

# disk

časopis pro studium dramatického umění

**3** březen 2003

## Obsah

ÚVODEM | 3

ANSÁMBLOVÉ HERECTVÍ VČERA A DNES, 2. DNEŠ JAN ČISAŘ | 5

HRY S HERCEM V POVÁLEČNÝCH DISKUSÍCH, 1. DISKUSE O REŽISÉRISMU JAN HYNAR | 16

OD PODÍVANÉ KE SCÉNICKÉMU OBRAZU  
(ITALSKÝ VYNÁLEZ SCÉNOGRAFIE A SMĚRY EVROPSKÉHO DIVADLA), 2. ČÁST JAROSLAV VOSTRÝ | 21

ZÁZRAK NEOŽIVENÍ MRTVÉ HMOTY (NĚKOLIK POZNÁMEK K PŘEDMĚTNÉMU DIVADLU)  
KAREL MAKONJ | 45

ČESKÁ OPERNÍ REŽIE 90. LET: HLEDÁNÍ STYLU RADMILA HRDINOVÁ | 58

DUENDE V TEORII A V PRAXI FEDERICO GARCÍA LORCA | 69

ŠPANĚLSKÁ INSPIRACE VILIAM DOČOLOMANSKÝ | 75

JAROMÍR PLESKOT A NÁRODNÍ DIVADLO ZUZANA SÍLOVÁ | 87

U EMILA FRANTIŠKA BURIANA... OTOMAR KREJČA | 111

CO JE REŽISÉRISMUS? OTOMAR KREJČA | 135

Z HERCOVÝCH ZÁPISKŮ OTOMAR KREJČA | 138

BRIGITTE JAQUESOVÁ ZKOUŠÍ CORNEILLOVA SERTORIA: ANALÝZA DIVADELNÍCH RUKOPISŮ  
DANIELA JOBERTOVÁ | 139

DVĚ AMERICKÉ PUBLIKACE O ČESKÉM DIVADLE FRANTIŠEK FRÖHLICH | 148

EAST COOL NEPŘINÁŠÍ JEN ŠOK RADMILA HRDINOVÁ | 149

SETKÁNÍ KE SMUTNÉMU VÝROČÍ ZS | 151

VE VĚZENÍ JSEM SE NEOBRÁTIL K BOHU, ALE K TROJÚHELNÍKU. CESTA S MIROSLAVEM JIRÁSKEM  
GABRIELA PALYOVÁ | 153

ÚSPĚŠNÝ PROROK (ROZHLASOVÁ HRA) VĚRA ELIÁŠKOVÁ | 158

SUMMARY | 168 — RÉSUMÉ | 169

Autoři fotografií: J. Štrébl (str. 7, 9), P. Našic (str. 11), P. Steinerová (str. 13), O. Pernica (str. 59, 107), H. Smejkalová (str. 60, 65, 67), O. Svobodová (str. 61), M. Kolařová (str. 63), T. Zwyrtk (str. 77, 81, 85), J. Svoboda (str. 89-91, 93, 95, 97, 99, 101, 103), K. Drbohlav (str. 113, 119, 125, 131), F. Maille (str. 141, 146).

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 Čisař, Jaroslav Etlík, Július Gajdoš, Jiřina Hůrková, Jan Hynar, Daniela Jobertová, Miloslav Klíma, Ivan Kurz, Kateřina Mihalová, Zuzana Sílová. Typografie & sazba Martin Radimecký. V roce 2003 vyjdou 4 čísla (3.-6.), cena jednoho činí 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.

