roky, což by jim zaručilo stejný finanční příspěvek jako dosud. Na základě zkušeností z 1. etapy chtělo město posléze připravit 'transformaci' dalších divadel.²

Ne náhodou bylo slovo transformace uvedeno v této zprávě vždycky v uvozovkách. Podle ní nebyl totiž plán skutečnou transformací, ale vypuštěním pokusných králíků, kteří by sice dostali potravu, aby nezemřeli hladu, ale za čtyři roky, vysílení v neznámém terénu tržního hospodářství bez potřebného zákonného prostředí (neexistence zákona o veřejnoprávních institucích), by si možná už nevybojovali jídlo na další období. Ani jednomu ze tří divadel se nechtělo hrát tuhle roli, a bylo tudíž nezbytné celou věc promyslet.

O rok později, 20. 11. 2001, vzala Městská rada na vědomí Analýzu Divadelního ústavu³ a od-

1 *Divadlo Archa, Činoherní klub a Semafor budou „transformovány“*, 21. 11. 2000, server <http://www.praha-mesto.cz/> v části NOVINY, heslo transformace.

2 Viz ibidem.

3 Analýza transformace příspěvkových organizací – divadel zřizovaných hlavním městem Prahou. © Divadelní ústav, MHMP, pro účely tohoto článku byl použit stejnopis z archivu Lukáše Matásků.

souhlasila *spoluzaložit* – s dosavadními příspěvkovými organizacemi Činoherní klub a Divadlo Archa – obecně prospěšné společnosti Činoherní klub, o.p.s. a Divadlo Archa, o.p.s. ke dni 1. 7. 2002, a dále vložit vkladem zakladatele majetek ve vlastnictví hlavního města Prahy, se kterým dosud hospodařily příspěvkové organizace Činoherní klub a Divadlo Archa, obecně prospěšným společenstvem Činoherní klub, o.p.s. a Divadlo Archa, o.p.s., ke dni 1. 7. 2002.⁴ K 11. březnu 2002 vznikla také obchodní firma Semafor, spol. s r.o., jejímž jediným zakladatelem je Jiří Suchý, jehož jméno je s logem divadla neodmyslitelně svázáno. Jeho 'eseróčko', založené za účelem jiným než za účelem zisku, mělo od 1. 7. 2002 zajišťovat uměleckou divadelní činnost stávající příspěvkové organizace Semafor Praha: ta se měla zrušit ke konci října 2002 – kdyby nepřišly povodně, což je jiná kapitola.

Dříve dostávalo městské divadlo příspěvek, který musel být rozdělen do přesných kolonek. Teď – už transformované v pravém slova smyslu – získá dotaci, která nebude vyšší než předešlý příspěvek, ale může s ní v rámci obecně prospěšné společnosti (i společnosti s ručením omezeným) v podstatě nakládat, jak uzná za vhodné, samozřejmě s tím, že případný zisk vloží zpět do divadla, nikoli že jej – například – rozdělí mezi členy správní rady obecně prospěšné společnosti. To je výrazně pozitivní posun v demokratizaci české divadelní sítě. Jak metaforicky řekla Doubravka Svobodová, ředitelka Divadla Na zábradlí, má někdy pocit, že je snazší jít si vydělat dvacet tisíc k benzinové pum-

4 K návrhu transformace divadel, 20. 11. 2001, server <http://www.praha-mesto.cz/> v části NOVINY, heslo transformace.

pě, než stejnou částku přesunout z jedné účetní kolony do druhé.⁵

Z charakteristiky obecně prospěšné společnosti je jasné, že svou formou (správní rada jako statutární orgán, jež může odvolat ředitele, dozorčí rada jako kontrolní orgán, povinnost investovat příjmový zisk do deklarovaných, veřejně prospěšných cílů, možnost vícezdrojového financování a tak dále) odpovídá americké neziskové společnosti, známé pod zkratkou '501 (c) (3)',⁶ což je forma, kterou je zřizována většina tamních neziskových divadel. Od americké 'not-for-profit' organizace, financované z různých zdrojů⁷ se očekává a vyžaduje, že bude efektivně zhodnocovat prostředky, že se bude přesně a pravidelně zodpovídat *někomu*⁸ – těm, kteří ji financují. Protože divadlo poskytuje veřejné služby, má veřejnost (tedy kdokoli) právo na kontrolu. Všechny výroční zprávy a rozpočty dotyčných divadel – včetně kompletních ročních platů stálých zaměstnanců i hostujících umělců (podívejte se na webovou stránku www.guidestar.org) – musí být zaslány komukoli, kdo o to požádá. Občas je v maximálně srozumitelné podobě najdete na internetových stránkách. I laik pozná, kolik stál nový světelný park, kolik oprava zvukového pultu, kolik vydělala divadelní kavárna. Běžně se zveřejňuje, kolik kdo a na co dal (v případě darů i sponzorských či nadačních příspěvků) a k čemu a jak byly peníze použity.⁹ O transparentnosti, třeba i direktivně nařízené, ne-

5 Z besedy, kterou uspořádal časopis *Svět a divadlo* a která je určena do listopadového čísla téhož časopisu (5-6, 2002, název *Transformace?*); diskuse se zúčastnili Karel Král, Helena Brabencová, Doubravka Svobodová, Vladimír Procházka, Bohumil Nekolný, Tomáš Töpfer, Jiří Srstka, Ondřej Černý, Milan Lukeš.

6 Aby si totiž nově vzniklá nezisková divadla mohla začít o daňovou výjimku, musí splňovat podmínky popsané v paragrafu 501 (c) (3) v Internal Revenue Code (zákoník kodifikující federální daňové zákony). Zajímavé na něm je, že v paragrafu není zmíněno divadlo, ale pouze „charitativní a výchovné instituce“ (viz Weinlein, Craig W: *Federal Taxation of Not-for-profit Arts Organizations*, 1982. str. 36).

7 Zatímco v šedesátých letech se americké neziskové společnosti těšily z relativně silné podpory státního fondu (NEA) či Fordovy a Rockefellerovy nadace, v současné době jsou nuceny získávat menší částky z více nadací: důraz na fundraising vzrostl dramaticky.

8 Říkájí tomu accountability.

9 Americké korporace často využívají zcela legální 'daňový únik' tým, že neziskové organizace sponzorují. Je na zákonodárcích toho kterého státu, aby se rozhodli, pro sponzorování které oblasti (sport, kultura atd.) poskytnou daňové úlevy.

mluvím, abych se někoho dotkla, ale proto, že jsme se během třinácti let mnohokrát přesvědčili, že bez ní může být privatizace tunelem. Občas podvádějí i studenti vysokých škol (PhDr. Helena Brabencová, ředitelka odboru kultury a výstavnictví MHMP, totiž pregnančně definovala, že rozdíl mezi příspěvkovou organizací a transformovaným divadlem je jako rozdíl mezi střední a vysokou školou: divadla budou mít větší samostatnost a tudíž i odpovědnost).¹⁰

Krok Jedna

Činoherní klub o.p.s., které po povodních vstupuje do arény transformovaných 'opések' zatím samo, už má vedle stávajícího ředitele Vladimíra Procházky první šestičlennou správní radu¹¹, jmenovanou městem Praha, která ho může kdykoli odvolat: předseda dr. Šubrt, místopředseda Ondřej Černý, ředitel Divadelního ústavu, Jaroslav Vostrý, spoluzakladatel původního Činoherního klubu, Jan Kolář, šéfredaktor Divadelních novin, PhDr. Helena Brabencová, Eliška Knotková z kulturního odboru obvodního úřadu Prahy 1.

Doubravka Svobodová mi vysvětlovala, proč by Divadlo Na zábradlí v příští privatizační vlně viděla raději jako společnost s ručením omezeným než jako 'opésku'. *Domnívám se, že mít pár opések je zcela v pořádku. Ale když bude v Praze třicet obecně prospěšných společností, tak i kdyby měla každá z nich jen tři členy správní rady, je téměř nemožné, aby nedocházelo ke střetu zájmů, je nemožné najít devadesát lidí, kteří by mohli být zodpovědnými a nestrannými členy správních rad. Lidé, kteří nemají k divadlu vztah, bych ve správní radě nechtěla, a ty, kteří k němu vztah mají, ráda využiji ke spolupráci*, řekla. Ghetto vyvolených je uzavřené. Divadelníci, praktici, kritici, historici, teoretici i šedé eminance českého divadla se přátelí, nenávidí, mají své

10 Z citované besedy, kterou uspořádal časopis *Svět a divadlo* 1. 7. 2002 – viz pozn. 5.

11 Členové správních rad v Americe, kromě toho, že se musejí vyvarovat střetu zájmů (což neplatí absolutně, například dramatik Edward Albee je členem správní rady newyorského neziskového divadla Signature Theatre, které uvedlo v sezóně 1993/1994 několik jeho her), mají v podstatě jediný úkol: shánět peníze na organizaci, v jejíž správní radě sedí, a zajistit jí tak vícezdrojové financování. Účast ve správních radách pak považují dobře situovaní lidé z nejrůznějších oborů za čest a prestiž. Vrstva nevidadelníků, kteří by se systematicky věnovali členství v radách neziskových kulturních organizací, u nás ještě není etablována.

oblíbenice a neoblíbenice v řadách českých režisérů a souborů. Spolužáci ze střední a vysoké školy, profesori, u kterých jsme dělali zkoušky, známí našich známých a našich dětí... Nikdy nevíme, kdy a koho a k čemu budeme potřebovat, s některými lidmi je prostě lépe dobře vycházet, vždyť divadlo může sloužit politickým cílům. Vytváří se nevyhnutelný, předem daný lobbying, což není ničí vina, ale fakt, který se v budoucnosti desetimilionové země nezmění.

*V té první skupině by měla být především námi transformovaná divadla, která formou čtyřletých grantů chceme plně finančně zabezpečit. [...] Do druhé skupiny by patřila divadla, která by sice také dostávala čtyřletý grant, avšak ne v plně požadované výši, a musela by si shánět prostředky z dalších zdrojů. I tak ale přidělení čtyřletého grantu znamená, že město Praha považuje tato divadla za výjimečná a v divadelní síti nezastupitelná,*¹² napsala Helena Brabencová. V demokracii ovšem rozhodují vždycky 'jenom' lidé. A právě odborná veřejnost bude sedět v plánované divadelní radě, která bude dělit divadla na dvě kategorie. *S odborným stanoviskem by od jara příštího roku měla pomáhat nově ustanovená divadelní rada. Ta sice nebude přímo rozhodovat o udělení grantů – což je podle zákona v kompetenci zastupitelů a městské rady – předseda divadelní rady bude mít možnost doporučení rady obhájit před grantovou komisí. Zastupitelé se tak při rozhodování budou moci opírat o názor mnoha odborníků. Ti se kupříkladu mohou většinově shodnout na tom, že určité divadlo sice poskytuje veřejnou službu, nicméně jeho dramaturgie neodpovídá zařazení do první skupiny.*¹³

Krok Dvě aneb Komedie

Jedním z evropských cílů systematické divadelní podpory je *kontinuální* divadelní práce profesionálního repertoárového divadla s vlastním souborem. A my už jsme jeden soubor pohřbili, ještě než pražská transformace začala fungovat v praxi.

Divadla v první vlně jsou najednou, bez přípravy, kterou považují za zásadní, čtyři. Divadlo Komedie bylo původně zařazeno do druhé vlny, to znamená, že by se ho proces transformace týkal v sezóně 2003/04. Vzhledem k tomu, že v roce 2002 odešel ten, kdo divadlo vedl a zodpovídal za ně, rozhodla

12 Brabencová, Helena: Co to v té Praze vymysleli..., *Divadelní noviny*, č. 13, 25. června 2002, str. 2.

13 Ibidem.

rada HMP, že bude situaci řešit *volným zařazením* Divadla Komedie již do první vlny transformace, tedy o rok dříve. Městská rada souhlasila i se záměrem vyjmout scénu Divadla Komedie z Městských divadel pražských.¹⁴

Z výběrového řízení na provozovatele Divadla Komedie vyšel vítězně projekt Pražského komorního divadla s. r. o., které ve svém novém modelu nepočítá se stálým souborem.¹⁵ Výlučný dramaturgický projekt režiséra Dušana Pařízka a jeho týmu, o jehož profesionalitě nepochybuji, nemůže za to, že vyhrál, vždyť bylo vypsáno regulérní výběrové řízení. Vadí mi ale, že se vina těch, kteří transformaci Komedie vymysleli, přesouvá na Pařízkův soubor. Stigma, že divadlo získali neprávem, že jsou 'na to' příliš mladí, že si 'to' nezasloužili, se s nimi táhne, sotva začali. Tohle rozhodnutí odsákaly oba soubory, i ten, co divadlo neobhájil a zůstal na ulici, i druhý, který divadlo získal: s tímhle stigmatem bude žít další čtyři roky. A ještě navíc, lze-li věřit Igorovi Němcovi, jsme zase u neprůhledného, malého písečku: *Pokud se týče tajného hlasování, tak musím opět konstatovat, že zástupci města by klidně hlasovali veřejně. Situace je ovšem jiná u odborné veřejnosti. V řadě případů mají pocit, že by nehlasovali svobodně, a raději by se takového výběrového řízení ani nezúčastnili. Znamenalo by to, že bychom takoveto výběrové komise vůbec v budoucnu těžko obsazovali.*¹⁶

Divadlo jako prostor pro hledání

Princip repertoárového divadla v České republice je nosný, a tudíž rozhodně ne přežitý. A tak mají komerční a neziskové činoherní divadlo společného víc než jinde v Evropě i ve světě, protože se i soukromé subjekty snaží pracovat se stálým jádrem hereckého souboru, ať už je smluvní závazek herců k divadlu jakýkoli. Díky vnější podobnosti mezi 'ziskovým' a 'neziskovým' divadlem se zviditelňuje výhoda 'magistrátních' divadel nad ostatními. Výhodu ma-

14 Z odpovědi primátora Jana Kasla na otevřený dopis, který mu v internetové nekritické kulturní revue – vulgo.net adresovala paní Zdena Hadrboľcová, server <http://www.praha-mesto.cz/> v části NOVINY, heslo Divadlo Komedie.

15 Tisková zpráva, Pražské komorní divadlo s.r.o., server <http://www.praha-mesto.cz/> v části NOVINY, heslo Divadlo Komedie.

16 Tahanici o Komedii má na svědomí utajování informací, *Lidové noviny*, 28. 2. 2002, server <http://www.praha-mesto.cz/> část NOVINY, heslo Divadlo Komedie.

jí také divadla, jejichž budovy Magistrátu hlavního města přímo patří. A tak soukromá divadla, která vznikla před několika lety ze svobodné vůle svých zakladatelů, mají pocit, že si od města zaslouží víc, než dostávají. Ale ne každé divadlo si může dovolit luxus uměleckého hledání. Štěstí být plně subvencováni nemohou mít všichni. To je, stejně jako život sám, nespravedlnost. Protože absolutní spravedlnost neexistuje.

Zašla jsem na představení *Julie, ty jsi kouzelná* do Divadla Na Fidlovačce. Rozhodně nelze říct, že tohle divadlo poskytuje produkt a že jeho diváci jsou klienti. Nebyl pro paní, co se ke mně po představení naklonila se slovy *bolí mě dlaně, takhle hodně jsem v divadle nikdy netleskala* vyprodaný sál Fidlovačky ta největší možná veřejná služba, ale za vyšší cenu?¹⁷

V České republice bylo v roce 1989 sedmdesát divadelních budov a sálů s profesionálními soubory, z toho v Praze dvacet tři. Teď je sedmdesát divadel a divadelních sálů jenom v hlavním městě: zhru-

17 Na Fidlovačce či v Divadle Bez zábradlí stojí lístek okolo 300 korun, v dotovaných divadlech se v průměru platí 150-200 korun.

ba stejně, jako bylo před třinácti lety v republice.¹⁸ V roce 1990 bylo v Praze sedm a půl tisíce diváckých míst, dnes je jich dvakrát tolik, tedy patnáct tisíc.¹⁹ Od roku 1990 vzniklo v Praze dvacet nových souborů-budov, kde se pravidelně hraje.²⁰ I člověk se zbytky socialistického myšlení pochopí, že když každý rok vznikne deset nových divadel, nemůže být rozpočet magistrátu o deset položek vyšší.

Chybí nám zatím tři věci. Maximální transparentnost, jasná definice veřejné služby a divadelní rada složená nejen z odborníků, kteří se divadelního dění přímo účastní. Jinak se z mokré divadelní sítě Prahy zdvihne mlha, přes kterou nevidíme nic.

18 Kašparová, Anna. *Divadelní budovy v Praze*, diplomová práce, DAMU, katedra produkce, Praha 2002, str. 49.

19 Gregorini, Jindřich. Proč hrát. *Divadelní noviny* 16/2002, str. 2.

20 Studenti katedry produkce je spočítali: Studio Y, Dobeška, Alfréd ve dvoře, Divadlo u Hasičů, Ponec, Roxy, Damůza, Akropolis, Divadlo na královské cestě, Ta Fantastika, Divadlo Na Fidlovačce, Milénium, Kalich, Divadlo Na prádle, Spirála, Klub Lávka, Divadlo Jiřího Grossmana, Globe, Dejvické divadlo, Kolowrat. Z osobního rozhovoru s Doubravkou Svobodovou, pondělí 14. října 2002.

Ještě k problému divadelní antropologie

Jan Císař

Od svých antických počátků, kdy Aristoteles jako první použil pojmu antropologie pro označení komplexního studia člověka, a od roku 1596, kdy protestantský humanista O. Casmann obnovil tento název v souvislosti s rozvíjením novověkého učení o člověku, rozvinula se antropologie do mnoha podob a poloh [viz i heslo Divadelní antropologie z Pavisova *Divadelního slovníku*, jehož překlad přineslo 1. číslo tohoto časopisu]. V tom je její síla, ale i slabost: hrozí totiž nebezpečí, že se pod pojem antropologie schová všechno, co se vymyká přesněji vymezeným vědeckým disciplínám a oborům. Na druhé straně dovolují výsledky tohoto rozvoje přece jen určit – byť v hodně širokém rámci – některé konkrétní rysy, jimiž by se měla vyznačovat každá specifická disciplína, která ve svém pojmenování obsahuje pojem antropologie, ať už se k němu připojí jakékoliv adjektivum, tedy i adjektivum divadelní.

Divadelní antropologii bychom mohli zařadit do tzv. *kulturní antropologie* zkoumající kulturu jako adaptivní systém, ve kterém se podle J. M. Whitea projevuje specificky lidská schopnost symbolizace umožňující člověku vytvářet a udílet věcem a jevům význam, a tak se orientovat a chovat ve světě. V tomto kontextu lze snad chápat i formulaci, s níž se argumentovalo i v projektu divadelní antropologie jako samostatného studijního oboru na divadelní fakultě AMU, jehož autorem byl prof. Vladimír Mikeš (je snad jasné, že příslušný projekt nás zde zajímá především proto, že víceméně obrátil její dnes u nás snad nejrozšířenější pojetí): podle této formulace zajímá divadelní antropologii vystupování člověka na scéně, implikující vždy i otázku svého smyslu. Je-li taková definice divadelní antropologie příliš obecná, ne-li dokonce vágní, o dalším argumentu, zdůvodňujícím ustavení takového oboru, lze přímo pochybovat. Mám na mysli tvrzení, že se divadelní antropologie jako interdisciplinární obor dotýká všech čtyř odvětví, do nichž se antropologie rozvětvila: antropologie fyzické, kulturní, společenské a filosofické.

Např. antropologie fyzická se skutečně zabývá tělesnou problematikou člověka (bývá proto také ozna-

čována jako Human Biology) a na tomto základě pak zkoumá vztah biologických charakteristik člověka k přírodnímu a sociálnímu prostředí. Existují ovšem i další interdisciplinární antropologické obory, které v současné době zkoumají vztah biologie a lidského vědomí, tj. tzv. psychosomatickou problematiku, sdružené pod souhrnným názvem Body-Mind. Je nesporné, že zejména Barbova divadelní antropologie pěstovaná v duchu podnětů Grotowského se ke zmíněné problematice v něčem vztahuje. Nicméně zůstává natolik v hranicích pouhé divadelní zkušenosti, že tematiku, kterou rozvíjí, lze charakterizovat pořád spíš jako tematiku specificky divadelní než jako tematiku antropologickou.

Je příznačné, že se v rámci tzv. divadelní antropologie obvykle neberou na vědomí ani nejdůležitější jména a díla, jež se na půdě antropologie zmíněnou problematikou zabývala. Jako příklad lze uvést už citovaného L. A. Whitea (1900-1975) a jeho průzkumy „somatického“ a „extrasomatického“ kontextu lidské existence; první z nich se týká vztahu symbolů (White mluví o „symbolátech“) k lidskému organismu, tzn. že předmětem studia je lidské chování, jímž se zabývá psychologie, zatímco druhý se týká vztahů symbolů mezi sebou, což znamená, že předmětem studia jsou kulturní prvky a systémy, jimiž se zabývá kulturologie. Je do jisté míry příznačné, že při zdůvodňování citovaného projektu divadelní antropologie se sice mluvilo o psychologii, ale kupodivu bez povědomí o tzv. *psychologické antropologii*, jak ji formuloval v průběhu 60. let americký antropolog Francis L. K. Hsu na základě speciálních výzkumů rozvíjených v rámci školy 'osobnost a kultura' (Personality and Culture Approaches). Dnes se psychologická antropologie ovšem stále více soustřeďuje na systematické studium struktury a funkce procesů vnímání a myšlení v konkrétním kulturním kontextu. Mezi její další preferovaná témata patří mezikulturní výzkumy emotivních a kognitivních procesů, studium expresivního chování apod. Právě zde by reflexe divadla vedená širším antropologickým hlediskem našla celou řadu podnětů, které i tzv. divadelní antropologie až dosud většinou pouští ze zřetele.

Jistě, divadelní antropologie nemusí v plném rozsahu rozvíjet, pěstovat a zprostředkovávat všechny poznatky a tendence současné antropologie. Nicméně by studium rozvíjené pod touto egidou, chtě-li být skutečně právo pojmu antropologie, mělo k těmto tendencím přihlížet a nějakým způsobem svůj vlastní předmět zájmu, charakterizovaný adjektivem divadelní, odtud také nahlížet a zkoumat. Jde např. o 'dějiny psaní': ty se samozřejmě dotýkají jazyka, jímž se antropologie vůbec intenzivně zabývá, protože drtivou většinou pokládá jazykový obraz reality za základní možnost odpovědi na otázky lidské existence. Dá se říct, že lingvistická antropologie představuje dnes vůbec jednu z nejvýznamnějších subdisciplín sociální a kulturní antropologie. Pozornost zasluhuje např. Sapirova tzv. teorie lingvistického relativismu, podle níž jazyk vystupuje jako aktivní činitel při utváření našeho obrazu světa. Na tuto teorii navázal další americký antropolog B. L. Whorf, který na základě konkrétního výzkumu indiánských jazyků dospěl k hypotéze, že je to především systém jazyk-gramatika, který ovlivňuje způsoby lidského vnímání a interpretace vnějšího světa (Sapir-Whorfova hypotéza). Žádné antropologické pracoviště, jež chce odpovídat na otázky související s jazykovými projevy vzatyými z jakéhokoliv aspektu, nemůže tyto poznatky, teorie a hypotézy nebrat v úvahu. Nemluvě samozřejmě o dalších teoriích, jež chápou a zkoumají řeč a jazyk jako nástroj, jehož prostřednictvím se člověk přizpůsobuje prostředí a mechanismům kultury; viz např. filosofickou koncepci J. L. Austina, zabývající se lingvistickou analýzou přirozeného jazyka. A je tu i etnografie řeči, o níž její zakladatel Dell H. Hymes řekl, že to „není lingvistika, nýbrž etnografie, není to jazyk, nýbrž komunikace, které musí poskytovat rámec, uvnitř kterého je třeba popsat místo jazyka v kultuře a společnosti“. Atd.

Současná antropologie má samozřejmě co říci i k problematice – řečeno dnes už téměř zapomenutým termínem – 'krásné literatury'. Dokonce hodně podstatného. Jde tu především o tzv. symbolickou antropologii, která se rozvíjí jako relativně autonomní směr kulturní a sociální antropologie od počátku 60. let. V rámci studijního plánu oboru divadelní antropologie, zaváděného takřkajíc na zkoušku na DAMU v minulých letech v rámci citovaného projektu, byl také ve druhém roce studia zaváděn předmět Tajemství jazyka a v souvislosti s ním se citovalo i jméno britského antropologa V. W. Turnera, jenž je představitelem tohoto směru antropologie. Nezmiňovalo se ovšem jméno Clifforda Geertze, jenž je dnes považován za nejvýznamnějšího před-

stavitele této antropologické školy, či dalšího amerického antropologa tohoto zaměření Davida Schneidera. Nejde jistě o jednotlivá jména, ale o celý tento směr bádání jako o jeden z nejvýznamnějších a nevlivnějších v současné antropologii. Navíc o směr, jenž – a to je v souvislosti s divadelní antropologií, tedy s antropologií určité lidské činnosti, projevující se na poli estetického a uměleckém, třeba zdůraznit – přesahuje na literární pole zcela uvědoměle. Jak poznamenal právě Geertz: nejlepší antropologická díla lze především považovat za jistou *literární formu*. A tak symbolická škola vnáší do antropologie popisy blízké výstavbě literárních děl a prožitkem přisuzovaný až dosud především dobrodružným vyprávěním či dokonce surrealistickým dílům, což souvisí s úsilím překonat rozpor mezi literární fikcí a etnografickou deskripcí, mezi dramatickým nábojem životních příběhů a jejich suchým a věcným popisem v duchu tradičních zevšeobecňujících antropologických přístupů. Symbolická antropologie prostě výrazně preferuje humanistické a interpretační pojetí antropologie, využívá literární a uměnovědné postupy, které jak u Geertze tak u Turnera vycházejí z principů hermeneutiky a zdůrazňují interpretační virtuozitu a tvůrčí představivost. Nelze si podle mého názoru představit žádné antropologické pracoviště, jež chce studovat tajemství jazyka a sledovat téma psaní z jakéhokoliv hlediska, které by neopřelo průzkum této problematiky o klíčové a ústřední principy, poznatky a hypotézy jak lingvistické antropologie, tak právě – a asi především – antropologie symbolické, byť by nakonec došlo i k jejich překonání. Nejde přece o přejímání metod a postojů, ale právě o *vlastní* antropologickou problematiku, o *skutečně* antropologické vymezení. Právě to ovšem i projekt na zavedení oboru divadelní antropologie na divadelní fakultě pomíjel: jediné uváděné jméno (Turner) a příliš obecně vytčená problematika psaní pak deklarované antropologické zaměření tohoto předmětu i celého projektu přirozeně zpochybňovaly.

Pochybnosti se nedotýkají ovšem jen 'antropologické', ale i 'divadelní' roviny podobných projektů. Má jít o *antropologický* pohled na divadlo – tedy pohled nikoliv estetický, umělecký. Byť – a v tom byl pozoruhodný paradox i konkrétního citovaného projektu – se tuto antropologickou podstatu snaží vytěžit z jevů výlučně estetických a uměleckých, jaké v tomto projektu konkrétně představovali Stanislavskij, Mejerchold, Kantor, Brecht, Craig, Artaud, Brook, Dario Fo atd. Samozřejmě, uváděla se i jména těch, kteří tak říkajíc vědomě vnesli do divadla antropologickou problematiku: na místě prvním šlo

o Grotowského a Barbu, ale i o Schechnera, nehledě k už zmiňovanému Turnerovi, který v citovaném projektu figuroval jako filosof lidské existence ve světě, o němž už člověk není schopen počítat, tedy především v poloze ideologicky moralizátorské. Tak či onak: všechno se soustřeďovalo k otázce, proč člověk vstupuje na scénu a kam svým vystupováním směřuje. Tato otázka se pak řešila především – a přesněji by bylo dokonce říci 'jenom' – přes problematiku těla. Vztáženo k divadlu, jde při takovém pojetí divadelní antropologie inspirovaném zejména Barbou především o problematiku herectví. V citovaném projektu se dokonce jednoznačně říkalo, že antropologie je obranou těla. Toto tvrzení bylo vlastně klíčem k jeho smyslu a účelu: „Divadelní antropologie sleduje *praktický* cíl,“ zdůrazňovalo se tu. „Její 'návraty' k rudimentárním prvkům, k 'pravdě těla' nejsou samoučelné: po okupační nástrojovosti těla ('jednohlasně' *hlasujícího*), v době konzumace druhých a sebekonzumace (konzumní společnost) – jde jí o deteatralizaci divadla jakožto společenského faktoru, deteatralizaci společnosti, která hraje komedii sama před sebou. 'Návrat' k 'anthropos' je cestou do přítomnosti, když společnost lže slovy, gesty, prostorem (architekturou), výpravou světa, 'kukátkem'. Když je *tělo nuceno ke lži, antropologie je obranou světa.*“

Ponechme stranou patetický tón těchto slov, jež je zajisté vyvolán ušlechtilou vizí, co by mohla divadelní antropologie učinit pro zlepšení stavu světa a pro lepší pobyt člověka na něm; právě z této víceméně ideologické vize vyplývala snaha prof. Mikeše koncipovat divadelní antropologii jako zcela praktický studijní program, jenž vstupuje především do souvislosti *společenských*, nikoliv – jak už konečně bylo řečeno – antropologických. Citovaný projekt také pracoval s pojmem 'společenská antropologie', zatímco běžně se mluví o sociální antropologii. Rozlišení mezi sociální a kulturní antropologií mělo původně charakter spíše sémantický, postupně se však rozdíl mezi antropologií sociální a kulturní prohloubil, takže dnes – byť v řadě případů oba pojmy ještě splývají při označování v podstatě společného předmětu zájmu a výzkumu – získaly obě tyto antropologie svůj vlastní gnoseologický obsah. Sociální antropologie studuje lidskou společnost jako systém vztahů mezi lidmi, jenž vzniká přizpůsobením podmínkám okolního světa. Tato organizace sociálního života má umožnit lidem především přežít, a to díky tomu, že optimalizují příslušné sociální funkce a akce. V tom by mohla být snad opravdu i praktická funkce nějaké široce chápané 'divadelní' antro-

logie, která je v citovaných slovech ostatně vyjádřena osobitým – a dá se říci spíše literárním než 'antropologickým' – způsobem: mám na mysli divadelní antropologii zkoumající jisté taktiky chování 'divadelního' typu (divadelního v nespécifickém smyslu 'divadla života'), používaných v rámci krátkodobých praktických účelů, v širších společenských a morálních souvislostech.

Tato problematika není současné sociální antropologii cizí. A dokonce na této bázi vzniká jeden ze způsobů, jímž sociální antropologie vstupuje na půdu divadelní teorie, v jejímž rámci se také uvažuje o duchovních hodnotách a staví se proti sobě sakrální s profánním. Sacrum v tomto kontextu má vskutku univerzální dimenze a souvisí s prvotním chováním člověka. Např. Ch. Innes, autor knihy *Holy Theater*, interpretuje řadu divadelních jevů (např. avantgardu) jako výraz hledání duchovnosti mimo rámec existujících náboženských systémů. Pomoci se tu antropologii dostává od religionistických a kulturologických výzkumů, které pojem sakrality jako imanentní konstanty lidské přirozenosti vztáhly k současným laickým praktikám jako je např. smysl pro ceremonie a rituální chování – to činí třeba J. P. Sironneau ve svém spise *Sécularization et région politiques* z roku 1982 nebo naposledy C. Rivière ve studii *Anthropologie politique* z roku 2000. Nebezpečí tohoto uvažování spočívá v tom, že 'divadelnost' je spatřována posléze ve všem, co se jen trochu vymyká běžnému chování: naprosto se rozpouští v jakýchkoliv ceremoniálních a rituálních úkonech.

Ne že by si antropologické zkoumání divadla ve specifickém smyslu nenacházelo – obvykle mimo rámec oficializující se 'divadelní antropologie' – své uplatnění. V poslední době se to děje velmi zřetelně zejména na půdě loutkového divadla, kde znovu probíhá diskuse o tom, co je loutka. V této souvislosti také ožívají představy o její sakrální či magické povaze. A dokonce se objevují názory, že pojetí loutky jako jevištní postavy je do jisté míry substituční či alespoň dílčí podobou magické, duchovní existence loutky. A vynořují se i tvrzení, že distance od pojmu 'loutka', kdy se raději hovoří o figurativním nebo předmětném divadle, je také distancí od tradičních náboženských či duchovních hodnot loutkového divadla, tedy od jeho antropologického základu. Teoretik a básník loutky se rasantně dožaduje rozlišování pojmu 'předmět' a 'věc' (William the Wonder-Kid, *Plays, Puppet Plays and Theater Writings*), neboť 'věc' existuje principiálně jen v náboženských souvislostech.

Činoherní divadlo se zdá být ve svém uvažování o těchto tématech dál, ale loutkáři je dnes intenzivně dohánějí; je příznačné, že citovaný projekt tuto problematiku zcela pomíjel, ačkoli šlo o otázku jednoho z oborů studovaných na fakultě, jež se na jedné ze svých kateder výchovou talentů pro loutkové divadlo zabývá. A koneckonců: mluvil-li tento projekt o tématech, jež se dotýkají přítomnosti a smyslu ohroženého světa, pak zmiňovaná diskuse představuje i jeden z inspirativních příspěvků k této problematice. Rozhodně by příslušel divadelní antropologii spíše než takové předměty, které se v rámci Mikešova projektu dokonce začaly přednášet, jako např. Čtení venkova či Krajina a město jako scéna a dějiště: ty by v nejlepším případě mohly být začleněny do antropologie města, tedy té zvláštní antropologické disciplíny, která se rozvinula ve 40. a 50. letech a začala využívat antropologických metod ke studiu kultury současných městských společností a proměn tradiční kultury v procesu akulturace a v důsledku urbanizace a industrializace. Což jsou zajisté tématy zajímavá a nepochybně i potřebná, ale přece jen dost vzdálená divadlu – a hlavně: jsou neoddělitelně spojena s výzkumem, který je v rámci divadelní fakulty sotva představitelný i vzhledem k tomu, nač mají být na takové fakultě hlavně vydávány finanční prostředky.

Projekt, který tu slouží jako příklad – a deklaroval to i projev prof. Vladimíra Mikeše přednesený na 3. symposiu divadelní antropologie v Brně (1.-2. 12. 2000), otištěný v *Divadelní revui* (č. 1., r. 2001) – stavěl výlučně na oblasti těla a tělovosti. Je pravda, že tato oblast je nejvíce probádána a od chvíle, co se objevil Barbův a Savaresův *Slovník divadelní antropologie*, má i svou teoretickou základnu, když praktickou výzkumnou bázi mu dlouhá léta vytváří ISTA (International School of Theatre Anthropology). Zde mi nejde o recenzi tohoto *Slovníku* [i za takovou recenzi lze považovat už citovaný překlad z Pavise otištěný v 1. čísle *Disku*]; nicméně bych chtěl upozornit na to, nač upozornil ostatně sám Barba: jeho divadelní antropologie nemá nic společného s kulturní antropologií a s jejími tématy, které interpolují do divadelní sféry; jeho „metodologickým základem je specifická fenomenologie hercova těla v pohybu, při níž se ještě navíc provádí záměrná redukce vytěsňující výrazovou stránku čili hercovo představování pro diváka.“ Takové – byť poněkud modifikované – je i východisko projektu, který se krátce zkusmo realizoval na divadelní fakultě. I když jde o téma zajisté zajímavé, je jasné, že postihuje jenom část toho, co by se mohlo a mělo stát předmětem antro-

pologicky zaměřeného výzkumu divadla, na jehož rozvíjení lze v podmínkách vysoké umělecké školy vzhledem k jejím možnostem i poslání, jímž je kultivace talentovaných adeptů divadelního umění, ovšem sotva skutečně vážně pomýšlet. Za takových podmínek může pak nějaká katedra divadelní antropologie poskytnout svým posluchačům sotva víc než omezený vhled do některých problémů, přiměřených původní kvalifikaci vyučujících, tj. soubor poznatků a vědomostí, který by měl málo co společného jak s antropologií, tak s divadlem. K zavedení semináře týkajícího se praxe 'divadelní antropologie' pěstované v rámci ISTA a teoreticky zpracované ve *Slovníku divadelní antropologie* je pak sotva nezbytné zakládat samostatnou katedru.

A když už jsme se znovu octli u citovaného *Slovníku*: Nejde jen o to, že takovým způsobem realizovaná divadelní antropologie zasahuje jenom část témat, jimiž by se nějaká podobná disciplína mohla zabývat. Jde také o to, že *Slovník* klade díky svým vyhraněným východiskům a neméně vyhraněné metodologii příslušné otázky velice vyhraněným a přesně vymezeným způsobem; dokonce bych řekl, že v omezeném, zúženém rámci. Ptá se, „jak se chová herec nebo tanečník v nekaždodenní situaci představení čili na úrovni, kterou nazývá předexpresivní [...] Opouštíme tu proto rovinu divadelní estetiky a sémiotiky s jejich mimetičností nebo znakovostí a zaměřujeme se na oblast, kde se tělo střetává s různými silami a svou energií 'klade' do elementárních tělesných forem.“ Vypůjčil jsem si tato slova z recenze, již napsal o *Slovníku divadelní antropologie* Jan Hyvnar do *Divadelní revue* č. 3, r. 2001. Udělal jsem to nejen proto, že tak snad nebudu podezírán z jednostranného, ne-li zaujatého pohledu na celou problematiku, ale i proto, že přesně ukazuje další redukci, jež v sobě takto pojatá divadelní antropologie obsahuje.

Když už je řeč o místě nějaké 'divadelní antropologie' na vysokoškolském divadelním učilišti, není snad třeba zdůrazňovat nebezpečí takové redukce témat, které zkoumání divadla a vůbec umění z 'antropologického' hlediska nabízí. Uvedu jen jedno z takových témat, totiž téma antropologické konstanty, jež se umění bezprostředně a principiálně týká. Umění je přece produktem historického vývoje, je to forma estetického osvojování světa v procesu historické praxe člověka. Umění je v tomto smyslu formou historické tvořivosti, aktivní činnosti člověka v dějinách. V průběhu této praktické aktivity se konstituoval estetický postoj jako původní, nezastupitelný postoj člověka ke světu. Byl zajisté po velmi dlouhou dobu provázen momenty magickými, pra-

covními, herními a sexuálními, než se vydělil ve své relativní samostatnosti. Ale pak nabyl v umění podobu *tvorby*. Což je aktivní přetváření přírodního prostředí, ztvárnování materiálů, vyjadřování a sdělování lidských významů prostřednictvím předmětných struktur uměleckých děl jako děl specifických. Je-li nějaká vysoká škola školou *uměleckou* – či chce-li jí být –, pak tato tematika tvorby jako součásti antropologické konstanty patří v jejím studijním programu nutně na první místo.

Tato problematika se dá ale vidět ještě z jiného úhlu pohledu. Můžeme říci, že v kulturní a sociální antropologii jde především o vztah osobnosti a kultury. Co zajímá uměleckou školu, je pak především vztah osobnosti a umění, v našem případě vztah osobnosti a divadla. Řešení tohoto vztahu z antropologického hlediska může být dvojitý. Jedno bude klást důraz na adaptaci osobnosti a její identifikaci s kulturními (uměleckými, divadelními) vzory, druhé zase v rámci restitutivních přístupů na individualizaci či personalizaci vzájemné ovlivňování osobnosti a kultury (umění, divadla) a na jedinečnost a autenticitu osobnosti. V případě citovaného projektu divadelní antropologie převažoval přístup první. Konec konců i koncepce založená, zjednodušeně řečeno, na opozici 'pravdy těla' ke 'lži společnosti' – byť pojetí těla jistě v lecčem poukazuje i k druhému přístupu – vychází ve svém základu nakonec z toho prvního a míří mimo osobnost v umění a v divadle, tedy mimo onu oblast, jež by vysokoškolské divadelní učiliště mělo zajímat nejvíce, protože v ní jde o *kreativní základ* umění, resp. divadla. I při rozvíjení tohoto přístupu je ovšem možné se inspirovat některými podněty antropologie, například také teorie her, a to zejména a především v té její podobě, již Cailloisova klasifikace her označuje jako *Mimicry* a jež postu-

puje od dětské nápodoby přes iluzivní hry, panenky, vojáků, masky a přestrojení až k divadlu, tedy – jak říká zmíněná klasifikace – k jevištnímu umění obecně. Je charakteristické, že projekty divadelní antropologie jako samostatného oboru se obvykle ničím takovým nezabývají a vůbec vycházejí ze zúženého pojetí, které reflektuje jenom ty otázky, jež se i z hlediska antropologie dají pokládat za pouze dílčí, doplňující a označitelné jako antropologické často jen proto, že za antropologické je dnes vzhledem k módnímu nadužívání tohoto pojmu možné už pokládat prakticky vše. Jsem hluboce přesvědčen, že bez zahrnutí celé sféry antropologické problematiky – tedy, zdůrazňuji znovu, i s její polohou restitutivní, která se intenzivně zabývá kreativitou a jejími zdroji – nelze na žádné skutečně plodné rozvíjení antropologických podnětů v oblasti divadelního umění vážně pomýšlet.

P.S. Tyto řádky vznikly už před delším časem, v době, kdy na DAMU probíhala diskuse o možnostech studia divadelní antropologie a tím i o dalších osudech katedry antropologie. Děkanka doc. Schartová mě tehdy požádala, abych jí napsal svůj názor na tento problém. Stať zveřejňovaná v tomto čísle časopisu *Disk* je uspořádaným, opraveným a zkráceným (především díky redakčním zásahům prof. Vostrého) jádrem tehdejšího interního sdělení. Mohu – a asi dokonce musím – k ní připojit, co jsem si tehdy netroufal napsat, abych nebyl podezírán z 'nekalého konkurenčního záští': Jsem přesvědčen, že všechna témata, jež divadlu nabízí antropologie, lze zkoumat na půdě kateder divadelní fakulty, tedy na bázi *odborně divadelní*.

22. září 2002

Dvě mnichovské výstavy

Českého návštěvníka s příslušnými zájmy musely v letošním červencovém Mnichově (kde mají školní prázdniny až od srpna) upoutat dvě pozoruhodné výstavy, o nichž lze vzhledem k vyhrazenému místu jenom co nejstručněji informovat, ačkoli by každá z nich stála za důkladný referát. Jedna z nich, nazývaná *!Avantgarden! in Mitteleuropa, Transformation und Austausch* (i v katalogu psaná ovšem s malými začátečními písmeny), se do proslulého Haus der Kunst přestěhovala z Los Angeles (Los Angeles Museum of Art), kde ji koncipoval Timothy Benson, hlavní kurátor Rifkindova Centra pro studium německého expresionismu, kterému asistovala Monika Król. Christoph Vitali a Hubertus Gassner děkují v úvodním slovu k mnichovské výstavě (otištěném v katalogu vydaném lipským nakladatelstvím E. A. Seemanna) jak jim, tak vědeckému týmu, který pracoval pod Bensonovým vedením a ve kterém se české a slovenské avantgardě věnoval Karel Srp. I když z Los Angeles se v závislosti na vůli majitelů některých exponátů do Mnichova výstava nepřestěhovala (a v Berlíně, kde byla zahájena 10. listopadu a bude trvat do 7 února, tedy nebude k vidění) v původní podobě, jde jistě (zvláště byla-li obohacena o nové zápůjčky) o mimořádný čin. Obecně rozšířenější ponětí o berlínských (a dalších německých) i vídeňských avantgardách se díky ní rozšiřuje o avantgardní umění dalších kulturních center z východnější části střední Evropy: výstava je totiž rozdělena podle těchto center, mezi

nimiž se zde objevují (řazeny podle článků v katalogu) Praha, Budapešť, Vídeň, Berlín, Výmar a Dessau (sídla Bauhausu), Bukurešť, Záhřeb, Bělehrad, Lublaň, Poznaň, Krakov, Varšava a Lodž (článek věnovaný pražským avantgardním aktivitám napsala do katalogu Lenka Bydžovská). A nejde jen o toto rozšíření znalostí amerických i evropských zájemců, ale také o to, co může přinést konfrontace tak různých tendencí a pozoruhodných osobností; z odpovídajícího poučení vyplývá i množné číslo v názvu výstavy. Ano, šlo opravdu o různé zaměřené avantgardy a při veškeré mezinárodnosti různých hnutí nejrůznějšími způsoby uplatňované tendence související se specifickostí různých národních kultur: právě tato různost uplatňovaná i prostřednictvím emigračních vln – v této souvislosti zejména ruské a maďarské – jim propůjčovala i příležitost k vzájemnému obohacení. A protože se nám snad přece jen podaří uveřejnit v následujícím čísle podrobnější recenzi, budiž v závěru stručné zprávy divadelníkovi dovoleno si povzdechnout, že při všem, co mohl na výstavě spatřit, mu nemůže obraz (také o českých avantgardách) připadat úplný bez dokumentace toho, čím se projevovaly ve scénografii a vůbec v divadle (předvádět filmové avantgardní pokusy, které zde mají vyhrazeno své místo, je samozřejmě snadnější).