**N**epsané pravidlo říká, že nové číslo časopisu se druhou částí článku uveřejněného už v minulém čísle – až na výjimečné případy – nezačíná. Výjimečný případ je ovšem právě ten náš: nejenže je druhá část Císařovy studie o ansámblovém herectví, obhlížející tentokrát jeho současný stav, do značné míry samostatná; představuje hlavně nejvhodnější vstup do problematiky, kterou se zabývají i další články a studie: většina totiž s tímto tématem – nazíraným ovšem nejenom z hlediska herců, ale i z hlediska režisérů – souvisí. Ani historické souvislosti, o kterých psal Císař v minulém čísle, tu nezůstávají mimo pozornost; to je patrné už z názvu Hyvnarovy studie *Hry s hercem v poválečných diskusích*, z jejíchž dvou částí uveřejňujeme v tomto čísle první, týkající se ‘diskuse o režisérismu’ (druhá se týká diskuse o novém realismu). Mimořádnou citlivostí ve vztahu k hercům se vždy vyznačovala aktivita jednoho z nejvýznamnějších režisérů nastupujících zhruba v roce 1945, jímž je Jaromír Pleskot: zatímco v minulém čísle sledovala Zuzana Sílová jeho ‘léta mládeže a zrání’, tentokrát jde o dramatické peripetie jeho mnohaleté spolupráce s hereckým souborem Národního divadla v nelehkých podmínkách pátého až osmého desetiletí minulého století. Vlastně v rámci i mimo rámec materiálů zasvěcených spolupráci vynikajících herců z generace ‘roku 1945’ s nejvýznamnějšími režiséry různých generací (viz rozhovory sledující partnerství Jaroslavy Adamové s Frejkou v 1. čísle Disku a Marty Kučírkové s E. F. Burianem ve 2.) otiskujeme v tomto čísle z mnoha důvodů výjimečný text Otomara Krejčí: pojednává o herecké spolupráci tohoto (tehdy teprve ‘budoucího’) slavného režiséra 2. poloviny 20. století s tak slavným režisérem předchozí generace, jakým byl E. F. Burian. Krejčův text spojuje deníkové zápisy z tehdejší doby (šlo o divadelní sezonu 1945-46, kdy bylo Krejčovi pětadvacet) s dnešním komentářem a je významným příspěvkem nejenom k tématu spolupráce režiséra a herce, ale i k poznání složité osobnosti E. F. Buriana. Také tato spolupráce Krejčův tenkrát inspirovala k osobitému příspěvku do diskuse o režisérismu, o které píše Hyvnar; otiskujeme zde tuto jeho pozoruhodnou stať znovu i s úryvkem z dalšího Krejčova příspěvku do Trägrova Divadelního zápisníku, zasvěceným stejnému problému. Říct něco zajímavého k práci režiséra na textu a k jeho ‘autorství’ s ohledem na přínos jeho spolupracovníků, co nesouvisí jen s nároky studia teatrologie (otiskovaná práce byla odezdána ještě v rámci autorčina doktorského studia konaného

v Paříži a v Praze), umožnilo Daniele Jobertové sledování 'písemné přípravy a průpravy' francouzské režisérky, předcházející začátek zkoušek, ale provázející i práci při zkouškách na inscenaci díla francouzského klasika.

Když jsme u režisérů: shrnující statí Radmily Hrdinové o vývoji operní režie v 90. letech bychom si chtěli otevřít dvířka (nejenom) ke sledování samotné opery, ale zejména k všestrannějšímu využití materiálu z této oblasti při analýze dramatického a scénického umění jako celku. Jinou 'speciální' problematiku, již se zabývat je k získávání takového všestrannějšího náhledu nezbytné, sleduje i druhá část studie o vzniku italské scénografie a tendencích (dokládajících dialektiku 'dramatičnosti' a 'scéničnosti', 'realnosti' a 'umělosti' i 'odstupu', způsobeného oddělením hlediště, a jevištní 'iluze'), které s ní souvisí. Problematika vztahu herce a předmětu v loutkovém (a samozřejmě nejenom loutkovém) divadle poskytuje Karlu Makonjovi nejméně stejnou příležitost k nahlédnutí stejně tak specifické jako konstitutivní problematiky, v tomto případě dokonce problematiky hojně diskutované v souvislosti s praxí posledních desetiletí.