Také pokud jde o druhou výstavu, bude snad příležitost se k jejímu obsahu někdy vrátit, když má tvořit, jak píše v úvodu doprovodné publikace

jak Hans Zehetmaier, bavorský státní ministr pro vědu, výzkum a kulturu (není to inspirující spojení?), tak ředitel pořádající instituce Eckehart Nolle (a toho zejména je možné vzít za slovo), základní kámen nové výstavy věnované vývoji evropského divadla. Jde o výstavu v mnichovském Divadelním muzeu (Deutsches Theatermuseum München) nazvanou *Zrození divadla v antickém Řecku (Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike)*, která nejenom filologicky zaměřené konzervativnější znalce může dokonce poněkud vyvést z míry svou důslednou snahou o názornost: hrají tu totiž důležitou a (při veškeré nejistotě) vhodnou i výhodnou roli modely divadelních staveb a divadelní techniky, které jsou dílem scénografa Christiana Schieckela, zejména pak také inscenační modely Aischylových *Peršanů*, Sofokleova *Aianta* a Menandrova *Dyskola* (a ostatně i Aristofanových *Žab*). I když mohou vzbudit pochybnost, jestli se tak řecké divadlo v příslušné době opravdu hrálo, v každém případě se o něm pokoušejí podat názornou informaci, která může i překvapit, ale která staví na výsledcích seriózního bádání. Doprovodná publikace, jejímiž editory jsou Susanne Moraw a Eckehart Nolle (vyšla v nakladatelství Philippa von Za-

bern v Mohuči), obsahuje kromě zařazení vzniku divadla do příslušného historického kontextu (Christian Witschel) rekapitulaci počátků tragédie a komedie v Athénách (Egert Pöhlmann), nové důkazy existence divadelní budovy v rané řecké tragédii (od stejného autora), obraz vývoje od dřevěného pódia k divadlu v Epidauru (Heide Froning), studii věnovanou realitě a fikci na attické scéně 5. a 4. století př. Kr. (rovněž Egert Pöhlmann), scénické malbě (Günther Schörner), maskám a kostýmům (opět Heide Froning), vztahu polis a divadla (Andrea Schmölder-Veit), zápasu způsobů hry a životních postojů (Susanne de Ponte), pěti velkých dramatiků (Susanne Moraw), tradici a vývojovým proměnám antického řeckého divadla (Bernhard Zimmermann), jeho ochotnickým hercům i profesionálním hereckým hvězdám (Susanne Moraw) včetně jejich zobrazení na attických hodovních nádobách (Ralf Krimeich) a také složení publika v souvislosti s ideálem občana (Susanne Moraw). Je potěšující, že tak tradiční instituce jako je toto ojedinělé mnichovské Německé divadelní muzeum se nebojí (samozřejmě na neobyčejně seriózním základě) riskovat.

J. V.

Escorial na festivalu ve Francii

„Moc se nám to líbilo. Nerozuměli jsme ani slovo, ale moc se nám to líbilo.“

Asi takto vypadaly reakce některých diváků. Potkali jsme je buď po představení na náměstí u stánků s jídlem, anebo na druhý den, někdy dopoledne. Možná to nezní příliš skromně, ale opravdu mám pocit, že inscenace *Escorial* na fes-

tivalu ve francouzském Phalsbourgu měla úspěch.

Phalsbourg je malé městečko, asi padesát kilometrů severozápadně od Strassbourgu. Kromě domácích a ještě pár lidí z blízkého okolí, nikdo toto město nezná. A proto málokdo taky ví, že v létě se tam konal už druhý ročník divadelního fes-

tivalu. Ambice pořadatelů jsou tak vysoké, že chtějí dosáhnout úrovně 'divadelního Avignonu'.

Naše inscenace [jejíž režisér a pisatel této poznámky v jedné osobě byl v době premiéry posluchačem 1. ročníku činoherní režie stejně jako Katharina Schmitt, která s ním režijně a dramaturgicky spolupracovala, scénografka Helena Kreuterová studentkou 1. ročníku tohoto oboru a herci posluchači 1. a 2. ročníku činoherního herectví] se od ostatních lišila už předem: byli jsme jediná skupina, která vystupovala pod hlavičkou divadelní školy (tedy DAMU) a navíc jsme nehráli ve francouzštině, ale v češtině. V jazyce, kterým nikdo z publika nemluvil, ani mu nerozuměl. Přesto jsme si troufli publikum zaujmout, až strhnout.

Další, pro nás novou okolností byl prostor, ve kterém jsme hráli: divadelní sál, trochu připomínající 'naše' kulturní domy, s klasickým 'kukátkovým' jevištěm a s hledištěm asi pro dvě stě diváků. Takže prostor téměř diametrálně odlišný od naší DAMÚZY [tj. miniaturní scény ve sklepech restaurace-kavárny v Řetězové ulici, kde se hrají inscenace posluchačů této fakulty nastudované mimo rámec studijních povinností]. 'Ovládnutí' tohoto nového prostoru bylo pro nás východiskem i klíčem k tomu, aby každé představení navázalo kontakt s publikem, aby s ním (svým způsobem) komunikovalo. Museli jsme 'ovládnout' nejenom prostor, ale vše, co v něm během představení bylo, to znamená i diváky. Pokusili jsme se vzít publikum 'do hry'. Tím pádem se změnila jedna zásadní okolnost: přiznali jsme, že dialogy Krále (Pavel Batěk) s jeho šaškem Folialem (Václav Liška) a s Mnichem (Jan Meduna) se odehrávají před zraky jisté skupiny lidí, a ne v temné samotě 'podzemní místnosti', jak jsme to částečně vnímali při představeních v DAMÚZE. Brzo jsme zjistili, že tato změna zásadní okolnosti, či spíše úplné přiznání přítomnosti pu-

blika, hru vůbec neruší. Právě naopak: divadelní publikum je v případě Ghelrodovy hry *Escorial* možné vnímat i jako skupinu dvořanů, tak často přítomnou v trůnním sále jakéhokoli krále. Navíc přítomnost této 'veřejnosti' jen umocňuje bizarnost králova chování. Tabule změna okolností nám dokonce pomohla přesně určit, lépe řečeno najít hranici hry a jisté skutečnosti, o kterou jsme se, možná ne celkem úspěšně, pokoušeli v DAMÚZE.

Festival trval od 26. července do 3. srpna. Zúčastnilo se na něm třináct divadelních skupin, včetně dvou dětských souborů. Vytvořila se tak poměrně široká nabídka 'divadelních žánrů', od monodramatu, přes 'klasickou činohru' až k loutkovému divadlu, kabaretu a pouličním představením. Hrál se devět dnů, z toho každá skupina měla 'den volna'. Takže jsme odehráli osm představení. O výhodách organizace tohoto typu snad nemusím nic psát. Příležitostí pro navazování kontaktů a známostí s ostatními účastníky - hrajícími nebo přihlížejícími - bylo hodně. Společné obědy a večere na náměstí byly okamžiky oddechu a přesto měly slavnostní charakter. K divadelnímu festivalu neodmyslitelně patří i večery v klubu, který ve Phalsbourgu nahradila klasická francouzská kavárna.

Často se nám podařilo pobavit hosty tím, že jsme na ně mluvili česky. Možná, že v některém z těchto okamžiků se zrodila myšlenka mluvit přímo k divákovi našeho představení i za cenu toho, že nerozumí ani slovo. Je samozřejmé, že tyto momenty působily na francouzské publikum spíše komicky a často vyvolaly v hledišti i smích, a to ve chvílích, kdy se to podle textu na první pohled nepředpokládá. Toto riskování se nám však vyplatilo. Herci se úsměvnými reakcemi publika nedali vyrušit, spíše toho využili jako důkazu pro sebe, že drží pozornost publika, a navíc se nám zvý-

raznil pohled na postavy, který je k jejich plnosti, komplexnosti a životnosti nezbytný: každý člověk může působit v jedné a téže chvíli různě – na někoho vážně a na jiného komicky. Kromě toho se nám, myslím, podařilo v divákově vnímání umocnit to, že herec mu i přes jazykovou bariéru chce něco sdělit.

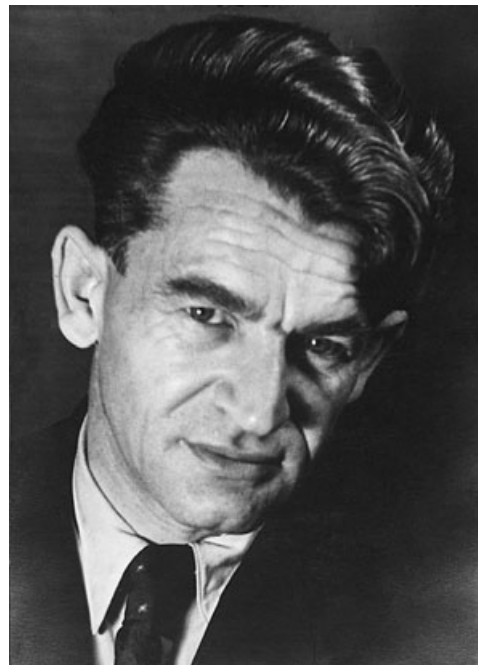
Už před premiérou v DAMÚZE (13. května 2002) jsme si říkali, že premiéra není konec inscenace. Osm představení ve Phalsbourgu bylo pro nás praktickou zkouškou i důkazem toho, že jsme toto předsevzetí mysleli vážně a že je reálně uskutečnitelné. Konkrétně jsme si uvě-

domili vliv prostoru na představení, pokusili jsme se 's prostorem porvat', s cílem stát se jeho pány. Pocítili jsme, jak pevnou součástí divadelního prostoru je divák a odkryly se nám další souvislosti mezi textem a naší inscenací. Možná to zní jako elementární, téměř banální věci. Jenže pocítit je konkrétně a takto na vlastní kůži je něco jiného než o nich číst nebo mluvit. V každém případě byla účast na festivalu ve Phalsbourgu pro nás jak společenským, tak divadelním zážitkem, o který jsme se chtěli alespoň tímto způsobem podělit.

Peter Chmela

Pocta Hallerovi

Jako bylo zásluhou děkana Miloše Horanského, za jehož působení byla na DAMU založena i Katedra teorie a kritiky, především obnovení školního divadla DISK coby samostatné scény umístěné v budově fakulty, zůstane zásluhou děkanky Markéty Schartové-Kočvarové vedle založení dvou ústavů (Ústavu pro studium autorského herectví a Ústavu pro výzkum dějin a teorie divadelní tvorby) i zřízení a odpovídající technické vybavení přednáškového sálu, který škola neměla a který se podařilo zřídit v rámci rekonstrukce nezbytné vzhledem ke škodám způsobeným dřevokaznými houbami (nezanedbatelný podíl na tomto zlepšení podmínek výuky teoretických předmětů i možností výzkumné činnosti, k nimž patří i zřízení a zařízení seminární pracovny s knihovnou a dalším vybavením, umístěné vedle přednáškového sálu, má i tajemnice DAMU ing. Horáková, které připadl úkol nesnadnou rekonstrukci budovy



Miroslav Haller (1901-1968)

a s ní spojené přesuny spolu s děkankou organizovat).

V souvislosti s otevřením přednáškového sálu se objevila a prosadila myšlenka pojmenovat jej po muži, který měl na založení fakulty i celé AMU nezpochybnitelnou (dlouhá desetiletí ovšem nepřiznávanou) zásluhu, tj. dr. Miroslavu Hallerovi. To je určitě významné jak v rámci českého prostředí, kde je spíš zvykem pomlouvat než být vděčný, i v rámci samotné fakulty, která – i vzhledem k malé příležitosti rozvíjet se ze svých vlastních předpokladů – jako by si zhusta ani nebyla vědoma svých kořenů a tradice a na které to pak někdy vypadá tak, jako by každý z pedagogů měl a musel – ať vzhledem ke svému přehnanému sebevědomí nebo (a) neznanosti, třeba nezaviněné – začínat znovu a jakoby z ničeho.

Byl to totiž právě Miroslav Haller, za nacistické okupaci ředitel dramatického oddělení pražské konzervatoře, kdo nejen přednášel budoucím umělcům teorii a dějiny (vedle psané i mluvené češtiny), ale kdo si také – řečeno jen s mírnou nadšátkou – netoliko vysokoškolské divadelní učiliště, ale celou AMU vlastně vymyslel a po osvobození také dokázal prosadit. Tento autor několika básnických sbírek a rozený pedagog se narodil 1901 a zemřel v r. 1968, kdy také zemřeli Zdeněk Štěpánek, Olga Scheinpflugová a Hugo Hass. Jako jejich generační druh byl souputníkem českého divadelního snažení ve 20. a 30 letech, kdy české divadlo získávalo svou mezinárodní proslulost, i v 60. letech, kdy ji dokázalo obnovit.

Miroslav Haller vystudoval filosofickou fakultu Univerzity Karlovy a složil tu doktorské zkoušky z dějin světových literatur a slovanské filologie, které studoval u profesorů Šaldy, Tilleho, Jakubce, Krejčího a Kozáka. Pak učil na různých gymnasiích, až byl „ministerstvem přikázán na dramatické oddělení st. konzervatoře“, kde zásadně zreformoval výuku a které řídil v době,

kdy se mohla po zavření českých vysokých škol stát útočištěm ještě většího počtu maturantů než dřív (byli mezi nimi např. i Jaromír Pleskot a Radovan Lukavský). Dokázal tu vytvořit inspirovaný tým pedagogů, oddaných myšlence hebreckého vzdělání nejvyššího stupně, mezi kterými jmenuje ve svých vzpomínkách zejména Annu Iblovou, která pak na DAMU nikdy nesměla vstoupit, Jiřího Plachého a Jiřího Frejku, kteří oba r. 1952 spáchali sebevraždu, i Ladislava Peška – a ke kterým beze sporu počítal (a v různých souvislostech jmenuje) i Františka Tröstra, když si je velmi dobře vědomý i zásluh ředitele konzervatoře Václava Holzknechta.

Byl to on, kdo si s Frejkou a Tröstrem vymyslel podobu vysokoškolského vzdělání pro režiséry, dramaturgy a scénografy a dokázal je v rámci plánů na založení AMU uvést do života. A byl to také on, kdo spolu s Františkem Tröstrem a zejména tehdejšími studenty Pleskotem a Lukavským i dalšími (přes odpor Jindřicha Honzla a nedůvěřivost E. F. Buriána) založil a pak řídil a spravoval školní divadlo DISK (mohl při úsilí o úřední schválení jeho existence argumentovat i hrubým příjmem 1,700.000 Kč za 4 měsíce jeho provozu proti 1,600.000 Kč dotace od státu pro Honzlovo Studio ND), a kdo v jeho rámci poskytl výjimečně talentovaným posluchačům i svobodu odpovídající jejich talentu.

Teorii a historii divadla i český jazyk a mluvu učil ovšem po založení AMU stejně na konzervatoři (hudební – dramatické oddělení bylo tehdy zrušeno), protože – i když „vykonal přípravné práce pro zahájení přednášek na dram. odd. AMU, v listopadu 1946 byl pověřen profesurou a vedením seminárních cvičení z dějin světového dramatu a divadelní teorie na oboru dramaturgie“ a v květnu 1948 (tedy po únoru!) byl dokonce zvolen děkanem dramatického odboru AMU, po svém onemocnění v listopadu

1948 (umíme si představit, co mělo na toto onemocnění vliv!) a pobytech v sanatoriu r. 1949 ho tehdejší mocipáni na AMU už nikdy nepustili.

Pojmenování přednáškového sálu DAMU na Hallerův je tedy novým vstupem děkana a profesora PhDr. Miroslava Hallera na divadelní fakultu, mezi

ty dobré duchy, kteří by ji měli střezit před neuváženostmi i malou odvahou a kteří jí mají připomínat, že bez rozumného idealismu, spojeného se skromnou službou neosobní věci se ani v jejím rámci nepovede nikdy nic.

(Z projevu Jaroslava Vostrého při otevření Hallerova sálu)

V Nakladatelství AMU

Je po prázdninách a je už skoro před Vánoci. Zrádné období, které dává naději, že se stihne vše, co se před prázdninami nestihlo, kdy ale býváme zaskočení příchodem konce roku – termíny ročních uzávěrek se nenápadně, ale o to urputněji přesouvají do prvních listopadových týdnů – a člověk začíná tušit, že to, co chce v tomto roce za každou cenu stihnout, bude muset opravdu mocně ‘poroštovat’. V Nakladatelství AMU, tak jako i na mnohých jiných pracovištích, je čas na sčítání, na hodnocení, na účtování i na plánování co budeme dělat dál.

Při povodních nám hodně z toho, do čeho jsme vložili spoustu úsilí, času a peněz, vzala velká voda. Díky výzvě, kterou neoslyšelo mnoho institucí i jednotlivců, se fond knihovny DAMU znovu vzpamatovává – co však vypadá nenahraditelně, je archiv diplomových prací, které byly v knihovně DAMU uloženy v jediném exempláři – a kromě těch, které byly před prázdninami vybrány k digitalizaci a pracovalo se na jejich anotacích a překladech do angličtiny, zmizely všechny. Takže – pokud jste někdo z Vás, milí čtenáři, absolventem DAMU a máte doma kopii nebo i jen jeden originál své diplomové práce, budeme Vám vděční, když se ozvete na adresu knihov-

ny (tel. 221111012) nebo Nakladatelství (tel. 257530529) a dáte práci k dispozici pro zkopírování nebo digitalizaci. Skripita a učební texty, které byly také uloženy v zaplaveném depozitáři knihovny, budeme postupně podle potřeby reeditovat.

Nově – již po povodních – jsme vydali očekávaný druhý díl *Základů dramaturgie* Jana Císaře, pojednávající tentokrát o dramatické postavě. Dodatečně byl do edičního plánu DAMU zařazen studijní text Jiřího Černého pro studenty scénografie *Základy scénického a architektonického svícení* s mnoha názornými vyobrazeními, některými z nich v barvě; je už rovněž v prodeji. Pracuje se na vydání tří překladů v edici Klasika: Schnitzlerova *Profesora Bernhardiho* v překladu Josefa Balvína, Marivauxovy *Hry lásky a náhody*, kterou nově přeložila Daniela Joberťová, a Corneillova *Cida* v překladu Vladimíra Mikeše.

Pro FAMU dokončujeme Navrátilovu historii českého dokumentárního filmu (poprvé vyšla v r. 1968 ve Filmovém archivu) *Cesty k pravdě či lži*, jejíž vydání slíbila podpořit Nadace Českého literárního fondu. Z nově vydaných titulů nabízíme diplomovou práci Benjamina Tučka *Do posledního okna* (pojednává o třech filmech autorových současníků

a spolužáků, s nimiž vede i rozhovory o jejich filmech). Užitečnou učebnicí střiháckého řemesla je Kučerova *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Pro fotografy bude zajímavá Šimkova učebnice *Fotografických technik*, která bude v nejbližší době dokončena a vytištěna.

Pro HAMU připravujeme *Hudební akustiku* Václava Syrového, unikátní učebnici s širokým záběrem, která dosud na českém trhu chyběla, a monografii o skladateli Jaroslavu Doubravovi autora Jaromíra Havlíka.

Tyto a další tituly, které vyšly v minulých letech (viz naše nabídka na www.amu.cz/nakladatelstvi) jsou pro studenty a pedagogy k dostání v knihovně DAMU, v knihovně FAMU (sídlí teď v budově British council na Národní třídě) a v prodejně Via Musica v Lichtenštejnském paláci na rohu Malostranského náměstí a Nerudovy ulice. Pro ostatní zájemce je naše produkce připravena rovněž ve Via Musica, v prodejně Prospero v Celetné ulici 17, v přízemí budovy filosofické fakulty na náměstí Jana Palacha, v Akademii na Václavském náměstí, v knihkupectví olomoucké Palackého university, v Brně na Skleněné louce a v Ostravě v knihkupectví Na hradbách. Jsme připraveni rozeslat po celé republice na dobírku ty tituly z naší produkce, které si vyberete prostřednictvím našich nabídkových katalogů a objednáte, nejlépe použitím objednávkového lístku, přímo na našich webových stránkách. Písemné objednávky adresujte na Nakladatelství AMU, Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1. Nabídkový katalog Vám na vyžádání zašleme zdarma.

Od jara zpracováváme řadu vybraných diplomových a habilitačních prací pro elektronickou čítárnu ([www.amu.cz/elektronická čítárna](http://www.amu.cz/elektronicka_citarna)). V elektronické podobě se stanou základem knihovního archivu, budou pro návštěvníky Internetu přístupné odkudkoliv (ne jako dnes, kdy

se půjčují pouze prezenčně a jenom jedna kopie) a stanou se jedním z možných studijních materiálů. Škoda jen, že jsme grant na digitalizaci a archivaci nedostali dříve, povodně by nenadělaly takovou škodu...

Rádi bychom ještě upozornili na časopis *Acta Academica Informatorium*, který letos dovrší svůj osmý ročník. Informační bulletin AMU vychází každý měsíc (kromě měsíců prázdninových), je distribuován zejména po všech fakultách a katedrách AMU, informuje o školních akcích, představeních, koncertech, výstavách a jiných aktivitách studentů a pedagogů školy, uveřejňuje rozhovory s osobnostmi (letos po prázdninách to byl rozhovor s děkanem FAMU dr. Michalem Bregantem a děkanem HAMU prof. Jiřím Hlaváčem – do konce roku to bude ještě do třetice děkanka DAMU doc. Markéta Schartová-Kočvarová), dokumentuje události a slavnosti, ale i kritické ohlasy, zejména zevnitř fakult a kateder. Součástí čísla bývají i práce studentské, kritiky představení divadla DISK a oznámení o jejich konání.

Pokud tedy budeme letos dobře roštovat a naplníme ediční plán (viz minulé číslo Disku), rýsují se na příští rok takovéto zajímavé tituly: Kirschnerovy *Tři eseje o fotografii*, Cieslarovy filmové eseje *Kočky na Atalantě*, 2. díl Černého *Základů architektonického a scénického svícení*, Hůrkové *Výslovnost antických jmen*, Tichého *Harmonicky myslet a slyšet*, Dubské *Dějiny českého loutkového divadla*, Dvořákův *Tvůrčí management*, Tairovo *Odpoutané divadlo* v překladu a se studií Aleny Morávkové, Císařův *Přehled dějin českého divadla*, Vostrého *Základy psaného projevu*, Syrového *Nauka o varhanách* a další tituly, o kterých se dozvíte na našich webových stránkách anebo zase příště na tomto místě.

Marie Kratochvílová

Z patológie ľudskej vitality

Július Gajdoš

OSOBY Brčko
 Ostreľovač
 Emina
 Prvojak
 Druhojak

Kurzívou písaný text sú asociácie, ktoré doprevádzajú vyslovené. Nie sú to vnútorné monológy v pravom slova zmysle. Medzi asociovaným a vysloveným je často protiklad, už tým, že asociované nepodlieha takej kontrole ako vyslovené. Je často v protiklade k vyslovenému. Preto asociované môže vyžadovať aj dynamickejšie konanie. V priebehu asociovaného textu ostatné osoby na scéne znehybnia. Premeny sa uskutočňujú ostrými strihmi. Protagonisti nepoužívajú rekvizity, všetko stvárajú mimicky.

Hra by mala byť o našich miestach na tomto svete, ktoré sú na to, aby sme ich opúšťali. O našom premiestňovaní, pri ktorom preberáme vlastnosti víťaza i porazeného, vraha i jeho obeť. O priestore, kde sme iba jednou osobou, v čase raz víťazom, inokedy obeťou. Možno to vnímať ako našu symbolickú mnohosť v sociálnom poli. Niekedy nám ale zostávajú iba prázdne diery.

Epilóg

BRČKO V BIELOM LAHKOM OBLEKU SEDÍ NA STOLIČKE. V POZADÍ TANGO SA PLYNULE ZOSILUJE. HOVORÍ SÁM SO SEBOU, PRECHÁDZA V RYTMUS TANGA Z MIESTA NA MIESTO, TANCUJE S FIKTÍVNOU OSOBOU, VRACIA SA NA STOLIČKU, OPĀŤ VSTÁVA A PRECHÁDZA DO PLYNULÉHO TANCA.

Brčko: Tu stála... aj tu... tu som stál ja alebo tu... odtiaľ prišla... šla pred ním... odtiaľ som ju vidieť... to asi mávala... zhora nebolo dobre vidieť. Určite stála tu... potom ja som musel byť až tam... chcela sa mi ukázať... aká je pekná... zhora niekedy nie je nič vidieť... stála tu a ja tam... odtiaľ prišla... kde som vtedy stál ja... kde som vtedy bol... kde som vtedy bol, keď bolo treba... kde som stál... určite stála tam... a ja... vtedy sme to mali... keď bolo treba...

1. obraz

DIALÓG DVOCH -JAKOV NA KOPCI. ZAČÍNA NEZROZUMITELNÝM HATLANÍM, V KTOROM PREVAŽUJE RYTMUS CHARAKTERU REČI. PRVOJAK JE DOMINANTNÝ A PANOVAČNÝ, DRUHOJAK ŤAŽKOPÁDNY A ŤAŽKOKOCHÁPVÝ.

Prvojak Vraj už jedia aj vlastné deti.

Druhojak Si videl?

Prvojak Všetci to hovoria!

Druhojak Vlastné deti...? Ako im to môže chutiť...

Prvojak A dievčatá, čo na nich niet kúska mäsa, zaktivujú do bordelu, aby živilí starých. Lebo ženy, keď sú poriadne vyhladnuté, tak dobre jebú.

Druhojak Jasná vec.... ale s kým? Šak nemajú chlapov...?

Prvojak Asi s tými starcami, nie, dilino! Určite s nimi, keď sa vyhrabú z dier, aby sa napili vody.

Druhojak No, ale daktorí sa nevyhrabú... som videl... sú takí.

Prvojak Keď nie sú smädní. Sme tu my, nie. Ešte sme tu... a uspokojíme dievčatá, a čo? Aj starcov tým nakrmíme. Chápeš to? A teraz si to vezmi takto. V akej sú situácii, ale keď prideme my, akoby nashvál začnú robiť problémy. A čo od nich chceme. Aby boli na nás dobré. A to je také ťažké, byť na niekoho dobrý. Keď to s ňou robím, v jednej ruke držím chlieb, druhou mierim na ňu, s nabitou. Ani jeden hryz nie je zadarmo... a ony prosia.

Druhojak Jeden by sa z toho prosenia posral... hahaha.

Prvojak Ale koho uprosia!? Teba!?

Druhojak Prečo práve mňa?

Prvojak Možno ak komisie, lebo mňa teda nie!

Druhojak Ty im nedáš ani chlieb?

2. obraz

BRČKO STOJÍ NEHYBNE V POZADÍ, SÚSTREDENÝ NA OHOROK CIGARETY. EMINA JE V POPREDÍ.

Emina NAŠTVANE. *Teraz mi to hovorí: Teraz?! Vtedy sme mali odísť... vtedy spolu.... Keď sa ešte dalo... keď to bolo medzi nami pekné. Teraz, Brčko?! A sám?! Ten vojak mi povedal, že ak budem na neho dobrá, nechá má prejsť... za riekou. Byť dobrá... Vie on vôbec, čo to je?! Bola som na neho dobrá, aby som tu mohla zostať. Za riekou sú kopce, na kopcoch sú oni. Brčko... za riekou... za riekou je to ešte horšie.*

Brčko *Ostreľovači sú až hore na kopcoch. V noci sa dá prejsť... cez rieku až na druhú stranu. Horšie, lepšie. Ako to môže vedieť. Ani netuší, že som ju videl.*

Emina *Brčko, prejsť riekou je samovražda. Nemyslím, že sa po mňa vráti. Nechám sa prevkapiť. Preboha, Brčko, je tu veľa prevkapiení, ale žiadne pravi-*

dlá. *Vie vôbec čo s nami robia? Tá žiarlivosť. Celé ho ho opantala. Ako im ju môže dopriať.*

Brčko Iba riskantné. A zostať tu je čo...? *Všetko som videl. Ten vojak ju okríkol a ona šla... Aké násilnenie, stačí zakričať, poriadne nahlas a baba je hneď hotová. Bola som znásilnená... bola som znásilnená... Hovno! Mal som ho na muške, ale ona, poslušne sa nechá. Kryje ho, aby si to s ním mohla rozdať! Chceš tu zostať...?*

Emina Chcem žiť, Brčko, či sa to tým hore páči, alebo nie. *Odkiaľ sa to vo mne berie... sladkastá chuť života. Brčko, ty sa po mňa vrátiš?*

Brčko Chceš tu zostať, či nie?

Emina Chcem iba prežiť. Keď sme vtedy neodišli. A prežívam, ale za riekou... bojím sa, že tam je to ešte horšie.

Brčko Má rada sniperov?!

Emina *Mám skazené telo... zvnútra. Nemôžem to s tebou robiť, Brčko, aj keď to tak veľmi chceš. Aj keby si kvôli tomu zostal. Je to nebezpečné.*

Brčko Je to iba riziko. Javiemsvoje prečo nechceš... viešdobré... tydobrevieš.

3. obraz

UTEKAJÚCI BRČKO V POPREDÍ, OSTRELOVAČ V POZADÍ. MIERI, ZVUKY ZRÝCHLENÉHO DYCHU. BRČKO SA STRATÍ V TME. OSTRELOVAČ STOJÍ V POPREDÍ. V PRAVEJ RUKU DRŽÍ CIGARETU. NEHÝBE SA. JEHO POSTAVA VRHÁ DLHÝ TIEŇ. ZRAZU SA POHNE. POČAS REPLÍK DLHÝMI VDYCHMI FAJČÍ A POŤAŽKÁVA ZBRAŇ, VŽDY PRIPRAVENÝ ZASIAHNUŤ. HRÁ PREHNANÝMI GESTAMI, MIMICKY, BEZ REKVIZÍT.

Ostrelovač *Svet je už načisto dohrbaný s tým... s vyjednávaním. A všetko sa zapisuje. Do poslednej litery. My sľubujeme a komisie zapisujú. Lebo veria tomu, čo je napísané. A diskutujú a vyjednávajú, ale len dokedy majú nepriestrelné vesty. V týchto podmienkach prežívame my. A tyto tu. UKAZUJE SMEROM NA BRČKA. Idú ako ovce. Umierajú bez slova. Nič z toho, čo vyjednávajú tak usilovne zapísali si neberú so sebou. Hoci keď sa toľko zapisuje, niekde by sa to malo ukladať, hádam. Počuješ ty, čo si zač. Končíme s tým močením! Dokedy! Jeden v ochrannej veste mi povedal, že zabíjame práve tých najlepších, čo by vedeli urobiť svet lepším. Ale oni s tým robia veľké tajnosti. Ja vidím len jeden svet, tento a žiadny iný. Tak si berú zo sebou. My vieme ako má svet vyzerať. Hej ty, počúvaj! Nezabiješ ho! Močič ako kôň. Je on normálny? Neexistuje! OBJAVÍ SA BRČKO. Za taký čas sa človek aj... Tak dlho môže močiť len kôň, nie normálny človek. Ukáž sa nech sa ti pozriem do ksichtu, lebo ma prejde trpezlivosť. Ruky drž hore. Zuby máš na čo, ukáž?? SKÚMA HO. *Bojujeme za spravodlivú vec, ale**

bez prestávky... človek ani nemá čas nanič. DÍVA SA MU DO TVÁRE. Dobre počujem? Hunder... vogel... kurva, čo je to za meno. Si Nemeč? Čo? Brčkový Nemeč, hovno. Si bastard a poriadny. Drž ruky hore, lebo ma nasereš. Už si ma nasral. ÚDERY. Bastard, zkurvysyn, tvoje matere pichali s každým čo tade prešiel. Si z každého trochu, nie? Mám také pravidlo. Po každej nakladačke povieš vtip. Urobí to z teba chlapa. Nepoznáš? Spomenieš si, neboj sa nič. Aj na vlastného otca z toho regimentu chlapov, čo prešli tvojou matkou, si spomenieš. ÚDER. A keď budeš ukazovať modriny tým vo vestách, nezabudni im povedať, že si bol znásilnený... hahaha.

Brčko *Ty debil násilnícky, ty si to bol, videl som dobre ako si na ňu kričal, sviňa svinská... raz ťa zabijem, ale pred tým ťa vykuchám. Budeš prosiť o odpustenie za všetko to peklo, ktoré tu robíš. Zabijem ťa. Emina, prisahám ti, že ho zabijem. Možno to robíš zo strachu, zo strachu z týchto silikonových mozgov poleptaných, ale jednému to neprejde. Jeden vtip možno viem...*

Ostrelovač: *Vieš? To máš šťastie. Lebo ja nie som zlý človek, rozumieš. Len musí byť poriadok. A to je také zlé, aby bol poriadok?! Aby všetko bolo na svojom mieste a každý šiel tam kam patrí a nestožoval iným život. A na to je treba silných chlapov. Nevravíš nič. Pretože sám nevieš, kam patríš. V tom je tvoj problém. Ale keď ten vtip nebude dobrý, tak nech ťa všetci proroci či čo ochraňujú. Nepomôže ti to.*

Brčko *Pozná jeden ako sa stretli dvaja. KRÁTKA STRIHOVÁ SEKVENCIA NAHŤAČKY TOMA A JERRYHO.*

4. obraz

V POZADÍ POSTUPNE MIZNE SILUETU BRČKA. V POPREDÍ EMINA.

Emina *Brčko, ak si prešiel cez riekou, potom už musíš vidieť, čo s nami robia. Zhora to ale všetko inak vyzerať. Ak ti niektorý z nich povie, že ma pozná, klame! Nepamätám si jedinú tvár! Nepozná nikoho z nich. Prisahám! Ak ti niekto z nich bude tvrdiť, že si nás vyberá baterkou, podlo klame. Baterkou si môže vyberať len veliteľ. Veliteľ je strašná sviňa.*

5. obraz

Ostrelovač *Hahaha... MIMICKY NAZNAČÍ MŔTVEHO, V POZADÍ PROJEKČNÁ SEKVENCIA - JERRY DRŽÍ TOMA... a vieš, že dobre hovoríš a ani nevieš prečo. Pretože slabým nepatrí nič. Iba ak nepriestrelné vesty... hahaha. Keď každý deň povieš taký vtip a ja k tomu pridám svoje vysvetlenie, celkom inakšia nálada bude medzi chlapmi. A dostaneš aj možnosť pričiniť sa, za našu vec. Rozumieš!*

6. obraz

STRIEDAJÚ SA SILUETY EMINY A BRČKA.

Brčko *Mal som ťa zabiť, bez zľutovania aj s ňou. Ale ja som sa díval, blbec, a hovoril si napáť do neho lebo toto ty kurva-vole nezvládneš. Keď si si začala dvíhať sukňu... včelička. Horúco ako v pekle a ty rozťahneš pred ním svoje krídla... vetráš. V pekelnej horúčave tvoj spomalený pohyb... desí ma. Vidím ako spolupracuješ. Mal som strieľať aj keď si ho zakrývala.*

7. obraz

NEZROZUMITELNÝ HLAS S AGRESÍVNOU DIKCIOU. V POZADÍ PROJEKCIA DIKTÁTORA. V POPREDÍ OSTRELOVAČ.

Ostrelovač *PÝŠNE Rád reční, keď prideme niekam, kde ešte zostali nejaké chlapi. Pre poučenie. Tak dobre hovorí, že ani nedohovorí, čo sa všetci tak ponáhľajú pridať sa k nám. A ty skurvysyn tak isto – máš možnosť pričiniť sa. Zaráď sa medzi nich a dobre premýšľaj, ktorou nohou vykročíš. Pozor! Pochodom vchod!*

VEĽKÉ ÚSTA A MODULOVANÝ HLAS VELITEĽA S KRÁTKYM AKCENTOM STÚPA NA INTENZITU.

Hlas veliteľa *My živí musíme vyzývať, lebo hroby sú nemé. Tí, čo v nich ležia, nestačili ani zakričať, ale vy ich odkaz musíte počuť, ak nemáte v ušiach nasrané. Lebo oni zbabelosť neodpúšťajú. Na to pamätajte! Nech vystúpia tí, čo sa už rozhodli.*

8. obraz

POSLEDNÝ SÚD. OSTRELOVAČ SA SPRÁVA AKO PRI SPOVEDI.

Ostrelovač *NEISTO. Nie, veliteľ neodpustí nič. Ani národ neodpúšťa. Tak to povedal. Ani zaváhanie. Boh mi odpustí moje hriechy, kto iný. Mám, ako každý. Rád si vypijem... ale to nie je v desiatich božích ani piatich hlavných. No bôže! ZARAZÍ SA NA CHVÍĽU. Toľko toho, čo sme popili... ani to nebolo bohvie čo. Skôr boží trest ako hriech. Aké víno bolo v tom roku, ha? Pili sme to lebo dajako sme sa museli uvoľniť. Ako konkrétne? Kto si to má všetko pamätať. Hrám karty, ale to tiež nie je hriech... švindľujem, to hej. NÁRUŽIVO. Ale keď mám na ruke horníka a kráľa a vidím, že on ťahá eso, vidím, no... urobil som zárezy na kartách, nie na všetkých, len na tých vyšších... No a on ťahá eso, tak mi nedá, aby som si nepomohol, to je hra, to sú karty, to už tak chodí. Taká moja finta, všetkým som poznačil karty, svoje nie... v noci keď sa mi nechcelo spať. VYČÍTAVO AŽ DO HNEVU, AKO VO VTRŽENÍ. Lebo medzi snom a bdením je príliš jemná hranica... keď sa poprehrá, dokážeš to spojiť?? Ty si to vymyslel! Majú tí tvoji anjeli krásky? Lebo týchto moji len tak stoja a provokujú, tváre hladké ako mra-*

mor. Zabíjajú mi sny. Ja teda znesiem toho dosť, ale toto nie je pre slabé povahy. Strieľam do tých vyžehľených ksichtov, koľko sa do nich zmestí. A oni padajú, ale znovu sa postaví. Nikdy nemám dosť nábojov, aby zostali ležať. Nie sú na to nejaké prášky? NÁVRAT DO PREDOŠLEJ SITUÁCIE – AKOBY SA PREBUDIL ZO SNA. Robím to v noci, keď ostatní spia, čosi tušia, že niečo nie je v poriadku, ale nevedia, a tak odmietajú hrať s mojimi kartami. Ibaže moje karty sú čisté! Viac nič. Už iba také hlúposti, keď som bol chlapec, hovorili mi, že čúrať do ohňa sa nesmie. A keď sa niečo nesmie a robí sa to, tak to je hriech. Teraz to robím, ale oheň sa musí zahasť lebo nepriateľ nespí. SPOZORNIE. Strieľam. Ako každý. Iba reči sa okolo toho narobia. Také strieľanie. Tak... okolo seba. Hovoríme tomu, že odháňam muchy, rozháňam mraky a robím diery do zeme. Všetci to tak robia. NAŠTVANE. Zabíjam - nezabíjam. Až tak ďaleko sa o to nestarám. Kto dovidí po koniec strely. SNAŽÍ SA DOBRÁČKY. Čo... ženy. Ako chlapi na vojne... keď sa zvečerí, alebo v noci... chodíme za babami... posvietime si na ne baterkami, povyberáme, ktorá sa komu páči. Tak to už raz chodí. Dajako sa musíme uvoľniť.

9. obraz

UTEKAJÚCI BRČKO, V POZADÍ ZVUKY ZRÝCHLENÉHO DYCHU, KTORÝ SA PREHLBUJE A SPOMAĽUJE. BRČKO SA STRATÍ V TME. V POPREDÍ OSTRELOVAČ – KROKY OKOVANÝCH TOPÁNKO PO ČAS TEXTU.

Ostrelovač *Áno, veliteľ! Dovedol som len jedného, veliteľ. Akých dvoch? Toho brčkavca. Blondiaka nie. Skade sa vzal. Takí tu ani nie sú. Blondiaci u nás nie sú, veliteľ. NEARTIKULOVANÝ HLAS VELITEĽA. No ale potom ten blondiak už musel stáť medzi tými, čo sme našli v dedine... keď som dovedol brčkavca. Ako ináč? KRÁTKY NEARTIKULOVANÝ ŠTEK VELITEĽA. Kamaráti? Oni dvaja? Blondiak s brčkavcom a kamaráti. Musel by som si všimnúť, veliteľ. To tu ani nie je možné, veliteľ. Všetci musia byť celkom inej rasy. NEARTIKULOVANÝ ŠTEK. Stoprocent... alebo tak nejak sa volal. Nie Stoprocent, ale stoprocent po nemecky. Hunderaber... tak nejak. Veliteľ, keď sa niekto volá Stoprocent po nemecky, nemôže byť náš. Možno žid. Vedel taký vtip židovský... chcel som, žeby sa chlapi zasmiali. Po boji to dobre padne. Veliteľ, ale proti židom sa oficiálne ešte nič nepovedalo!*

10. obraz

Ostrelovač *Stoprocent, Stoprocent! Nájdem si ťa aj v pekle. Druhy raz mi neujdeš. Daroval som ti život, ale ti ho aj vezmem. To si mi nemal urobiť. Aj s tým blondiakom. Postaviť sa vedľa neho. Využiť*

a odhodíť. Všetci ste rovnakí. Mohol som vedieť, že v tej tvojej palici sa nemôže zrodiť nič normálne.

VÝPOVEĎ PRED VYŠETROVATEĽOM.

Stáli tam ako takí dvaja barani. Chlapi hovorili... že keď bolo treba urobiť krok dopredu... že teda sa pri-dávajú k nám, tak ten brčkavec len polkrok, celý ne-urobil. A ten blondiak, neviem odkiaľ sa vzal, asi sa skrýval v dedine, ani krok. Pozrel sa na veliteľa... chlapi vraveli, potom na chlapov, ale tak čudne, ako-by mali všetci rozopnuté nohavice alebo čo... a hore na oblohu, akoby z nej niečo padalo. A oni magori, teda naši chlapi, po ňom... najprv na gate a potom hore... **POZRIE SA HORE, ZASNÍVA SA.** Už dávno som sa nepozrel na oblohu. Niekedy som chodieval k moru... za odlivu na pláž. Baby hore 'bez' tikajú ako načaso-vané bomby, ako moja žena, keď sa na ňu pozriem... More tam vteká rovno do neba. **VÝSTREL HO VYRUŠÍ.** Do toho výstrel. Z krovia vyletel vták a chlapi do neho začali páliť ako splašení. Keď prestali, malý blondiak už ležal na zemi. Zo spánkov mu vyteka-la krv. Nijaká veľká kaluž. Zem vypije všetko. *A ten vták nažratý olovom zostal visieť kdesi vo vzduchu.* Veliteľa som nevidel. On to neurobil. Dohovorili sa, s brčkavcom. Možno aj losovali kto odpúta pozor-nosť. Áno, vtedy som si vymenil automatiku za puš-ku. *Myslím, že to bolo fair, s puškou. Dal som mu viac šanci. Ako rovný s rovným. Jedno nabitie a je-den výstrel. Jeden sniper a dobre vyhladnutý brč-kavec. Fair hra.*

11. obraz

UTEKAJÚCI BRČKO. ZVUKY DYCHU SA POSTUPNE SPOMALUJÚ A PREHLBUJÚ AŽ ZANIKNÚ. DIALÓG NA DIAĽKU.

Emina Brčko... dobre si urobil, že si odišiel. Predtým keď dobojovali a dopili, zišli dolu a tí slušnejší nám hovorili, že sa nemusíme ničoho báť, ak budeme na nich dobré, že to patrí k vojne... a potom nám dali chleba. Teraz sú besní. Naženú nás do jednej miestnosti. Hromadné znásilňovanie patrí k dobre fungujúcej vojne, povedal jeden. Dobre si urobil, keď si odišiel.

Brčko KRIČÍ. Lebo ma nechceš! Prečo ma nechceš!?

Pretože na teba nekričím ako on? Preto?!

Emina ...nevládzem už nosiť svoje telo.

Brčko Sú aj iné ženy, na to nezabúdaj... ktorým sa to nehnuší. Ďalej odtiaľto... mimo toto peklo.

Emina Šaty zo mňa najradšej strhávajú... aj keď by som si ich radšej vyzliekla sama. Nie...! Ty si to zle vysvetľuješ! Im o to nejde. Prečo mi neveríš. Chcu vedieť ako ma to bolí. Najradšej by všetci precitli a myslia si, že cez našu bolesť sa im to podarí.