Je vynikající vlastností Krejčova textu, že nedává jen nahlédnout do procesu vzniku inscenace, ale také do nejosobnějšího tvůrčího zápasu, a to takřkajíc se vším, co k němu v divadle patří. Nad problematikou tvořivého procesu v nejlepší smyslu 'hloubá' ve své studii *Španělská inspirace* také režisér nejmladší generace, nedávný absolvent JAMU, dnes doktorand DAMU Viliam Dočolomanský. A není to (u režiséra pochopitelně) hloubání takřkajíc platonické: Lorkův výklad 'duende' upoutal Dočolomanského jako inscenátora *Sonetů temné lásky*. Oba texty, Krejčův i Dočolomanského, které vlastně (viz Krejčovy deníkové záznamy z roku 1945 a 1946) psali oba autoři v přibližně stejném věku, vyznačuje přes veškerou odlišnost, danou jistě nejenom generačně, podobná divadelní vášeň a hloubavost; tak se i v tomto srovnání ukazuje, jak si zkušenost opřena o vykonané dílo a odhodlanost takové dílo vytvořit spojují v péči o to, aby oheň, kterým se tato díla živí, nezhasl.

J. V.

# Ansámblové herectví včera a dnes

Jan Císar

## 2. Dnes

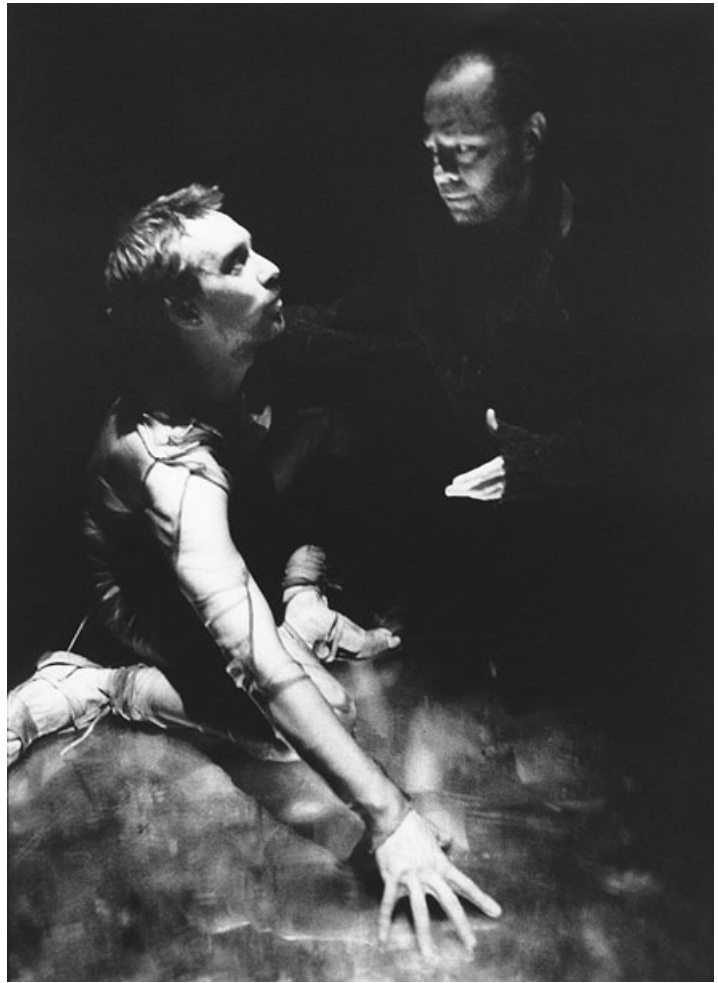
Už v první části této úvahy, kde jsem sledoval osudy ansámblového herectví diachronně, jsem konstatoval, že 90. léta minulého století se k němu nechovala laskavě, a uvedl jsem několik důvodů, proč tomu tak bylo. Mohl bych teď uvést ještě další příčiny tohoto vývoje a popsat jeho různé podoby. Ale to by nic nezměnilo na základním obrazu tohoto procesu. Takže jen připojím, že zasáhl i repertoárové divadlo, které bylo v minulosti v činoherním divadle základnou pro ansámblové herectví. Stalo se tak jednak v důsledku změn řídicího, organizačního a provozního subsystému tohoto typu divadla, jednak do jeho činnosti začal v mnoha případech a nejrůznějšími cestami více nebo méně zasahovat nový způsob tvorby jevištního subsystému.