Brčko Sú aj iné ženy. Nestvrdnú a netvária sa tak

trpiteľsky... keď na to dôjde. **ZASNENE.** Sníva sa mi o nich. Točia sa okolo mňa až sa mi moce z toho hlava. Rozkročia sa, všetky ako ty, ako ty. Jedna po druhej mi ukazujú belostné stehná... a vyššie a vyššie až k záhybom svojich čierňav. Musím sa ťa dotknúť, pohladíť... rozopni si blúzku... aj ty aj ty aj ty... obnažené provokujú a ja chcem vysko-čiť a stratíť sa medzi ich a tvojimi cecíkmi... navždy. Možno si už vyhasnutá sopka.

Emina Nieкто podpálil pivovar. Ty si to bol, Brčko? Te-raz je voda len na námestí. Voda je život. Kvôli vo-de sa nechávame zabíjať.

12. obraz

OSTREĽOVAČ SLEDUJE ĎALEKOHLADOM SITUÁCIU DOLU V ÚDOLÍ.

Ostreľovač *Safety haeven* – to si nazvali tí, v tých ne-priestrelných vestách. Vraj bezpečné zóny, a tak sa tam všetci hrnú ako do neba. Pred nami je to aj tak prd platné. Samé kopce sú okolo toho neba. Nebo nad údolím. Do toho nebička ťa pošlem. A is-te dobre vieš, že na tých kopcoch je takých anjelov strážnych ako ja viac. A každý má svojho Stopro-centa. **OBRÁTI SA K PRVOJAKOVI.** **ODPOVEDE PRVOJAKA SÚ NIEZROZUMITELNÉ. NAPONDOBUJÚ IBA CHARAKTER RE-ČI.** Hej, hej, daj si odpich! Vážne! Fakt! Tá tam dolu je moja. Rozumieš! Je moja a hotovo. O tom sa tu s tebou nebudem baviť... To si piš, že to dotiahnem do konca... To je snád' moja vec. Strieľať budem až to sám uznám za vhodné. Čo teba je do toho!?... Nechaj to na mňa, jasné. Aj do buducna to nechaj na mňa, kľud, kľud... Ja som pokojný. Žiaden prob-lém. Nikdy nehovor kľud, keď je problém, jasné... Pomaly sklop ten kvér... **POMALY.** Kľud, o nič nejde. Nechaj to tak. Nie je nijaký problém. Jasné! Fajn, fajn... sme v pohode. V pohode. **OSTREĽOVAČ SI HUN-DRE SÁM POPOD NOS.** Idiot, debil! Má svoje terče, kol-ko ich potrebuje. Nie! On musí pokukovať po cu-dzom. Vypráskal by na ňu celý zásobník. Debil! Čo môže viac chcieť ako vodovod na námestí. Už ťa nebaví strieľať do davu, čo!

Druhojak **NAJPRV V CLONE NEZROZUMITELNE, POSTUPNE ZA-ČÍNA HOVORIŤ ARTIKULOVANE.**

Ostreľovač Iba boh ti rozumie, človeče.

Prvojak... že sú to kurvy tam dolu. Podpálili pivovar.

Každú noc sme si odskočili na pivo... a teraz. Nie, oni radšej do človeka... na tom najcitlivejšom mieste.

Druhojak Už sa s nimi neseriem. Strieľam na všetko, čo sa hýbe. Za pivovar, ale na pivovar... to by som nikdy. Nikdy!

Prvojak Aby sme nechodili dolu.

Druhojak Lebo oni, kurvy, abstinujú. Čo abstinujú. Pivo pijú, tvrdé nie, ale pivo pijú. Videl som ich piť pivo.

Prvojak Pijú pivo a podpália pivovar, čo? Hovno pijú pivo. Žerú deti a hotovo.

Druhojak To ešte potrvá, kým bude všetko hotovo.

Prvojak A čo ty len na ňu pozeráš... predtým tam mala jedného. Taký brčkový bol, ale opatrný, do mušky nevlezol. Dávno som ho nevidel. Možno to schytil inde.

Druhojak Alebo prešiel cez rieku.

Prvojak Hovno, mohol prejsť cez rieku. Nikto neprejde cez rieku.

Ostreľovač Brčkový... Stoprocent hovoríš?

Prvojak Brčkový bol, to na stoprocent. Keď ho uvidíš, môžeš si streliť, ale len na isto, aby si ho nevyplašil.

Druhojak Nech mu to napáli rovno do gulí lebo nám ju kazí. Je naša. Šak mám pravdu.

Prvojak Keby dobre zamieril na studňu, má ho. Studňa na záhrade, to je najlepšie miesto. Piť musí každý aj on. Raz sa tam ukáže, príde za ňou, neboj nič.

Druhojak Ale ona je naša. Poznali sme ju skôr ako on. Ešte vtedy keď sme po prvýkrát zišli dole.

Prvojak To sme boli ešte poriadni blbci.

Druhojak To sme teda boli poriadni... Aj tak sa nám už nikto nepostaví!

Prvojak K OSTRELOVAČOVI. Ideme dvaja dolu, nie... všetci poskrývaní a ona tam sedí, na čerstvej hline. Len tak. Sukňa až tuto hore... všetko jej bolo vidieť, nie. Aj tričko mala naruby. Niečo na ňom po anglicky, ale to sa nedalo prečítať.

Druhojak Ty vieš po anglicky?

Prvojak Ale to sa nedalo prečítať, keď ho mala na ruby. Iba dve bodky bolo vidieť.

Druhojak Šak to, ani boh sa už v tých nápisoch nevyzná. Čo znamenajú. A oni to nosia.

Prvojak Hic ako na skapanie, tak jej vravím, daj si to tričko dolu, nie, nech si to prečítam. A ona nič. Sedí na tej hline a nič. Tak jej ešte raz pekne vravím, daj si dolu to tričko. Lebo čo s ňou. Sukňa až na bruchu, v tom hici môže chlapovi zadrbať ani nevieš kedy. V noci to je iné. Ale za bieleho dňa, napália to do teba ani nevieš odkiaľ.

Druhojak To bolo ale kurva riziko.

Prvojak No a ona na tej hline, hej, tak jej vravím, neboj sa ty nič, moja zlatá, všetko bude dobré, ale daj si to tričko dolu lebo... A všetko bolo. Za bieleho dňa. Ale musím povedať, že keď som bol na nej, hej, akoby ma niekto držal na muške. Také studené miesto na chrbte, dodnes ma od toho bolia kríže.

Druhojak A čo bolo na tom tričku?

13. obraz

STRIHY STRIEDAVO NA EMINU A OSTRELOVAČA.

Ostreľovač Majú pravdu. Stačí zamieriť na studňu.

Ak Stoprocent utiekol kvôli nej, tak je posraný parchant a ona je mrcha, keď ho núti k takým veciam. DÍVA SA ĎALEKOHĽADOM DOLU DO ÚDOLIA. To je ona, nie? Možno aj on sa tam ukáže. Kde ty žiješ, boha tvojho, v takej krátkej sukni. Dávaš im zabrať. Vy-maľovaná až sem to vidieť. Ak ušiel za tebou, tak si fakt mrcha, lebo mu ničíš život.

Emina Brčko, počuješ ma!? Mieril na mňa a hrozne kričal, aby som si dala dolu tričko, že si chce ten nápis prečítať. Videl si to. Viem, že si to videl. Preto si ušiel. Robia nám aj horšie veci, len kvôli tomu, že chceme žiť. Díváš sa, Brčko?

Ostreľovač Čo to stvára, potvora jedna. To sa chceš nechať z fleku odbachnúť? To je fakt krava, keď sa takto ukazuje. NAMIERI NA ňU PUŠKU.

Emina Odkedy si odišiel, nerobím nič iné len sa maľujem. Určite sa díváš... chceme, aby si ma videl pekne. Možno dnes to nie je bohvie čo, ale... Ty si počul, čo kričal ten vojak! Objavil sa tak zrazu. Za bieleho dňa dolu neschádzajú. A strašne kričal, že už si to prečítal a že ak budem na neho dobrá, nechá ma prejsť cez rieku. Musela som byť na neho dobrá, aby ma nenútil prejsť rieku. Som kurva, Brčko? SOM??? Si môj, Brčko. Takého som si ťa vymodlila. Keď zatrasieš hlavou, do rúk mi napadajú malé čierne krúžky z tvojich vlasov.

Ostreľovač UVOĽNÍ PUŠKU. Potrebuje chlapa, to je jasné, ale až takto provokovať, to nemusí.

Emina Aj modlím sa za teba, len neviem, kam to všetko ide. Hore bolo vždy nebo. Nebo je vždy hore a dole je pekle. Teraz sú hore ostreľovači. Kde si ty, Brčko?

Ostreľovač Tebe, pusinka, je asi jedno, kto ťa prefikne, keď o to tak prosíš.

Emina Svieťa baterkou do tváre. Veliteľ a potom ostatní. Naučila som sa umŕtvovať svoje telo. Modlím sa pritom a stúpam kamsi hore úzkym chodníkom. Bojím sa, mám závrate... bijú ma. Oni ma pritom ešte aj bijú. Neľutuj ma, prosím, len ma vypočuj. Zobudím sa na prvé ranné strieľanie. Plná modrín, celá polepená, dohryzená, zaslintaná... bohvie koľko ich bolo. Vybehnem von a kľúčujem až k studni. Skrčená, poležiačky sa umývam. A strašne sa bojím. Nechcem zomrieť taká nečistá. Keď sa mi raz podarí tým chodníkom vystúpiť až na vrchol, už sa nikdy nevrátim.

Ostreľovač Na to sa nedá dívať. Len tupo zamieriť a odprásknuť ju. ZRAZU STRATÍ NERVY A ZAČNE KRIČAŤ. No čo sa díváš, krava sprostá. Normálne oznamujeme len počty mŕtvych, a tu má s tebou človek zľutovanie. A nie som za to svojej pamäti vďačný, že si ešte pamätám, čo je to súciť. Hoci pri tebe mi schádzajú na um veci, z ktorých by sa jeden zbláznil.

Emina Každé ráno, keď sa prebudím, bojím sa, že v noci už neumŕtvim svoje telo. Díváš sa na mňa? Už mi dochádzajú očné tienie a zo steny sa mi odlepuje tvoja fotografia. Dala som si ju tam, keď si odišiel. Vieš, že sa na nej už vôbec nepodobáš. Len brčky máš rovnaké. Vidíš ten komín, alebo čo z neho zostalo? Je na ňom moje meno a dátum narodenia. Dopíšem aj konečný dátum. Nemôžem to nechať na teba. Chlapi obyčajne spanikária a utečú, aj keď sa tvária. Teraz pôjdem k studni. Chcem, aby nám bolo spolu krásne. Ale musíš zísť dolu.

Ostreľovač Tak kvôli tebe ja musím dolu.

14. obraz

OSTREĽOVAČ POMALÝM KROKOM PRISTUPUJE K EMINE.

Ostreľovač Pod komín. Naučil vás to nejaký vojenský bilbec... teoretik. Pod komínom sa dá zachrániť, čo? Komíny zostávajú. No čo čakáš, že sa teraz stane. Mám z teba rovno strhnúť to tričko, alebo to urobíš sama?! Rukami si držiš kolená, a to je blbosť, rozumieš? Strašne to dráždi. Nič viac našich chlapov nevydráždi ako toto. No čo sa díváš akoby sme sa už poznali. My sme sa, moja zlatá, ešte za denného svetla nevideli. Mám pravdu?!

Emina Skoncuješ to so mnou... potom.

Ostreľovač Čo skoncuješ? Ako to myslíš? *Tie oči... tvár, štíhly krk... k útlym ramenám a ďalej až kam... staré svety... tvary ženského tela... čo ešte o tom viem. Strkám svojho pindúra do čiernych dier... To akože tá mám zastrelíť? Tak toľko, moja zlatá, my času nemáme. Treba bojovať.*

Emina Chcem, aby... až sa pováň... aby si ma zabil.

Ostreľovač Úúúú... hm... neurob žene radost.

Emina Chcem, aby si ma zabil.

Ostreľovač Čo ty odo mňa také veci... moja vec. Sám sa rozhodnem. Keď budeš dobrá, možno aj, ale najprv si daj dolu to tričko.

Emina Sľúb! Prisahaj, že to urobíš!

ZMENA – OSTREĽOVAČ VYPOVEDÁ. CHLADNE BEZ EMÓCIÍ AKO INŠTRUKTOR.

Hlas Predved'te ako ste to uskutočňovali!

Ostreľovač Bežne sme to robili s odistenou zbraňou.

Mieri sa na ženu... nohy musí dať od seba. Ja idem do pokľaku... puška v ľavej ruke a hlaveň jej pod bradu. Niekedy ešte predtým než to, sa jej priloží puška na srdce a pomaly sa ťahá hore. *Niektorá, čo má menšie bradavky, normálne aj zaštopľuje otvor hlavne... Hm. Áno, až potom si kláknem. Na pravé koleno. Ľaváci na ľavé. Puška sa jej drží pod bradou. Chlapi hovoria, že s odistenou zbraňou je to vzrušujúcejšie. Nikdy som to nerobil s puškou.*

ODKLADÁ PUŠKU VEDĽA SEBA. ZOSTÁVA LEŽAŤ NA EMINE.

15. obraz

Brčko Obliekla si to tričko, čo priniesol konvoj s nápisom „war never more“. Naruby. Všetci to nosili naruby, lebo tie reflexné farby svietili až do neba. Šla odniesť nezábudky na hrob toho malého, čo to schytil pred týždňom. Ani neviem, kde ich našla. Tu už pomaly žiadne kvety nerastú. To tričko mu bolo až po päty. Sedela na hrobe, keď sa objavil. Aby sa zem rýchlejšie uležala. Lebo tí túlaví psi hneď všetko vyhrabú. Chcel som strieľať, ale keď som sa tak díval na nich ako to robia, prišlo ľúto... zo všetkého... ako je to rozdelené. Ako tým hore posielajú baterky a nám inkubátory... ako tým hore pušky a nám reflexné trička.

16. obraz

Ostreľovač NA ZEMI. Boha tvojho aká si mäkká...

Druhojak POKLEPE MU NA RAMENO. Pohni, je nás tu viac.

Emina Teraz to urob! Prisahal si! Musíš!

Prvojak Mysli na kamarátov. Nepretahuj zbytočne.

MIMICKÉ VYHODENIE, OSTREĽOVAČ PADÁ NA ZEM.

Ostreľovač Hovada, hovada, hovada! Spotené magorské papule! Maskované hovná, nič iné! Toto sa tu už nedá vydržať. To radšej zdochnem, než sa na toto dívať. Nebudem už na to čumieť. Dá každému. Ak jej sľúbi, že ju odpráskne hneď potom, dá každému! Vlastne nie, iba tomu, kto chce. Je to kurva!

17. obraz

Brčko Vytiahli ju von. Len tak zo sandy. Ležala na starom koberci. Vojaci do seba strkali hlavňami... rozliehalo sa to po celom údolí a kričali... Ber si ju, ber, ešte kope! Ale nikto už asi nemal chuť. Zostala ležať na ceste. Vojaci už dávno na všetko zabudli. Už oslavujú a ščia do ohňa. Chcel by som ju zasypať nezábudkami... Emina... a pochovať ťa na lúke... ale nepovedala si mi, kde sú tu ešte také lúky... s nezábudkami. **MIERI PUŠKOU.**

OSTREĽOVAČ VYPOVEDÁ.

Ostreľovač Je pravda, že sa bijeme za spravodlivú vec, ale musím aj povedať, že sa mi nepáči, keď sa mŕtvi nepochovávajú, aj keď nie sú naši. Keď zostávajú len tak pod komínmi. Preto som ju uložil do zeme, pod komín. Tam, kde si sama vybrala. Aj dátum smrti som opravil. Splietla sa o jeden celý deň.

Brčko Vďaka ti, pane, za každý deň, ktorým nás obdaríť ráčiš.

BRČKOV VÝSTREL, OSTREĽOVAČ PADÁ.

HUDBA - SONY ROLLINS: KARNEVAL POKRAČUJE.

Koniec

Osoby Prodavačka

Matka, mírně pokročilého středního věku

Saša, dvacetiletý

Leni, mladá dívka

Změny prostorů se dějí pouze nejnutnějšími znaky, lze využít i videoprojekce. Mezi jednotlivými obrazy a monology se setmí. Inscenační postup by měl kontrastovat s jazykem i absurditou situace, měl by nabízet konfrontaci s tzv. běžným, obvyklým, nebezpečně všedním.

1. Nákup

Do obchodu, který připomíná starou masnu, vstupuje Matka. Za pultem už na ni čeká Prodavačka, oblečená v ženských šatech, které rozhodně nejsou v souladu se žádnou módní linií, na hlavě silonovou blond paruku, kdesi pod nánošem výrazného make-upu je možná živá tvář – možná ženy, možná muže. Matka dojde až k pultu a tam skoro šepetem začne mluvit.

Matka Jedno dítě, prosím.

Prodavačka Cože?

Matka Dítě.

Prodavačka Živý?

Matka Samozřejmě. Asi tak tři kila.

Prodavačka Nemáme.

Matka A můžu se zeptat příští týden?

Prodavačka Můžete, ale nebude vám to nic platný.

Matka Zaplatím, kolik si řeknete.

Prodavačka Běžte domů.

Matka Říkám, že vám můžu zaplatit. Dám vám, co budu mít. Já chci dítě.

Prodavačka Já toho chci.

Matka Co čekáte, co vám člověk musí dát? Jste taky ženská, musíte mi rozumět. Copak v sobě nemáte trochu citu?

Prodavačka Kupte si psa.

Matka Ale já chci dítě.

Prodavačka A co myslíte, že z toho budete mít?

Matka Všechno potom dostane smysl, všechno se změní.

Prodavačka Na shledanou.

Matka Když mi ho nedáte, tak –

Prodavačka Tak co?

Matka Něco si udělám.

Prodavačka A potom?

Matka Jak potom?

Prodavačka Copak si myslíte, že se vám to povede?

Jste vážně tak naivní? Ono to není jen tak.

Matka Já to vážně udělám.

Prodavačka Já vím.

Matka Copak byste mě mohla mít na svědomí, co?

Řekněte, mohla?

Prodavačka Právě, že vás na svědomí mít nechci. Já vám ho nemůžu dát.

Matka Proč mám být zbytečná kvůli vašemu rozmaru? Proč mi kvůli své špatné náladě upíráte i jediný kousek štěstí, na který mám nárok?

Prodavačka Se štěstím na mě nechoďte.

Matka Vážně? Víte, co je 'štěstí' pro mě? – Dítě, dítě, dítě.

Prodavačka A dájí?

Matka Dál nic! – Takže mi ho nedáte?

Prodavačka Můžete křičet a vyhrožovat, jak chcete, ale nedám. Už kvůli vám ne. Pochopte to, prosím.

Matka Já vás prokleju.

Prodavačka To nemůžete.

Matka Můžu. Můžu vás proklít a zničit, stejně jako vy můžete zničit mě. Vůbec vás neznám, ale už vás nenávidím, protože mi nechcete dát dítě. Mám na něj právo, mám právo být matka, ale vy mi ho berete. Přisahám při Bohu, že –

Prodavačka Slezte dolů a mlčte. – Cože si to přejete?

Matka Já? Dítě.

Prodavačka Dobře. Jedno tu ještě zbylo. Ale je to kluk.

Matka To vůbec nevádí, vlastně tím líp. Kolik za něj chcete?

Prodavačka Nic.

Matka Nic?

Prodavačka Je jaksí bez záruky.

Matka Já přece žádnou záruku nechci.

Prodavačka Ještě si to můžete rozmyslet. Nemám chuť nést zodpovědnost za něco –

Matka Já si to klidně zodpovím sama. Už mi ho dejte.

Prodavačka Jak chcete.

Prodavačka dá Matce malý, nehybný uzlíček.

Matka Už dávno mám vybrané jméno – Alexandr.

Krásné jméno, vidíte, vznešené, jako z románu.

('Zapózuje') Sluší mi to jako matce?

Prodavačka Ano, teď ano. Ale za pár let třeba –
Matka To už bude Alexandr velký a já na něho budu hrdá a budu ho milovat.
Prodavačka Běžte radši domů.
Matka Jistě. Máte ještě spoustu práce, já to znám. Nikdy vám to nezapomenu. Na shledanou. (*Odejde*)
Prodavačka Řekla si o to přece sama.

Monolog Matky

Matka Nechtěla jsem být další roky sama, tak jsem si pořídila jeho. Už jsem neměla prázdné ruce. Chodila jsem po ulici a s podivnou euforií jsem ho všem ukazovala a říkala: „Podívejte se na tu krásu. Jsem matka a miluju svoje dítě.“ – Měl všechno změnit, přinést spásu. Ale on jenom plakal a plakal a pořád se vypytával na bolest. Já jsem chtěla být šťastná. On mumlal něco o zkažené krvi. Včera, když stál u okna a díval se ven, jsem se na něho znovu podívala. Chtěla jsem se zeptat, kdo to je. – Pak jsem radši na všechno zapomněla. Jsem přece jeho matka a on je můj syn. Mám z něho strach. Nevím, co a kdy udělá, natož abych pochopila, proč to udělá. Mám strach z vlastního dítěte, o které bych se měla bát. Ale nemůžu to nikde říct, jsem přece jeho matka. Už dávno mu neříkám Alexandr. Dvacet let se sblížíme a zvykáme si na sebe. Už se nemůžeme ani vidět.

2. Košile

Ateliér, část místnosti je zakryta závěsem. Přichází Matka, nese nákupní tašku.

Matka Sašo!

Saša Co tu chceš?

Matka Už jsi nebyl tři dny doma. Měla jsem strach.

Saša Jak vidíš, zbytečně. Vždycky jsem tady.

Matka Přinesla jsem ti něco k jídlu. Musíš mít hlad.

Jsi celý pobledlý.

Saša Prosím tě, nech mě.

Matka Přinesla jsem ti taky něco na převlečení. Nemůžeš pořád chodit v těch roztrhaných věcech. Copak ti nedávám peníze na oblečení? Nechci, aby lidi řekli, že se o tebe nestarám.

Saša Vždyť se staráš.

Matka Sášenko, sundej ty hadry, něco jsem ti koupila. (*Vyndává z tašky balíček s bílými košilemi*) Podívej se, byly se slevou – tři za cenu dvou. Tak co tomu říkáš?

Saša Že je nechci.