Ansámblové herectví vzniklo v podobě, jíž se zabývá tato úvaha, jako prostředek, kterým režisér uskutečňuje inscenaci jako svou individuální koncepci ve vztahu k hereckému souboru i k textu. Tato *ingerence* i *inherence* textu je pro toto ansámblové herectví podmínkou. Na sklonku padesátých let minulého století uveřejnil Jan Grossman v časopise *Divadlo* tři zásadní studie k práci činohry ND. Jsou dokumentem o době, která otvírala 60. léta české činohry, i brilantní a metodicky inspirativní studií zobecňující přednosti, funkci i možnosti a příčiny zrodu ansámblového herectví. Pozitivní směřování činohry ND pod tehdy novým vedením Otomara Krejči (od března 1956) spojuje Grossman s *dramaturgickou* linií, která se „prosadila ne početní převahou v repertoáru, ale účinností a *režijně hereckou kvalitou*“ (zdůraznil JC), jaké nabyla na jevišti.“ Pojem „režijně herecká kvalita“ je možné chápat jako jiný název pro ansámblové herectví vyjadřující jeho postavení rovnoprávného a rovnocenného partnera režie a textu. Dnes text velice často pozbyl tuto pozici v procesu scénování, přestal plnit *korigující* funkci, o níž se zmiňuje i Grossman. Skrze tuto funkci text od počátku do konce vstupuje do procesu vzniku inscenace a upozorňuje na odchylky od stanovených cílů, podílí se na naplnění a realizaci původních intencí v konečném výsledku. V tomto kontextu je podle Grossmana nezbytným předpokladem transformace textu jevištěm do divadelní podoby dramaturgicko-režijní koncepce, která se dá uskutečnit jenom „režijně hereckou kvalitou“ – ansámblovým herectvím.

Tyto *ingerence* a *inherence* textu, literatury v této *korigující programové* (program jako předem stanovený sled určitých činností a cíl, k němuž má tato činnost vést) funkci dnes existují poměrně výjimečně. Nahrazují ji – nebo nad

ní převažují – jiné součásti divadelního systému. Svou studii z roku 1958 Glosy k práci Národního divadla začíná Grossman odkazem na knihu Herberta Iheringa, v níž tento německý kritik říká, že „Stanislavskij vždycky zachovával správný poměr mezi dramatem a divadlem: kontroloval divadlo stavem dramatu, zatímco dnes... někteří divadelníci měří drama okamžitou situací divadla“. Dnes už převážně platí, že „okamžitá situace divadla“ – tedy prvky a subsystémy divadelní – rozhodují také o dramaturgii a tím i o postavení a funkci textu v celku tvorby divadla i v jednotlivých inscenacích. Pro Grossmana „páteří každého inscenačního stylu je tedy určitá dramaturgická linie, určitá nejen ve svém ‘poslání’ ale i svou uměleckou jedinečností“. Existují nepochybně i dnes divadla s touto „páteří“, pro něž je proto ansámblové herectví – nebo alespoň tíhnutí k němu – nutností. Na příklad Divadlo pod Palmovkou svazuje svou cestu k ansámblovému herectví zřejmě do značné míry s texty, které svůj citelný psychoanalytický ponor vyjevují expresivně vypjatým jednáním rostoucím z energicky rázného impulsu dramatické situace: z touhy a vůle odstranit její drtivou až mučivou nesnesitelnost. Většinou však svůj převažující vliv prosazuje ona „okamžitá situace divadla“, jež má mnoho příčin a projevuje se na mnoho způsobů. Klasickým příznakem tohoto jevu jsou tzv. *projekty*. Od prvních desetiletí 19. století se pro transformaci textu jevištěm do divadelního jazyka stala rozhodujícím principem inscenace. Už to pojmenování ukazuje, že jejím cílem bylo uvést literaturu na jeviště. Od jisté doby se s ní pojí neoddělitelně i ansámblové herectví, neboť tento její cíl byl příležitostí pro zrození novodobé režie, jež v těchto souvislostech znamená na místě prvého setkání jeviště s textem. Projekt však usiluje ukázat, co především a jenom může dokázat svými specifickými, jedinečnými silami divadlo (jeviště). Na příklad projekt „Čechov Čechům“, jež uskutečnilo královéhradecké Klicperovo divadlo, se prezentoval především tím, že znovu – a také jinak – umožnil rozvinout jevištní, divadelní principy scénování, které od jisté doby tvoří jádro a podstatu inscenační praxe Vladimíra Morávka.