Matka Spousta mladých mužů je nosí.

Saša Já je nechci. Nosit je nebudu.

Matka Ale co s nimi? Přece je teď nevyhodím.

Saša Já nevím, tak je dej souseďce nebo na charitu, to je jedno.

Matka Moh bys je nosit aspoň tady v ateliéru. Malíři chodí v bílém, a ty přece chceš být malíř.

Saša Ani mi je nezkoušej, říkám. Třeba je vyhod', ale j-á j-e n-e-ch-c-i.

Matka Sášenko, ty mě jednou utrápíš.

Saša Dej mi je.

Matka Zkusíš si je?

Saša vezme všechny tři košile a jde za závěs, ten se tu a tam zavlní. S Matkou mluví přes něj.

Matka Jsi hodný, Sášenko. Copak to nešlo hnedka?

Saša Na nic mi tam prosím nesahej.

Matka Uvidíš, že se ti v nich bude krásně malovat.

Bude ti to slušet. Mohla bych tě pak třeba vyfotit u stojanu, na památku.

Saša Nechci se fotit.

Matka Ale slušelo by ti to, to mi věř. Tak jsi už?

Saša Ještě ne.

Matka Najednou si dáš záležet... Já vím, že tě trápí spousta věcí. Třeba to, že nemáš tátu jako ostatní, vid'?

Saša Ani ne, když si radši umřel.

Matka Není přece mrtvý, jenom odešel, když jsem tě přinesla domů.

Saša Jeho problém.

Matka Proč o něm mluvíš takhle?

Saša Nemám s ním vůbec nic společného. Ty sis ho vybrala, já ne.

Matka Ale je to jednou tvůj táta.

Saša To už víckrát neříkej!

Matka Tak už?

Saša Ještě moment a bude to perfektní. (*Vyjde ve stejném oblečení, ve kterém zašel za závěs*)

Matka Co to má znamenat?

Saša Nic.

Matka Cos tam celou tu dobu dělal?

Saša Tvořil jsem. To bys neřekla, ale docela mi to šlo.

Matka Co to mluvíš za nesmysly? Já ti vůbec nerozumím.

Saša Konečně jsi na to přišla. Chvilku to trvalo, ale už to paninka ví.

Matka Proč se tak chováš, Sašo?

Saša Mám málo síly.

Matka Když jsi tři dny nejed, tak se nediv.

Saša Tady vůbec nejde o jídlo.

Matka Ještě onemocníš, a co potom řeknou lidi.

Saša Já ti kašlu na lidi. Co jim je do mě? Já se jich taky neptám, proč to a proč támhleto. Ať se třeba všichni oběsí –

Matka Jak to můžeš říct?

Saša Chceš to zopakovat?

Matka Dokážeš jenom ubližovat, Sašo. Proč? Nikdy ti nikdo nic neudělal.

Saša Víš to jistě?

Matka Já jsem ti dala, co jsem mohla, snad to nebylo tak málo. A ty se teď takhle chováš. Jestli ti někdo ubližuje, tak mi to řekni, ale já už vážně nevím.

Saša Jdi domů.

Matka Ne. Já chci vědět, co se s tebou děje. Rozumíš!

Saša A na co?

Matka Jsem tvoje máma. Chci to vědět. Mám právo to vědět. Musíš mi to říct, Sašo, musíš?!

Saša chytne Matku a beze slova ji táhne k závěsu, za nímž se předtím 'převlékal'. Odhrne ho. Jsou tam tři vy-cpané bílé košile, všelijak pořezané, místy jsou na nich rudé skvrny – není jasné, zda jde o barvu nebo o krev, některé části jsou opáleny atd.

Saša Dívej se! Tak to jsem já!

Matka Co to je?

Saša Já.

Matka To není pravda, to nejsi ty.

Saša Jsem, jsem to já.

Matka Proč jsi to udělal?

Saša Protože už mě sraly ty nevinný bílý košile. Na-škrobeny límečky. Řežou do krku jako oprátka. Ubližují mi.

Matka Co to mluvíš?

Saša Stejně jako ty. Já vím, že třeba nechceš, ale ne-daří se ti to.

Matka Jsi sobec.

Saša Svět je jeden nemohoucí kripl, ale proč se mstí na mně? Co ode mě chce? Já už nemůžu, já se budu bránit, víš. Ostatní se musejí taky nějak bránit, jinak by to nevydrželi, jinak by to nebylo možný přežít.

Matka Jsi celý zpocený, Sášenko.

Saša Nedotýkej se mě, prosím. Strašně to pálí.

Matka Nechceš napít?

Saša Já jim přece nic neudělal.

Matka Určitě máš horečku, pššš – zavoláme doktora.

Jenom klidně lež. Vzpomínáš si – doktor klepe na bolístku, potom píše receptis...

Saša Nech toho.

Matka Promiň, už jsi velký, já vím.

Saša Mámo, čím je to vína?

Matka Pššš – no tak.

Saša Tak čím, mámo?

Matka Já nevím. Já ti, Sášenko, vůbec nerozumím.

Saša Strašně to bolí, mami.

Matka Řekni mi co!

Saša Pomoz mi, maminko, prosím.

Matka Pššš – všechno bude v pořádku. Jenom klidně lež. Já někoho zavolám. Jenom chvilku vydrž. Po-mozte mu přece někdo. (*Spíš uteče, než odejde*)

Odběry: Matka

Prodavačka přichází na odběry vždy v doktorském pláští a s přenosným stojanem na zkumavky.

Matka Je nemocný, doktore?

Prodavačka Je nedostatek krve.

Matka Můžete mu pomoci?

Prodavačka Nevím.

Matka Je to můj syn. Potřebuju, abyste mu pomoh.

Jestli umře, tak nevím.

Prodavačka To přece nikdo neřek.

Matka Mám strach, že umře moje vlastní dítě. Zrov-na moje.

Prodavačka Seženu vám jiný.

Matka Ale já jiný nechci.

Prodavačka Dáte mu krev?

Matka Samozřejmě. Kolik?

Prodavačka Poměrně dost.

Matka Myslíte čistou krev?

Prodavačka Přece nebudete ředit krev pro vlastní dítě?

Matka Sama ji mám už zředěnou, aby mi vystačila aspoň na celý den.

Prodavačka Je to váš syn a vy jste jeho matka.

Matka Jistě, jsem jeho matka. Dám mu ji, jistěže mu ji dám.

Prodavačka Výborně. Jako skutečná matka.

Matka Já jsem skutečná matka.

Prodavačka odebere Matce krev, tu pak napustí do dlouhé a úzké zkumavky, kterou postaví do přenosné-ho stojanu.

Prodavačka Vidíte, tolik vám jí nebylo.

Matka Pomůže to?

Prodavačka Pomůže to, doufám, nám všem. Není vám dobře?

Matka Trochu se mi zamotala hlava.

Prodavačka Lehněte si a nohy si dejte nahoru. Krev vám půjde líp do hlavy.

3. Sen první – Setkání

Otevřený prostor. Saša stojí zády, hledí před sebe, hori-zont je plný rudých čar od západu slunce. Chvilí jen tak stojí, pak začne křičet. Jeden dlouhý výkřik. Ještě do kři-ku příběhne Leni. Zezadu mu položí ruku na ústa. Saša přestane křičet. Otáčí se.

Leni Bolí to ještě?

Saša Už ne.

Leni Čekal jsi tady dlouho?

Saša Půl západu slunce. Můžu se tě dotknout, Leni?

Leni Nevím.

Saša Ty nechceš?

Leni Nepatřím si.

Saša A komu bys asi tak patřila?

Leni Nevím, ale sobě už určitě ne. Prohrála jsem se.

Saša Podej mi ruku. Prosím.

Leni mu podá ruku, Saša ji odhrne rukáv ze zápěstí.

Leni Napůl rozdělaná práce.

Saša Bolí ještě?

Leni Když je velký sucho, a pak při západu slunce.

Vždycky se připomenou, jak se zrcadlí po celém obzoru.

Saša Co?

Leni Ty otevřený rány. Jsou po celém horizontu. Nevíš,

kterou si dřív vybrat. V ten okamžik mi patří nebe.

Jenomže to všechno nějak neúměrně bolí.

Saša Pomůžu ti.

Leni Vybrat si tu pravou.

Saša Ne, od nich.

Leni To já nechci. Jsou moje. A jenom moje. Už se mě nechceš dotknout?

Saša A co když se dotknu zrovna jich?

Leni V nich je ke mně nejlíživě.

Saša Bude tě to bolet.

Leni Tak budu křičet a ono to přejde.

Saša Mohly by se ještě víc otevřít.

Leni Možná právě na to čekám.

Saša Leni, víš, co říkáš?

Leni Že nenosím šperky a nikdy je nosit nebudu.

Leni odejde. Saša stojí proti obzoru, na kterém do tmy znovu vystoupilo pár rudých čar. Začne křičet.

Monolog Saši

Saša Stvořili mě ze slibů, z namodralých voňavých slibů a očekávání. Smáli se, když jsem se poprvé nadechl, a tleskali, když jsem začal chodit. Tenkrát děkovali nebesům, teď už několik měsíců mlčí. Dvacet let jim trvalo, než pochopili, že nejsem přemie, ale průser. Kdysi jsem se zkoušel modlit. Hledal jsem tu správnou modlitbu, ale nenašel jsem ji. Říkám, že jsem to zkoušel, ne že jsem se skutečně modlil. Je to koneckonců jedno, už to nikdy neudělám. Vzduch kolem mě je plný nářků mých i cizích. Proto se tu špatně dýchá. Neustále všechny stesky přepírat přes vlastní plíce. Občas z toho kašlu. Občas mě napadne, jaké to je se opravdu modlit. Většinou zvracím.

4. Nemocnice

Vstupuje Prodavačka v doktorském plášti. Saša leží v nemocniční posteli.

Prodavačka Dobrý den přeju. Tak jakpak se nám dneska daří? Aha, takže jako obvykle. Nic mi do toho není, ale jste tu přeci jenom nějaký ten pátek a ještě jste neřek ani slovo. Řeknu vám, že bych s vámi od minuty měnil; celý den v posteli, žádná

starost o čas, krásná sestřička. Nic vám nechybí – to bych vážně bral.

Saša Vždyť můžete, kdo vám brání.

Prodavačka A vida ho. Výborně, to je skutečně pokrok.

Saša Chm.

Prodavačka Nezkusil byste ještě něco říct? Je jedno co, mluvte o čem chcete.

Saša Nechci.

Prodavačka Uleví se vám, když se vypovídáte. Skutečně. Věřte mi, nejste první ani poslední, kdo tu leží v podobném stavu. Je to pokaždé skoro stejné – něco se s pacientem děje, ale všechna vyšetření jsou negativní, eventuálně s drobnou odchylkou od normy, nic prokazatelně patologického. A tak zkusíme různé léky.

Saša Všim jsem si.

Prodavačka Chápejte, čím více nám toho o sobě řeknete, tím více budeme vědět, a tím víc pro vás můžeme udělat.

Saša To těžko.

Prodavačka Jistě, nechcete se svěřovat cizímu člověku, to je taky normální, rozumím vám.

Saša Ničemu nerozumíte.

Prodavačka Nemohu vám pomoci, když nebudete spolupracovat.

Saša Já se vás o pomoc neprosím.

Prodavačka Póza pesimisty, nebo co? Prosím vás, proberte se, člověk ve vašem věku, s vašimi možnostmi, které se vám nabízejí. Jiný by na vašem místě už dávno něco udělal.

Saša A co?

Prodavačka Něco sám pro sebe –

Saša Blablablabla...

Prodavačka Něco jsem vám přines.

Saša Co? – Tak to ne!

Prodavačka Ale no tak.

Saša Klidně ji zase odnešte. Nechci ji.

Prodavačka Je to dovoz. Nejnovější výrobek jedné americké firmy.

Saša Výborně, to jsme ještě nezkusili. Nehty se mi začaly lámat po rakouských tabletách, zrak se mi zhoršil po sirupu ze Švýcarska, tiky mám od německých přátel a Francii vděčím za křeče po celém těle. Ještě můžu chodit a mluvit, co?

Prodavačka Mějte rozum. Na všechno se díváte moc černě.

Saša Jděte ode mě, doktore, prosím. Jinak neručím za to, co udělám.

Prodavačka Vždyť to pomůže celému vašemu organismu.

Saša Ale já nejsem vůbec nemocný, sám jste říkal, že všechny moje výsledky jsou vlastně v pořádku.

Prodavačka Ovšem. Jde spíše o prevenci, o posílení.

Saša Nic nepotřebuju.

Prodavačka To nechte laskavě na mně, co potřebujete. A nechovejte se jako dítě.

Saša Nechci to!

Prodavačka Každá legrace má svůj konec.

Saša Já ty léky nepotřebuju.

Prodavačka Ani nevíte, co mluvíte.

Saša Právě že to vím. Všechno mám v sobě. Jejich prášky, vaše pokusy... Jenom sebe tam už nemám. Tomu kriplovi, co každý dvě hodiny zadělá prostěradlo, co zapomíná vidět a občas nemůže mluvit, ten lék klidně dejte, ale mně ne, já tu kapačku nechci.

Prodavačka Abyste nelitoval. Nutit vás nebudu. Sestro! Sestro, omyjte ho!

Prodavačka odejde, přichází sestra Leni s potřebami na umytí pacienty.

Leni Dobrý den, tak jakpak se nám dnes daří?

Saša Jak asi.

Leni No tak, přece se s vámi nebudu tahat o peřinu.

Saša Omyjte mi jenom obličej a ruce.

Leni Musím vás omýt celého.

Saša Ne, to nedovolím. Prosím.

Leni Co jančíte, Sašo? Vždyť vás jenom omyju.

Saša Omeju se sám.

Leni To nejde. Ručím za vás. Mám vás omýt, tak vás omyju, jako ostatní sestry myjí ostatní pacienty ve všech nemocnicích.

Leni jde k němu blíž, Saša jí vyrazí plechový lavor, ten s řinkotem padá na podlahu. Saša se schoulí na poštěli.

Saša Prostě se stydím. Chápete to? Proč má na mě sahat cizí člověk? Mežete nás jako dobytek na běžícím pásu – jako na jatkách. Proč vy? Jste mladá a hezká. Proč jste se tu nechala zavřít? Já nechci, abyste mě viděla takhle a... Jak se jmenujete?

Leni Uklidněte se, Sašo.

Saša Jak se jmenujete?

Leni Leni.

Saša Leni. A odkud jste přišla?

Leni Nesmím s vámi mluvit o svém soukromí.

Saša Kdo to řek?

Leni Pan doktor.

Saša Na toho kašlu. Chci vědět něco o vás. Tak mluvte!

Leni Mám z vás strach.

Saša Omlouvám se. Vždyť já chci jenom pryč. Třeba se někdy vrátím, ale teď chci pryč. Ať mě nechá doktor odejít. Nikomu jsem přece nic neudělal, nemocný nejsem, sám to říkal. Proč mě sem vůbec zavřeli?

Leni Nejste tu zavřený. Jste v soukromé nemocnici.

Pomůžeme vám.

Saša Od čeho?

Leni Nevím... nejsem lékař.

Saša Tohle přece není žádná nemocnice, Leni. Kolik je tu asi pacientů? Kdo je ten chlap, co tu slídí v bílém plášti, přemýšlejte.

Leni Ale on –

Saša Mám tu podivné sny. Sny, ve kterých je všechno úplně jinak. A já jim věřím. Věřím jim víc než tomu, co vidím. Vy jste mi v tom posledním slíbila pomoc. Slyšíte? Říkám, že jste mi v tom posledním slíbila pomoc.

Leni Vždyť vám pomáhám.

Saša Tak mě pusťte pryč.

Leni Prý můžete být nebezpečný.

Saša Kdo to říkal?

Leni Pan doktor.

Saša K čertu s ním. Leni, přece tomu nevěříte, pusťte mě, prosím. Já nemůžu ublížit ostatním, vždyť ani nevím, co sám se sebou. (*Chytně ji za obě zápěstí, pofouká je*) Pojď se mnou.

Leni Já –

Saša Už to tady nevydržím. Potřebuju prostor a barvy. Věříš mi? Věříš, že tahle věčná bílá může někoho bolet?

Leni Já nevím. Půjdu.

Saša Cože?

Leni Půjdu s tebou. Víím, kde jsou tvoje věci. Rychle.

Saša Budeme se mít krásně, slibuju.

Leni Tady máš.

Saša Otoč se, prosím.

Leni Pospěš si.

Saša Zase budu volný a najdu spoustu barev, spoustu. I pro tebe, slibuju.

Leni Honem.

Saša se převléká, hlídá, aby ho Leni neviděla. Když je hotový, dotkne se jí a oba chtějí odejít. Proti nim vystoupí v doktorském plášti Prodavačka.

Prodavačka Kampak? Co to máte, Sašo, na sobě?

Leni Své věci.

Prodavačka Kam v tom chcete jít?

Saša Pryč.

Prodavačka Upozorňuji vás, že je to nebezpečné.

Saša Pro koho?

Prodavačka Pro vás.

Saša To je k smíchu.

Prodavačka Měl byste zůstat.

Saša Copak jsem nemocný?

Prodavačka To ne, ale normy –

Saša Pro mě vaše normy neplatí. A i kdyby, podle výsledků z laboratorii jsem skutečně nemocný, co doktore?

Prodavačka Podle laboratoře ne, ale... jak bych to vyjádřil... Sestři, pomozte mi.

Leni Já?

Prodavačka Řekněte něco.

Leni Nemůžete ho tu držet proti jeho vůli.

Prodavačka Víte, co říkáte?!

Leni Má právo odejít, pokud chce, to přece víme všichni.

Prodavačka Samozřejmě, ale v jeho vlastním zájmu –

Leni Chce odejít.

Saša Nemůžete nic, doktore. Vůbec nic.

Prodavačka Ví o tom vaše matka?

Saša Co myslíte?

Prodavačka Bude mít starost, nechte jí tu aspoň vzkaz.

Saša Dejte jí za mě puslu.

Leni Tohle je pro něho lepší.

Saša Pošleme vám pohled.

Leni Nezlobte se, pane doktore. Nemusíte se bát, já se o něho postarám. Dám na něho pozor.

Saša Mějte se. (*Odejde*)

Leni Na shledanou.

Prodavačka Krev – to je základ, Leni. Pamatujte si, dokud je v pořádku krev, je to dobrý. Já nevím, co s ním je. Možná to ani vědět nechci, ale tohle je jediný, co vám můžu poradit. Dejte pozor na krev, jestli se něco stane s ní, tak nevím.

Leni Dobře.

Prodavačka Krev, Leni, nezapomeňte, o tu jde, o tu jedinou tu vlastně jde.

Leni odejde.

Odběry: Leni

Leni Je mi s ním krásně. Je mi s ním krásně. Je mi s ním krásně.

Prodavačka Máte příliš síly, Leni.

Leni Co?

Prodavačka Každá přemíra nese zhoubu. Byla by vás škoda a jeho to stejně jenom ničí.

Leni Mám sílu i pro něho.

Prodavačka Máte krásné rty, plné krve. Pošlete mu něco.

Leni Posílám mu denně myšlenky, skoro všechny, co mám.

Prodavačka Ty nestačí. Pošlete svojí lásce kapku krve. Podepište si ji.

Leni Lásku?

Prodavačka Ovšem.

Leni Krví.

Prodavačka A proč ne?

Leni To není potřeba. Není důvod, proč bychom do toho měli plést ještě krev.

Prodavačka Bojíte se odběrů?

Leni Mám po nich modřiny.

Prodavačka Tím by vše jenom získalo na síle.

Leni Nechci do toho plést krev, už jsem vám to jednou řekla.

Prodavačka Dívejte se – já vím, od čeho to máte.

Dřív jste se té krve chtěla zbavit, bezdůvodně, jen tak ji nechat stříkat do vzduchu, ať si ji svět rozebere, že vy o ni už nestojíte, a teď – když to má význam – ji dát nechcete.

Leni Nemůžete jen tak promíchat moji krev s cizí, to prostě nejde.

Prodavačka Jde snad především o něho.

Leni Pusťte mě.

Prodavačka Obětujte taky svoji krev.

Leni Proč?

Prodavačka Pro úplnost. Polovičitost nemá význam.

On si zaslouží přece víc.

Leni Nechci to poslouchat.

Prodavačka Umře, když nedáte.

Leni Nevěřím vám.

Prodavačka Riskujete.

Leni Přece –

Prodavačka Stačilo by pár kapek. Vám chybět nedou a jemu pomůžou. Na drobné modřiny jste si přece už zvykla.

Leni Nesnáším to.

Prodavačka Tak zavřete oči a něco si zpívejte.

Prodavačka odebere Leni krev, přibude další zkumavka do přenosného stojanu. Leni se chytí za loket a v bolesti se zkroutí někde u kraje.

5. Obraz

Starý vybrakovaný kostelík. Leni přichází.

Leni Sašo, už jsem zpátky!

Saša Baf!

Leni Mám pro tebe překvapení.

Saša Mám zavřít oči?

Leni Určitě.

Saša Už?

Leni Ještě ne.

Leni vytahuje prostěradlo, které přinesla, Saša má celou dobu zavřené oči, i při dalších slovech.

Leni Sáhni si.

Saša Plátno?!

Leni Prostěradlo.

Saša Je hrubý. Budou na něm krásně držet barvy. A je velký, bude to velikánský obraz. Ten, o kterém jsem ti tolikrát vypravoval. Můj první, opravdový obraz.

Leni Myslela jsem, že si ho položíme na zem, abychom mohli spát vedle sebe.

Saša (*otevře oči*) Na spaní je ho škoda.

Leni Mohli bychom se milovat.

Saša Potřebuju barvy, spoustu barev. Nanos sem všechny barvy zvenku, všechny, co najdeš.

Leni Můžeme jít rovnou ven.

Saša Vždyť tam prší, barvy by nemohly zaschnout. Slily by se v neurčitou temnou a byly by k nerozeznání. A pak chci být tady uprostřed těch krásných barevných výplní. Znáám je z paměti, a přece se nemůžu vynadávat. Celý barevný zámek.

Leni Je to zaprášený kostel, Sašo.

Saša Katedrála s klenbou až k nebi.

Leni Je tu sucho. Špatně se mi tu dýchá.

Saša Tos mi ale nikdy neřekla.

Leni Nechtěla jsem ti dělat starosti.

Saša (*políbí ji*) Už je to lepší?

Leni Jdu pro ty barvy.

Leni odejde, Saša klečí na zemi, rozprostírá prostěradlo na zem, urovnává všechny hrboly atd.

Saša Bude to ten nejkrásnější obraz na světě. Všechno nechám barvám a bílou zakryju. Budu v něm celý, se vším, co ke mně patří. Bude zpívat, hladit. Neublíží, nikdy a nikomu, nedokáže ublížit, nebude to mít zapotřebí. Bude krásný a plný. Můj první obraz.

Vrací se Leni, nese v náručí květiny, hlínu, uschlé větve apod.

Saša Jsi rychle zpátky. Máš toho dost?

Leni To je všechno, co jsem našla. (*Vše položí před něho*)

Saša Děkuju. Je jich tolik, s kterou jenom začít? (*Začne pokládat barvy na plátno*) Tráva – na zelenou.

Leni Krásný.

Saša To teprve bude. Teď žlutou. Leni, podej mi prosím žlutou.

Leni Tady.

Saša Bude o slunci. Ohromný obraz slunce.

Leni Venku je opravdové, svítí přes dešť a je tam duha..

Saša Pršet přestane a slunce zas večer pojde. Ale moje ne. Kde je modrá?

Leni Modrých kytek bylo venku málo.

Saša Tohle mi stačí.

Leni Máš v rukách tolik citu, umíš se dotýkat.

Saša Žárlíš na ten obraz?

Leni Asi ano.

Saša To nemusíš. Nesmíš na něj žárlit, vždyť je úplně odjinud.

Leni Já vím, jenom –

Saša Chybí červená. Tys nedonesla červenou, Leni.

Leni Venku nebyla.

Saša Lžeš.

Leni Ne, červený kytky ještě nevykvetly. Je jaro.

Saša Ale já potřebuju červenou.

Leni Venku prostě není.

Saša Musí být. Já ji potřebuju. Rudou a žhavou, jinak to nemá význam. Pochop to, prosím. Potřebuju červenou – červenou, rudou – jako krev. Krev tomu chybí. Leni –

Leni Sášenko?!

Saša Odejdi!

Leni Není ti dobře.

Saša Jdi se prosím projít.

Leni Jsi celý zpoceny.

Saša Běž se podívat ještě jednou na duhu. Bude ti to venku slušet. Líp je ti tam, ne?

Leni Co se to s tebou děje?

Saša Prosím, jdi se projít, já tu zatím budu ještě malovat, potřebuju jen klid na práci, nic víc.

Leni Ale přece –

Saša Poslouchej mě, ty teď na chvíli odejdeš – ven, tam se ti dobře dýchá, na půl hodinky, já víc nepotřebuju, a až přijdeš, bude obraz hotový.

Leni Sašo, já bych radši zůstala.

Saša Vždyť se za půl hodiny můžeš kdykoli vrátit. Teď běž ale ven. Natrhej ještě ty modrý, přece jenom budu ještě nějaký potřebovat. Vidíš, tady ještě zůstal bílý roh. Prosím.

Leni Jsi v pořádku?

Saša Líp mi nikdy nebylo.

Leni odejde, Saša klečí u obrazu. Pohladí plátno, potom si vyhrne rukávy a jde cosi hledat do rohů. Po chvíli zvedne střep. Opět jde k plátnu a klekne si na něj, střep přiloží k zápěstí. Ozve se Leni.

Leni Sašo –

Saša Ty ses už vrátila?

Leni Já jsem neodešla.

Saša Tos měla.

Leni Já vím, cos chtěl udělat. Nedovolím to.

Saša Nechtěl jsem udělat vůbec nic, jenom dokončit obraz. Už o tom nebudeme mluvit. Dobře?

Leni Netrap se. Slibuju, že ti seženu všechny barvy a bude jich dost nejenom na jeden obraz. I červenou seženu.

Saša Když není.

Leni Jak není?

Saša Říkalas, že venku není.

Leni Když není venku, tak je uvnitř.

Saša Jak to myslíš?

Leni Aspoň to už nebude napůl.

Saša Já ti nerozumím.

Leni Dám ti svoji krev.

Saša Co?

Leni Krev.

Saša Ani nevíš, co povídáš.

Leni Mohl bys dokončit obraz – to přece má smysl.

Saša Už ho nechci dokončit.

Leni Neboj, bude takový, jaký chceš, o jakém jsi mi vypravoval – úplný.

Saša Leni –

Leni Sám jsi to říkal – úplnost, dokonalost – rozumím ti.

Saša Já ho nemůžu dokončit!

Leni Můžeš. Potřebovals jen červenou, a teď ji máš.

Saša Jdi pryč, prosím tě.

Leni Dokončíme ho společně.

Saša Nestojí mi za to.

Leni Jedině v něm budeme oba skutečně dva spolu.

Podívej se na mě, úplnost, naplnění – tak se tomu říká? Hlavně nic napůl. Když tam bude chybět jen jediná barva, nebude to ani polovina toho, co by byl se všemi.

Saša Nebudeme o tom už mluvit.

Pauza.

Leni Musíš mi dovolit, abych ti pomohla.

Saša Takovou pomoc já nechci.

Leni Taková pomoc se neodmítá.

Saša Nedívej se tak. Řek jsem ne.

Leni Prosím.

Saša Nemůžu.

Leni Musíš to udělat. Kvůli nám oběma.

Leni si lehne na záda. Saša stojí nad ní.

Leni Pojd'.

Saša Ne.

Leni Sášenko, prosím. Nemáš přece strach.

Saša Brzy bude zapadat slunce.

Leni Stihneme to. Při západu slunce bude obraz už dávno hotový.

Saša A co když je jiná možnost?

Leni Není. Už skoro zapadá, nesmíš se tak dlouho rozmýšlet.

Pauza.

Leni Tak Sášenko.

Saša Neříkej mi aspoň jménem.

Leni Neboj, nebudu křičet.

Saša Leni -

Leni Nikdo takový není -

Saša si lehne na Leni. Zcela se setmí.

Monolog Leni

Leni Někdy se mi otevírají rány. Samy od sebe. Jizvy vypadají docela zahojené, ale pak z ničeho nic najednou zarudnou, pálí a začínou krváčet. Krev je úplně čerstvá, dokonce ještě voní. A k těm znovuotevřeným jizvám čas od času přibudou nové rány. Krvácejí, zarudnou a za chvíli by z nich mohly být jen bílé jizvy. Byla bych jen snůška jizev. Ale krev v nich nezaschne, nemůže zaschnout. Prý porucha

srážlivosti, oficiálně. Jako by v té ráně nebyly štíty, které by krev zadržely doma. Ale je to jinak – ty štíty tam jsou, ale já je nechci použít. Já krev nedovolím, aby zaschla. Věřím na neustálý déšť. Miluju vodu. Jsem v ní volná, lehčí. Ve vodě rány tolik nebolí, rozprostřou se po hladině a nebolí. A krev, jakkoli se na vzduchu už nečerstvá kazí, se tady ani zaschnout nesnaží. Moje krev přistoupí na moje podmínky.

6. Sen druhý – Bolest

Na zemi proti sobě sedí Saša a Leni, oba jsou nazí.

Leni Kvetě ti dlaň.

Saša To nic. Nevšímej si toho.

Leni Ukaž, máš křeč v prstech. A tady ten flek – červený víno.

Saša To není víno.

Leni Co to povídáš? Vidím a ochutnám.

Saša A?

Leni To není víno. Já nevím, jak přesně chutná, ale mohla by to být možná...

Saša Krev.

Leni Ukaž, zavážu ti to.

Saša Nech toho!

Leni Bolí to?

Saša Bolí.

Leni Nezavírej oči. Pomůžu ti, neboj. Ale musíš něco říct. Aspoň slovo.

Saša Jdi pryč!

Leni Zůstanu tady. Chci ti pomoci.

Saša To nejde.

Leni Proč? Musí to jít, jinak vykrvácíš.

Saša Ta krev není moje.

Pauza.

Leni Co?

Saša Že ta krev na mé dlani nepatří mně. Dneska jsem totiž zlomil jednomu dítěti ručičky. Ukazovalo půl sedmé.

Leni Co je zlého na půl sedmé?

Saša V sedm mě měl zabít příliv.

Leni A to dítě?

Saša Umřelo už v půl sedmé. Ani nebrečelo.

Leni Mně včera ukradli slunečníci. Neměli sirky, tak mi ukradli slunečníci. Ani nevím, kdo to byl.

Saša Třeba mu byla zima.

Leni Snad.

Saša Dnes má být dutý úplněk.

Odběry: Saša

Prodavačka Další prosím. Tak copak vás trápí?

Saša Jsem sám.

Prodavačka Ale jděte.

Saša Jděte kousek dál, nesnesu, když někdo stojí takhle blízko.

Prodavačka Můžu vám pomoci.

Saša Jak?

Prodavačka Smíchám vaši krev s krví ostatních lidí.

Vpustím trochu vaší krve do někoho jiného, část – tak akorát na pochopení.

Saša Nesmysl.

Prodavačka Copak?

Saša Přece po mě nechcete, abych tomu věřil.

Prodavačka Nemusíte tomu věřit, ale za zkoušku nic nedáte.

Saša Už jste to někdy udělal?

Prodavačka Jistě.

Saša A vyšlo to?

Prodavačka Přesně podle mého přání.

Saša Stejně si radši počkám. Je to jen přechodný stav.

Prodavačka Řek bych spíš na doživotí. Navíc proč čekat, když to můžete mít hned?

Saša Kapku?

Prodavačka Jen tři. Pro dnešek mi úplně stačí tři.

Saša Dobře, dnes to dovolím, ale zítra už nechoďte.

Prodavačka Jistě. Stoupněte si.

Prodavačka odebere krev i jemu. Ve stojanu má tak už tři zkumavky.

Saša Jste ještě tady?

Prodavačka Ne. *(Dělá kolem něho kruh křídou)*

Saša Dělá se mi špatně, je mi strašně slabo. Potřeboval bych aspoň sklenici vody. Nebo spíš krve. Tu, co jsem vám dal. Vraťte mi ji, prosím, dám vám ji jindy. Teď ji potřebuju mít v sobě.

Prodavačka přejde ke stojanu. Do poháru slije krev ze všech tří zkumavek. Prodavačka si stoupne za něho. Saša ji nevnímá.

Saša Vraťte mi moji krev. Prosím.

Prodavačka zvedne pohár k jeho ústům, nechá mu přivonět. On klekne. Ona sama pohár vypije.

7. Slepota

Saša klečí zády, přes oči má černou pásku, to ale zatím není vidět. Přichází Matka.

Matka Sášenko –

Saša Přejete si?

Matka Už jsem u tebe, všechno bude dobrý, uvidíš.

Podívej se na mě. *(Uvidí pásku)* Co to je?

Saša Jsem slepý.

Matka To přece není pravda.

Saša Kruci, jak pořád můžete vědět, jaká je moje pravda?

Matka Přece není důvod, abys byl slepý, Sášenko.

Saša Nejsem Sášenka.

Matka Kdo ti ublížil, chlapečku můj?

Saša Jsem jenom slepý a jsem cizí. Rozumíte?

Matka Ne.

Saša Běžte domů.

Matka Proč mi pořád vykáš?

Saša Protože vás neznám.

Matka Ale já tě znám. Co to tady zase předvádíš?

Sedneš si tu s páskou přes oči a říkáš, že jsi slepý a že mě neznáš. Na co si to zase hraješ?

Saša Nerozeznávám ani jedinou barvu – ani černou.

Všichni si myslí, že 'vidím' jen černou, ale ani tu nerozeznám. Tam je jenom něco tmavého, jako by se všechny barvy slily do neurčité tmavé, nic víc.

Matka Sundej tu pásku, prosím tě.

Saša Nepomůže to.

Matka Sundej ji.

Saša Kdybych ji sundal, všechnen hnus by mi tek po tváři a na tu mě bude třeba ještě někdy někdo chtít políbit.

Matka se pokusí ho políbit. Marně.

Saša Ty ne!

Matka Jsem tvoje matka.

Saša Moje matka není.

Matka Prober se konečně.

Saša Už se stalo. Umřela. Umřela s mým zrakem.

Matka Já kruci nejsem mrtvá. Slyšíš?

Saša Říkala jste něco?

Matka Potřebuješ někoho, kdo se o tebe postará. Nemůžeš být sám.

Saša Jsem se svým hnisem. Už jsme jedna ruka, nerozluční kámoši.

Matka Omyju ti oči.

Saša Nikdo mi je nesmí omýt, jenom ona, ale ona mi je omýt nemůže, je moc sucho. Ji to taky bolí.

Matka Koho?

Saša Leni. Malou, tichou Leni s deštěm.

Matka Jsi celý zpocený, přinesu ti věci na převlečení, nebo se nastyďneš.

Saša Prší.

Matka přináší bílou košili a pestrobarevnou kravatu, postupně ho obléká.

Matka Nejdřív dáme pryč ty hadry. Zase bude dobře.

Saša Co je to?

Matka Košile.

Saša Jakou má barvu? Je tmavá?

Matka Úplně tmavá.

Saša Dobře, bílou bych nesnes.

Matka Sluší ti.

Saša A co je tohle? Oprátka, vid'?

Matka Nemusíš si ji brát.

Saša Já chci, zasloužím si ji. Je černá?

Matka Je.

Saša To se hodí – když vám umře máma, vzít si tmavou košili a černou kravatu.

Matka Jistě.

Saša Měl jsem mámu, ale ztratila se.

Matka Ztratila?

Saša Blbost. Člověk se nemůže jen tak ztratit. Umřela. Nevadí. Byla to jen tmavá silueta proti oknu. Víc nevím. Nevím, o čem mluvila, neposlouchal jsem ji. Nevím, jaké byly její doteky, neměla čas se mě dotknout – jen jednou za čas – na svátky a tak – mě ta silueta objala s ohromnou silou a já se dusil. Dusil mě jakýsi tmavý obrys, přes který jsem neviděl z okna. Ale to už je všechno pryč.

Matka na něho hledí. Saša si najednou nasadí tmavé sluneční brýle, vezme si obchodní kufrík. Stojí bez pohnutí.

Saša Přejete si?

Matka Dítě.

Saša Nemáme.

Matka A mohu se zeptat příští týden?

Saša Můžete, ale nic se nezmění. Pro vás tu už nic nemám, svůj příděl jste vyčerpala. Lituji, leda kdyby se snad objevil nějaký nový odloženec, tak bychom vám ho mohli jistě rezervovat. Na splátky.

Matka Budete moc laskav.

Saša Bylo mi potěšením.

Matka Na shledanou. *(Odejde)*

Saša Sbohem.

Monolog Prodavačky

Prodavačka si během první části monologu sundá paruku i dámské šaty. Zbude naličený chlap. Vezme si župan. Při druhé polovině stojí a dívá se mimo přítomnost. Stojí v křídou nakresleném kruhu.

Prodavačka Celý život si slibuju, že začnu znovu.

Stoupnu si na tlustou startovní čáru, kterou jsem si sám udělal patou do písku. Ještě teď mi v krvi kolují nazlátlá zrnka. Stojím tu za tou čarou a čekám, že každou chvíli musí zaznít výstřel – a já ji

přeběhnu a poletím dál. Ta rána mě propustí z minulosti na novou dráhu, kde bude všechno úplně jiné a já budu stále dál a dál... Jenže je ticho a já už tisíce let stojím za tou čarou, kterou jsem si sám udělal. Ten výstřel ne a ne přijít. Tisíce let a v cíli prý jde o setiny sekundy. Nemůže to trvat dlouho a dojde mi síla i na stání, pak už tu čáru nikdy nepřekročím. Nemůžu ji smazat, ale můžu ji sebrat ze země, udělat na ní smyčku a oba nás pověsit na nejbližším stromě. Není to moc pohodlný, radši bych se zastřelil. Jenomže to bych se taky nemusel dočkat.

Prodavačka si myje tvář a ruce.

8. Galerie

K Prodavačce, která se stále ještě snaží smýt make-up, přicházejí z různých stran ostatní. Zastaví se kus od ní. (Následující repliky vůbec nemusejí zaznít, mohou být nahrazeny jiným obrazem.)

Leni Ukázali mi bolest a já jí začala vyhledávat.

Matka Ublížila jsem a bylo mi ublíženo.

Saša Bylo mi ublíženo, ublížil jsem.

Leni Jizvy se zrcadlí po celém obzoru, nevíš, kterou si dřív vybrat.

Matka Jedno dítě, prosím.

Saša Občas mě napadne, jaké to je se opravdu modlit.

Leni Věřím na neustálý déšť.

Matka Dám mu všechno, všechno, co budu mít.

Saša Zlomil jsem jednomu dítěti ručičky, ukazovalo půl sedmé.

Leni Jednou moje krev přistoupí na moje podmínky.

Matka Zvykali jsme si dvacet let, už se nemůžeme ani vidět.

Saša V sedm mě měl zabít příliv.

Posledních devět replik se neustále opakuje. Jsou ale tišší a tišší. Prodavačka vyndá z kapsy županu cigaretu, zapálí si ji. Nezbylo nic než bizarní sousoší.

Konec

L'étude de Jan Císar *L'acteur au sein d'un ensemble* s'interroge, dans sa première partie intitulée *Hier*, sur l'émergence du phénomène du « jeu d'ensemble » dans le théâtre dramatique. Ce phénomène surgit au moment où le théâtre dramatique commence à être investi par des créateurs qui imposent aux « ensembles » (théâtres) leur propre conception du programme et du jeu, qui exigent des acteurs le respect de ce programme et qui tâchent de le réaliser. C'est pourquoi ils essayaient de mener les acteurs vers un style commun de travail, car c'est toujours en fin de compte l'acteur qui crée le système signifiant – et le sens – de la mise en scène. Le matériau de base utilisé par l'acteur étant son propre corps, le caractère « d'ensemble » est forcément mimétique (ce principe a atteint son sommet dans le « jeu d'ensemble » au théâtre de MCHAT). Or, une autre conception du jeu d'acteur a vu le jour, fondée sur le caractère « artificiel » du théâtre et sur l'évolution de l'acteur vers une expression visuellement métaphorique. Le théâtre tchèque des années 90 a opté pour cette deuxième conception. Cependant, certaines mises en scène contemporaines prouvent que même le langage « mimétique » de l'acteur s'est adapté à l'époque actuelle, qu'il est capable de fonder un théâtre de qualité et de communiquer avec les spectateurs. La deuxième partie de l'étude sera publiée dans le numéro suivant, pour s'interroger sur les raisons de cette évolution.

La première partie de l'étude de Jaroslav Vostrý, intitulée *Du spectacle vers l'image scénique*, se consacre à l'invention italienne de la scénographie. L'auteur analyse le fonctionnement des événements spectaculaires en Italie du XIV^{ème} au XVI^{ème} siècle ;

il souligne le rôle de l'héritage antique, le décalage thématique des sujets chrétiens vers des sujets païens, et l'efficacité esthétique de la mythologie grecque. L'évolution du spectacle vers la scénographie est liée aux fêtes données à la cour et les artistes les plus renommés sont priés de monter des spectacles impressionnants et amusants, ce qui contribue au développement de la scénographie italienne. L'articulation de l'élément « mécanique » (la technique) avec l'élément « libre » (l'imaginaire) devient significatif chez Léonard de Vinci. Deux tendances de mise en scène sont ensuite rappelées : une tendance humaniste (intellectuelle), et une tendance divertissante ; cependant, les critères de « dramaticité » et de « scénicité » ne sont pas encore explicitement pris en compte à cette époque. L'auteur se consacre ensuite à la découverte de la perspective et à son importance pour une mise en jeu scénique spatiale ; cette réflexion l'amène enfin à comparer les espaces précédents (espace cosmique du théâtre grec, l'espace de rue réel du théâtre médiéval) avec l'espace « artificiel » du théâtre de l'époque de la Renaissance, espace intérieur organisé selon les lois de la perspective. A cet espace est liée une disposition « autoritaire », « non-démocratique », du public ; la meilleure vue du spectacle est offerte au seigneur, assis au milieu du 5^{ème} rang et pouvant englober de son regard la totalité de l'action scénique. L'étude se termine sur la constatation du pouvoir essentiel de la scénographie : en découvrant l'espace, la scénographie a commencer à se transformer en une discipline capable d'ouvrir toutes les possibilités de « mise en jeu » scéniques.

L'article de Jan Hynar se concentre sur *La forme pure au théâtre*

de Witkiewicz. Stanislaw Witkiewicz est parti à la recherche de la métaphysique de la forme artistique qui, contrairement au fonctionnalisme de l'avant-garde de la première moitié du XX^{ème} siècle, devait exprimer le sens métaphysique de l'art ; son obsession était l'expérience de la beauté absolue. L'auteur de l'article explique d'abord le système philosophique de Witkiewicz, selon lequel l'art, la philosophie et la religion doivent nous permettre de vivre « le mystère de l'existence » ; l'expérience métaphysique est ambivalente, car elle nous enchante et inquiète en même temps ; c'est grâce à elle que l'homme créatif se distingue de son entourage. L'expérience esthétique de la Forme pure se trouve au sommet du vécu humain, à condition que l'art se sépare de la vie pratique ; en refusant toute mise en relation fonctionnelle de l'art et de la vie, Witkiewicz s'en prend au réalisme, au naturalisme, et même au futurisme. Il cherche un nouveau rapport entre la forme et le contenu, en conférant au contenu une nouvelle fonction médiatrice. L'image de la « locomotive folle » renvoie à l'étonnement métaphysique que Witkiewicz éprouve, et c'est en même temps l'expression de son catastrophisme. Car Witkiewicz pense que notre époque n'est plus capable d'atteindre une expérience métaphysique et que l'homme-individu, capable d'éprouver la Forme pure, sera remplacé par l'espèce humaine, connaissant uniquement la faim, la peur et le sexe. Ses pièces reflètent cette vision catastrophique : l'homme est l'objet d'une évolution strictement déterminée, et s'il ne veut pas se fondre avec la foule, il doit aller à contre-courant et essayer de toucher le mystère de l'existence. Son monde dramatique n'est pas régi par une logique

normale et par le sens commun, il présente une *autre* réalité avec sa propre vérité existentielle ; les personnages agissent de façon tout à fait bizarre, mais ils finissent toujours par proclamer l'idéal de Witkiewicz, celui de la nécessité d'une expérience métaphysique. En même temps, ils gardent une certaine distance de jeu ; il s'agit d'acteurs « à rebours », qui jouent avec le sentiment permanent de non-identité avec leur propre rôle. Witkiewicz ressemble à un « bricoleur » qui n'hésite pas à citer des œuvres scientifiques ou artistiques, qui s'approprie souvent la forme du mélodrame ou d'une comédie de conversation et qui exploite les stéréotypes nationaux. Quant à la Forme pure au théâtre, elle est inscrite de façon claire et quasi définitive dans le texte dramatique, et son interprétation scénique ne devrait pas la modifier. En conclusion, l'auteur de l'article montre que le théâtre de Witkiewicz représente toujours un problème, et que ses pièces sont le plus souvent jouées comme des farces où des déformations deviennent complètement gratuites et où le sens profond, reflétant la philosophie de leur auteur, se perd au profit d'une parodie superficielle. L'article est suivi de quatre réflexions de Witkiewicz.