Grossmanovy analýzy se opírají o dva pojmy: sloh (slohovost) a ansámblové herectví; jedno bez druhého pro něho neexistuje, jeho metoda rozborů na tom stojí. Popisuje a analyzuje jednotlivé herecké postavy a osobitost herců, kteří je vytvářeli, aby z tohoto poznání formuloval závěry o režii, připomínaje znovu a znovu svrchovanou a nepominutelnou roli textu, literatury. „Poznání specifických rysů dramatu je prvním předpokladem pro vytvoření slohu jevištního díla: od celkové koncepce až po úhel, z něhož je viděna a řízena herecká práce“, říká na začátku úvahy o tom, proč a v čem selhává činohra Národního divadla v inscenacích české klasiky. A dovozuje, že režie si tuto otázku ani nepoložila. Dnešní divadelní situace se v různých činoherních divadlech a různých projektech projevuje obdobně. Korigujícím programovým faktorem celé činnosti je snaha, vůle vyslovit se divadlem – scénováním na jevišti. Grossman to formuloval takto: „Představení se umělecky nesjednotí pouhou ideou...“ Dnes je tato „idea“ velice často a nejvíce touhou po sebevyjádření, po co nejzřetelnějším vyslovení osobnostního, osobního postoje. Téma, které kdysi bývalo v inscenacích na počátku práce na inscenaci určitým pohledem autora textu na nějakou skutečnost a jako racionálně poznatelné a pojmenovatelné bylo prvním výchozím bodem k režijně-dramaturgické koncepci, nabylo zcela jiného významu. Je výrazem ryze divadelní – a dokonce by se dalo říci jevištní – představy. Text je v nejlepší případě pouze jedním z řady prostředků, které pomáhají tuto představu realizovat



**William Shakespeare: Bouře.**  
CD 94 2000, režie Michal Lang.  
Tomáš Pavelka (Ariel) a Ivan  
Řezáč (Prospero)

a sdělit. Nebo je dokonce jenom impulsem podněcujícím a rozvíjejícím hledání osobnostního tématu určeného pro provedení jevištěm, divadlem. Samozřejmě, že se i tímto způsobem dá za jistých okolností dospět k ansámblovému herectví, ovšem jiného typu. Je to herectví, o němž jsem v první části této studie napsal, že „v ledaščem hranice činohry překračuje a po svých cestách z jiných směrů míří k divadlu ‘třetího druhu’...“ Karel Makonj je v 2. čísle *Disku* ve studii *Člověk redukovaný* označuje za herectví alternativní, jež je *redukováné* a *hyperbolizované*. Výběr rysů redukované postavy je podle Makonje zcela závislý na tvůrcích. Je to „povaha svobody tvůrčího subjektu, jak jej například známe z období romantismu 19. století, kdy tvůrčí subjekt byl samonosným měřítkem všeho“. Grossmanovo volání po „poznání specifických rysů dramatu“ naproti tomu – jak píše – vyžaduje „goethovské omezení“, řád a kázeň, „které dávají umělci v daných hranicích možnost soustředění a *určitosti* – základu každé tvorby“.

Jsmo u jádra věci. Současná česká činohra se v pojetí herectví rozdělila na dva základní proudy. Činoherní herectví chápu pro potřeby tohoto článku jako he-

rectví, jehož hlavním komunikačním prostředkem je *mluva* a materiálem *přirozené lidské tělo*. První proud činoherního herectví *přirozenost* tělesného materiálu ctí a přiznává, v *komplexnosti, celistvosti* jej rozvíjí a tím staví v celé šíři a plné míře na mimésis ve dvojí podobě, již formuloval závěr první části této úvahy. Všechny tyto vlastnosti a kvality vztahuje k literatuře, k textu, z něhož vyvozuje svou jevištní, divadelní podobu. Druhý proud činoherního herectví tuto celistvost, komplexnost nahrazuje *redukovanosť a hyperbolizací* usilujícími o to vytvořit *umělost*, jež omezuje a někdy skoro zcela potlačuje mimésis ve prospěch svěbytného a samostatného *artefaktu* vytvořeného divadlem a existujícího jen v divadle, na jevišti. Sděluje tak *jevištěm, divadlem* „*samonosnost* tvůrčího subjektu“. Zdůrazněná slova formulují rozdílnost těchto dvou proudů i důvod, proč ten druhý proud lze pojmát jako ‘alternativu’ proudu prvního, jež za jistých okolností přestupuje zcela hranice činoherního divadelního jazyka. Což zároveň potvrzuje, že byť existuje jisté společné východisko, které dovoluje stále hovořit o činohře, je rozdílnost v dalším procesu tvorby – v modu generandi – i v cíli tvorby tak *fundamentální*, že nezbyvá než vzít na vědomí, že v přítomnosti existují dvě podoby činoherního herectví.