Dans un article intitulé *L'homme réduit ou le Jeu d'acteur alternatif et l'identité psychophysique de l'homme*, Karel Makonj soulève le problème de la définition même du théâtre alternatif. Il décide de construire sa réflexion à partir du schéma de la proportionnalité du corps humain, élaboré par Léonard de Vinci ; selon ce schéma, représenté par un cercle, le modèle de base du jeu de l'acteur est celui du jeu réaliste psychologique. L'exemple du rapport entre la médecine traditionnelle et la médecine alternative (la première se concentrant sur « l'extérieur », la deuxième sur « l'intérieur ») lui sert pour décrire la différence entre les deux types mentionnés du jeu d'acteur et pour remarquer une inversion significative : le jeu d'acteur réaliste (traditionnel) utilise la base psy-

chosomatique de la médecine alternative, tandis que le théâtre alternatif cherche son identité à la « surface » du corps. Cela l'amène à reconsidérer le problème de la *scission* de l'homme en deux entités, celui du *double*, celui de *l'image en miroir*, le thème de *l'homme* et de *la machine* (en prenant comme exemples des auteurs tels que R.L. Stevenson, S. Beckett, B. Brecht, Cervantes, O. Wilde et d'autres). En comparaison avec l'acteur psychologique et réaliste, l'acteur « alternatif » tend vers une *extériorisation*, qui peut être esthétique et méthodologique. En libérant son propre corps dans un processus de sa réification, il aliène son unité psychophysique ; son corps devient pour lui une *marionnette*. Dans un théâtre alternatif, le contenu psychophysique du cercle devient donc un carré dont les quatre angles mettent en évidence et *extériorisent* quatre thèmes dominants ; le jeu d'acteur alternatif est une tentative de dépasser la frontière de l'identité psychophysique à l'aide de l'instrumentalisation du corps.

Ivan Kurz tente de définir *L'expressionnisme en musique*, en abordant ce phénomène de trois manières différentes. Du point de vue historique, l'expressionnisme fait partie du modernisme, en insistant sur une tension émotionnelle intérieure, sur l'expression du *soi*, et en refusant le sentimentalisme poussé, le raffinement et les procédés. Du point de vue structural, l'expressionnisme touche les phénomènes suivants : tonalité, modalité, principe de micro-intervalle, atonalité, dodécaphonisme, structuralisme, facture de composition et tectonique. Finalement, du point de vue général, « atemporel », l'expressionnisme date de la « nuit des temps » ; l'homme a besoin d'exprimer ses états psychiques et physiques, et plus particulièrement ses peurs, ses angoisses devant l'inconnu. Or, parmi les quatre tempéraments (sanguin, cholérique, mélancolique, flegmatique), les deux premiers jouent le rôle prépondérant dans l'art, et plus particulièrement dans l'art expressionniste dont l'évo-

lution au cours du XX^{ème} siècle est la réponse adéquate au stress de l'époque moderne.

Kateřina Miholová se consacre à l'analyse de la scénographie conçue par František Tröster pour la mise en scène de *Jules César* de Jiří Frejka (1936). L'auteur veut avant tout ébranler sept « mythes » concernant le rôle de la scénographie dans la création théâtrale : 1. La scénographie ne contient rien d'autre que ce qui a été conçu par le metteur en scène ; 2. L'influence de la scénographie se limite à la scène et aux costumes ; 3. L'inspiration est une affaire mystérieuse et insaisissable ; 4. Le rôle du critique de théâtre est de faire rentrer l'œuvre scénographique dans l'histoire des arts plastiques, si possible dans un courant ou une école picturale précise ; 5. La scénographie tchèque (et slovaque) n'a jamais atteint un niveau mondial ; 6. Les composantes sont les composantes, mais le metteur en scène reste le metteur en scène ; 7. Un théâtre sans spectateurs disparaît. L'analyse du dossier de la mise en scène en question permet à l'auteur d'ébranler ces assertions ; elle analyse le fonctionnement de l'espace en définissant la contribution auctoriale du décorateur, elle clarifie l'inspiration des créateurs par Michel Ange (en la retrouvant non pas dans la scénographie, mais dans le jeu des acteurs), elle relit les critiques de l'époque pour démontrer leur manque de clairvoyance en ce qui concerne la scénographie du spectacle, pour constater à la fin que l'apport de chaque créateur n'est jamais donné d'avance et qu'aucun d'eux ne devrait être sous-estimé. La pérennité d'un spectacle est assurée justement grâce au dossier de mise en scène qui permet de reconstituer la mise en scène et de comprendre son fonctionnement.

Son Excellence Hiroto Išida, ambassadeur du Japon en République tchèque, dévoile pour le lecteur tchèque le kabuki pour les enfants, une forme théâtrale qui fait appel aux acteurs-enfants à l'âge de l'école primaire, et dont le principe fondamental est le jeu, non pas la psychologie du personnage.

Il explique la tradition de cette forme, son lien avec les fêtes populaires, pour souligner ses difficultés actuelles : celle de rassembler des « troupes » d'enfants et celle de créer un nouveau répertoire. Sa pièce intitulée *L'histoire de la danseuse Hotoke* est publiée en annexe de l'article.

Zuzana Sílová retrace *Les années de jeunesse et de mûrissement de Jaromír Pleskot*. Elle raconte ses études au Conservatoire de Prague et les rencontres décisives avec certaines personnalités du théâtre et de l'enseignement artistique (Anna Iblová, Jiří Plachý, Miroslav Haller, František Tröster, Vlasta Burian, Jindřich Honzl, Jiří Frejka). Elle rappelle ses rôles et ses mises en scène, sans oublier qu'il a été l'un de ceux qui ont fondé le théâtre Disk (comme théâtre attaché au Conservatoire). En citant les critiques de l'époque, elle montre l'évolution de sa méthode de travail avec les acteurs et elle insiste sur le fait que comme Frejka, Pleskot a toujours adapté la dramaturgie de son théâtre aux capacités de la troupe. Les problèmes « politiques » sont ensuite mentionnés, les luttes du metteur en scène avec le régime, le chômage et finalement son départ au théâtre d'Olomouc.

En rendant compte de son stage effectué au théâtre de Vinohrady en 1998 (*Contes de la forêt viennoise* d'Ödön von Horváth, m.e.s. Ladislav Smoček), Daniela Jobertová propose une réflexion sur le processus de mise en scène. Après avoir souligné les difficultés que représente toute notation/description d'un tel processus, elle se consacre à la communication entre le metteur en scène et les acteurs, sur la *direction d'acteur*. Elle met en évidence les problèmes rencontrés au cours de ce travail, surtout l'absence d'intérêt de la part des acteurs pour l'*analy-*

se du texte et leur envie d'aborder tout de suite l'*interprétation*, dans les deux sens du terme. Elle s'interroge finalement sur le rapport entre « l'écriture scénique » (celle du metteur en scène et de toute l'équipe) et la « lecture » du résultat par le public, plus particulièrement la critique.

En interrogeant l'actrice Marta Kučírková sur son travail avec et auprès de Emil František Burian dans son théâtre D 51, Zuzana Sílová tente de saisir la façon dont ce dernier dirigeait ses acteurs. L'actrice explique la différence entre un « grand » théâtre professionnel et riche de Brno, et le théâtre de E. F. Burian, qui cachait sous l'apparence trompeuse d'un théâtre « amateur » un très haut degré de professionnalisme, de discipline et de génie créateur. Elle insiste sur le côté lyrique du metteur en scène, selon lequel le théâtre devait « chanter, danser et jouer », et qui abordait les personnages « musicalement » ; son « *voiceband* » est également mentionné, défini comme situation construite par l'intonation, la dynamique et le rythme.

La carte théâtrale de Prague de Veronika Bednářová explique comment trois théâtres pragois devaient être « transformés » au cours des années 90 : il s'agissait du Théâtre Archa, du Činoherní klub et du théâtre Semafor. Elle compare le concept de la « société à but non-lucratif » (semblable à la « not-for-profit » organisation américaine) avec celui de la « société à garantie limitée » ; elle met en évidence la ressemblance entre les théâtres subventionnés et les théâtres commerciaux, ces deux types de théâtre étant fondés sur un ensemble et un répertoire. Finalement, elle critique la rapidité de la transformation qui se déroule souvent sans la préparation nécessaire, et formule trois conditions

nécessaires pour un fonctionnement équilibré de la vie théâtrale pragoise : une transparence maximum, la définition claire du service public et un conseil théâtral rassemblant *non seulement ceux qui prennent une part active dans la vie théâtrale*.

Jan Císař revient sur le problème de l'anthropologie théâtrale et surtout sur la façon dont la spécialité « anthropologie théâtrale » a été pensée, conçue et réalisée à la faculté du théâtre de l'Académie des Arts de Prague. En s'interrogeant sur les outils dont se dote cette discipline, sur son rapport avec l'anthropologie générale et d'autres disciplines, il constate que le cursus proposé à la DAMU s'est limité à la seule problématique du « corps » : autrement dit, la conception fondée sur l'opposition entre « la vérité du corps » et « le mensonge de la société » s'est située en dehors du centre d'intérêt d'une école artistique, ce centre étant le rapport entre la personnalité et le théâtre. Il souligne finalement qu'en devenant un phénomène de mode, le mot « anthropologie » peut englober quasiment tout et n'importe quoi, et que les thèmes soulevés par l'anthropologie théâtrale peuvent être abordés sur le terrain de la théâtrologie.

La rubrique Remarques contient les sujets suivants : un compte rendu de deux expositions qui ont eu lieu cette année à Munich ; les dernières nouvelles de la maison d'édition de la AMU ; l'inauguration de la nouvelle salle de cours qui a été nommée Salle Miroslav Haller ; un compte rendu de la participation d'un projet des étudiants au festival de théâtre à Phalsbourg, en France. Deux pièces sont publiées en annexe : *De la pathologie de la vitalité humaine* de Július Gajdoš, et *Une lune creuse* de Martina Kinská.

The study by Jan Císař called *Acting within an ensemble* analyses the apparition of this phenomenon in western dramatic theatre. In fact, it appears when some of the artists decide to impose upon the theatre ensemble their own individual conception of dramaturgy and acting, which should be respected by the actors. That is why they try to find a common basis for the work of the actors, because it is finally always the actor who creates the signifying system – and the sense – of the performance. The basic material of the actor being his/her own body, the work within an ensemble is always mimetic (the best example of it was the “ensemble acting” at the MCHAT Theatre). Yet, another conception of the acting appeared, based on the “artificiality” of theatre and on acting leading towards visually metaphorical expression. The Czech theatre of the 90s chose the second direction. Nevertheless, some of contemporary creations prove that even the “mimetic” language still works at present and enables the actor to communicate with the audiences. The second part of the study will be published in the next number of our magazine.

The first part of Jaroslav Vostrý's study called *From spectacle toward scenic image* is concerned with the invention of stage design in Italy. The author analyses the importance of spectacular events in the 15th and 16th centuries, stressing the importance of Antiquity and its mythology, which turned out to be extremely efficient from the aesthetic point of view. The rise of the stage design is related to celebrations organized at the court, where renowned artists were invited to create amusing and breathtaking spectacles; with Leonard da Vinci, the “mechanical” element becomes close-

ly connected to “imagination”. Two streams are mentioned in this context: a humanist (intellectual) stream, and a stream based on “divertissement”. Yet, no criteria for “dramatic” or “scenic” efficiency are clearly formulated at that period. The author then concentrates on the discovery of the perspective and on its importance for the spatial scenic play. He compares preceding theatre spaces (Greek theatre, medieval theatre) with the new, “artificial” space that emerges in the Renaissance period; this space is not “democratic”, but “authoritative”, as the best view of the spectacle is offered to the *signore* seated in the middle of the 5th row. In the conclusion, the essential potentiality of the stage design is defined: discovering the space, stage design can become a discipline capable of opening all the possibilities of the scenic play.

Jan Hynar concentrates on Stanislav Witkiewicz and his *Pure form*. He analyzes his philosophical system, underlines his quest for the absolute beauty and for the metaphysics of the artistic form. The aesthetic experience of the Pure form is the highest experience of human life, and that is why Witkiewicz refuses realism, naturalism and even futurism, calling for a form of art totally unconnected with practical life. His favorite metaphor is that of a “mad locomotive”, an image that expresses at the same time catastrophic feelings of Witkiewicz. He thinks that present times are no longer able to provide metaphysical experience, and that the individual capable of experiencing the Pure form will be replaced by human species, capable of experiencing only hunger, fear and sex. Witkiewicz redefines the relationship between form and contents, and confers to the contents a new function. The plays by

Witkiewicz reflect this catastrophic vision; if they don't want to be swallowed by the crowd, his characters have to go against the main stream and try to touch the mystery of existence. Yet, they are distant from their parts, they “play” all the time and show their “non-identification” with their roles. Witkiewicz often uses well-known dramatic forms, such as melodrama or conversation comedy, he quotes his contemporaries and points out national stereotypes. His dramatic world does not respect “normal rules”, it contains its own, *other* reality with its own existential truth. In the theatre, the Pure form is inscribed in the dramatic text, and the performance should not modify it. In conclusion, the author regrets that Witkiewicz's plays are usually played as farces, full of unnecessary deformations and completely ignoring the philosophical background that underlines them. The study is followed by four articles by Witkiewicz.

In an article called *A reduced man or The alternative actor and psychophysical identity*, Karel Makonj tries to define the “alternative theatre”. Using the scheme of human proportionality (a circle) elaborated by Leonard da Vinci, he considers that the basic model of acting is realistic and psychological. He then tries to define the difference between traditional medicine (treating the “exterior” sphere of man) and alternative medicine (concerned with the “interior” sphere of man), coming to an interesting discovery: while a realistic actor uses the psychosomatic basis of the alternative medicine, the alternative actor works on the “surface” of his body. The author then mentions several related themes: the *scission* of the man into two entities, the man and his *double*, the *mirror image*, the relationship between the

man and the machine (taking following authors as examples: R. L. Stevenson, S. Beckett, B. Brecht, Cervantes, O. Wilde and others). He comes to the conclusion that the alternative actor uses his/her own body as a puppet, alienating his own psychophysical unity and tending towards "exteriorization". In alternative theatre, the circular model is transformed into a square, where four angles correspond to four major themes; the alternative actor tries to overpass the limits of his/her psychophysical identity, transforming his/her corps into an instrument.

Ivan Kurz tries to define *Expressionism in music*, using several points of view. From the historical point of view, he replaces expressionism with modernism and insists on its main principles: emotional tension, expression of the self, refusal of sentimentalism and refinement. From the structural point of view, he points out those concrete musical phenomena where expressionism brings revolutionary impulses: tonality, modality, principle of the micro-interval, atonality, structuralism, tectonics etc. Finally, the author reminds us that expressionism has always been present in art, because man needs to express his physical and psychical states, and more particularly his fear from the unknown. Out of four human tempers, expressionism calls especially upon choleric and sanguine tempers. His rise during the 20th century corresponds to the stress of the modern era.

Kateřina Mihalova concentrates on the analysis of the stage design conceived by František Tröster for Jiří Frejka's mise en scène of *Julius Caesar* in 1936. Using this example, she wants to destroy seven "myths" concerning the role of the stage design: 1. Stage design contains but what was present in the director's mind; 2. The influence of the stage design concerns only the setting and the costumes; 3. Inspiration is a mysterious, untouchable thing; 4. The only task of the theatre critic is to replace the concrete stage design within the history of graphic and plastic arts; 5. Czech (and Slovak) stage de-

sign never had a very high level; 6. The components are the components, and the director is the director; 7. A theatre without spectators disappears. The author analyzes the functioning of this mise en scène, defines the personal contribution of the decorator, clarifies in what the creators were inspired by Michelangelo; reading the critics who reviewed the performance, she points out their lack of competence as far as stage design is concerned. Finally she expresses her conviction that every performance survives thanks to the documentation which enables theatre theoreticians to "reconstruct" the production concerned.

His Excellence Mr. Hiroto Iřıda, ambassador of Japan in Czech Republic, introduces a particular Japanese theatrical form – kabuki for children – to the Czech reader. This theatrical form uses children as actors, and is based on non-psychological expression and on the play principle. He explains the birth of this form and its link with popular celebrations, and reflects upon its present situation and its problems, especially the difficulty to form ensembles of children actors and to create a new repertoire. His own play *The story of a dancer called Hotoko* follows the article.

Zuzana Sílová narrates *The years of youth and growth of Jaromír Pleskot*, starting with his studies at the Conservatory of Prague and mentioning those who were important for Pleskot's further evolution (Anna Iblová, Jiří Plachy, Miroslav Haller, František Tröster, Vlasta Burian, Jiří Frejka, Jindřıch Honzl). She reminds us of his roles and of his own spectacles, as well as of the fact that also through his initiative the theatre Disk (then attached to the Conservatory) was created. The evolution of his working method is described, with special focus on his conception of the relationship between the dramaturgy of a theatre and the capacities of the company. Finally, his "political" problems are recalled and his fights against the regime that resulted in a year's unemployment and in his departure for Olomouc.

Daniela Jobertová recapitulates her two-month stay at the theatre at Vinohrady (in 1998), during which she observed, tried to describe and understand the process of directing a play; in this case, the director Ladislav Smocek worked on the mise en scène of *The tales from the Viennese forest* by Ödön von Horváth. She concentrates on different communication strategies used by the director in order to convey the sense of particular scenes, and of the whole play, to the actors. She underlines some recurring problems, especially the actors' lack of interest for textual analysis and the hastiness with which they wanted to begin *interpretation*. At the end of this article, the question of the relationship between "scenic writing" (by the director and the whole team) and the "reading" of the performance (by the audiences and especially the critics) is touched upon.

Zuzana Sílová's interview with the actress Marta Kucırkova focuses mainly on her work with E. F. Burian. The actress points out the difference between a "would-be" professional big theatre in Brno, and the high degree of professionalism and discipline at Burian's theatre, with its deceivingly "amateur" appearance. The actress points out the lyrical side of this director, who wanted to make his theatre "play, sing and dance" and who approached the characters "musically". Burian's voiceband is equally mentioned, defined as a situation built through intonation, dynamics and rhythm.

Veronika Bednarova draws a *Theatrical plan of the city of Prague*, explaining the way in which the status transformation process was carried on in three theatres in Prague: Cinohernı klub, Archa and Semafor. She compares the principles of a "not-for-profit" organization with those of a "limited company", which she clearly prefers for the reasons she develops further on. She also points out the curious resemblance between public theatres and private theatres, both having a company and functioning as repertory theatres. Finally, she criti-

cizes the unnecessary speed of the transformation, the lack of preparation, and formulates three conditions without which the functioning of theatrical structure in Prague cannot be balanced and harmonious: maximum of transparency, clear definition of public services and establishment of a board of advisers that will contain *not only* theatre professionals.

Jan Císař goes back the question of theatre anthropology, and tries to define the main problems encountered at the Theatre faculty, where it became for a couple of years one of the disciplines of studies. Having analyzed its

methodology and its relationship with general anthropology, he points out that this program of studies was concerned *only* with the question of the "body", with the opposition between "the truth of the body" and "the lie of the society". As such, it bypassed the center of interest of the school, which is the relationship between a personality and the theatre. The authors reminds us also that becoming a trendy phenomenon, the word anthropology can be applied to anything, and that the themes treated by it can be discussed with equal success on the field of theatre studies.

Among the Remarks, the reader can find following subjects: presentation of two exhibitions that took place this year in Munich; recent news from the publishing house of the AMU; inauguration of a new lecture room which was named "Haller's hall"; information about a students' project that was presented in the framework of a theatre festival in France this summer. Two plays are published at the end of the present issue: *From the Pathology of Human Vitality* by Július Gajdoš, and *Hollow Full Moon* by Martina Kinská.

Předpokládané tituly 3. čísla

PROHRY A NADĚJE ČESKÉHO HERECTVÍ PO ROCE 1945 | JAN HYVNAR

OPERNÍ REŽIE NA PŘELOMU STOLETÍ – HLEDÁNÍ STYLU | RADMILA HRDINOVÁ

OD PODÍVANÉ K OBRAZU (ITALSKÝ VYNÁLEZ SCÉNOGRAFIE A SMĚRY EVROPSKÉHO DIVADLA),
2. ČÁST | JAROSLAV VOSTRÝ

ZÁZRAK NEOŽIVENÍ MRTVÉ HMOTY (K TEORII PŘEDMĚTNÉHO DIVADLA) | KAREL MAKONJ

ANSÁMBLOVÉ HERECTVÍ DNES | JAN CÍSAŘ

DUENDE | FEDERICO GARCÍA LORCA

ŠPANĚLSKÁ INSPIRACE | VILIAM DOČOLOMANSKÝ

BRIGITTE JACQUESOVÁ NA ZKOUŠCE | DANIELA JOBERTOVÁ

JAROMÍR PLESKOT A NÁRODNÍ DIVADLO | ZUZANA SÍLOVÁ

HEREC U E. F. BURIANA A JIŘÍHO FREJKY,
1. ČÁST: U EMILA FRANTIŠKA BURIANA | OTOMAR KREJČA

O REŽISÉRISMU (1946) | OTOMAR KREJČA

Z HERCOVÝCH ZÁPISKŮ (1947) – ÚRYVEK | OTOMAR KREJČA

DIVADLO U STOLU | MARIE BOKOVÁ

PŘÍPAD BROOKLYNSKÉHO MUZEA | VERONIKA BEDNÁŘOVÁ

POZNÁMKY

VE VĚZENÍ JSEM SE NEOBRÁTIL K BOHU, ALE K TROJÚHELNÍKU.
CESTA S MIROSLAVEM JIRÁSKEM (ROZHLASOVÝ DOKUMENT) | GABRIELA PÁLYOVÁ

ÚSPĚŠNÝ PROROK (ROZHLASOVÁ HRA) | VĚRA ELIÁŠKOVÁ

3. číslo vyjde v březnu 2003