Považuji tuto skutečnost za hlavní a klíčový problém dnešního stavu české činohry, s nímž se jak teorie tak praxe musí naučit zacházet. Nejde o to, co se nám líbí nebo nelíbí, jaké inscenace preferujeme a přijímáme nebo odmítáme, s kterým proudem sympatizujeme, protože jej považujeme za divadlo přítomnosti i případně budoucnosti, a který pokládáme za cestu do slepé uličky, ne-li přímo do pekla. Smysl je v něčem jiném. Je zřejmě nutné popsat, analyzovat a formulovat tuto existenci dvojího činoherního herectví, mít ji na zřeteli a počítat s ní trvale v tvůrčí divadelní – nejlépe by bylo říci scénické – praxi. Oba proudy se jistě budou stýkat, prolínat, prostupovat. Ale má-li tento proces přinést pro proud první a tím pro jeho ansámblové herectví pozitivní výsledky, pak se musí odehrávat v rovině formování *slohu*. Tento pojem je vlastně centrálním bodem Grossmanových studií o činohře ND. Jedna z nich jej má přímo v titulu: Drama a režisérův sloh, druhá v podtitulku: Jevištní sloh. Sloh je pro Grossmana „řádem a zákonitostí uvnitř umělecké tvorby; uvádí jednotlivá díla nebo jejich složky ve vzájemné, vnímatelné vztahy, které jsou výrazem chápání a organizování skutečnosti podle názorové koncepce jednoho umělce či umělecké skupiny, celého hnutí nebo epochy“. Z tohoto hlediska je otázka slohu problémem uplatnění jednoho proudu herectví jako rozhodujícího principu, na němž stojí systém a struktura divadelního jazyka jedné inscenace nebo jako obecného principu – jak říká Grossman – „slohového rozpětí, slohové potence schopných interpretovat rozličná díla různých směrů“. V prvním případě jde o individuální sloh režisérův (nebo tvůrčího týmu), v případě druhém o slohové zaměření divadla, celého souboru. Ale vždycky jde o to, zda a v jaké podobě existuje ‘ansámblovost’. Neboť v prvním proudu definitivně o systému a struktuře divadelního jazyka inscenace, o způsobu scénování a kvalitě výsledku i o slohu inscenace či divadla rozhoduje, zda funguje či nefunguje ansámblové herectví.

Grossman vidí základ ansámblovosti v souhře, která je podle něho „sjednocený způsob hraní, smysl pro partnera, cítění jeho vnějšího i vnitřního jednání, kontakt s ním; znamená úplné zařazení se do jevištního procesu a podřízení se jeho myšlence, rytmu, atmosféře, ladění.“ Je to podle něho „oblast, v které se realizuje kolektivnost představení“. Jde tu o „starou pravdu, které sami herci nevěřívají: že totiž nejsilnější individuality vyrůstají z kolektivu, že [...] roli nemodeluje toliko



**Michal Lang: Hadí klubko.  
CD 94 – Švandovo divadlo  
2002, režie Michal Lang.  
Tomáš Pavelka (Hýl), Martin  
Sitta (Prcek)**



herec sám a sám ze sebe – modelují ji také jeho spoluhráči“. Názorným příkladem této souhry a takového modelování postavy spoluhráči je Kracikova inscenace Kóhoutova *Ubohého vraha* v Divadle pod Palmovkou. Už pro dominantní pozici postavy Antona Pavloviče Kerženceva v textu má ideální příležitost vévodit inscenaci a představení herec, jenž ji hraje. Jiří Langmajer této příležitosti maximálně využil. To, jak „sám a sám ze sebe“ svou postavu vytváří, je impozantní výkon. Ovšem díky souhře s Borisem Rösnerem, jenž nasvětčuje jako reflektorem všechny situace, v nichž je na jevišti spolu s Langmajerem, a dotváří tak jednání jeho postavy, dospívá k nesmírně sugestivnímu a strhujícímu ponoru do protikladů racionálně uvažující a přitom svou až patologickou posedlostí nenormální, běsovské duše. Tato souhra je znakem celé inscenace, celého představení. Konečně, všechny Kracikovy režie o ni cílevědomě a soustředěně usilují, budují na ní sloh, jenž se vyznačuje věcností, střízlivostí, skoro až jakousi asketičností v použití jiných materiálů a jiných výrazových prostředků scénování, které nechtějí a nesmějí nijak a ničím přehlušit herce a jeho jednání. Což nepochybně souvisí i s funkcí a směřováním dramaturgie Divadla pod Palmovkou, o níž byla řeč hned na začátku.

Grossman píše, že „ve vyšší rovině vzniká z hereckých individualit sladěný ansámbl“. Na jiném místě v souvislosti s ansámblovým herectvím hovoří o „činném sepětí s pevně režirovaným celkem“. Rovněž zjišťuje, že Radok „prosazoval během procesu stále naléhavěji druhou, ideovou rovinu dramatu, namnoze vyjadřovanou prostředky *symbolickými*“, jinde zmiňuje úsilí o „výraznou *symboličnost* a sugestivní zřetelnost“, aby lapidárně a o to pregnančně shrnul smysl a způsob Radokovy práce s herci takto: „Touto metodou Radok *zintenzivňuje* a v jistém smyslu slova i *symbolizuje* psychickou složku představení jako nositele hlavní myšlenky.“ Pojmy symbolický, symboličnost, symbolizovat jsou zřejmě pro postižení podoby ansámblového herectví nejuvýstižnější, neboť herecká tvorba je vskutku svou podstatou předurčena k tomu, aby jejím vrcholem bylo vytvoření *symbolu*.

Symbol je znak zvláštního druhu. Je naprosto konkrétním, určitým, smyslově vnímatelným a jedinečným originálním jevem, jenž má schopnost touto konkrétností, určitostí a jedinečnou originálností označit jinou skutečnost, dokonce přímo celou třídu jevů, jež naprosto nesouvisí s podobou toho konkrétního, urči-

tého a jedinečného originálního jevu. Symbol je tedy absolutně závislý na své jevo-  
vosti, aby mohl být znakem, jenž má ohromný rozsah sdělující přímo smysl. Sám  
jev není v symbolu jen jevem, ale vždycky *vyjevuje, manifestuje* přinejmenším jis-  
té významové jádro, které otevírá možnost porozumět smyslu. Herectví, jehož ma-  
teriálem je konkrétní originální jev-člověk existující a projevující se v přirozeném  
materiálu lidského těla, je přímo předurčeno k tomu, aby svou vrcholnou nejvyš-  
ší podobu realizovalo jako symbol. Naléhavost, přitažlivost, sugestivnost herecké  
symbolizace tvoří názornost spočívající na originálu konkrétního, určitého a je-  
dinečného herce, jenž se celostně, tedy vším, co je projevem, podobou originálu,  
účastní na vzniku postavy. Ta sděluje smysl jak fiktivního literárního subjektu, jež  
vytvořil autor, dramatik, tak i toho, co do postavy vložil herec jako originál, jenž je  
nosičem komplexní jevovosti této postavy. Tak se herec i jeho postava *činně* po-  
dílejí na vzniku a existenci režirovaného celku. Je to však možné jen za jednoho  
předpokladu: že herec přijme slohové omezení, jež jej dělá členem ansámblu, kte-  
rý ve stejném duchu a stejným způsobem tuto symbolizaci vytváří.

Opět přímo názorně – v tomto článku ostatně pracuji jenom s příklady,  
o nichž se domnívám, že mohou nejlépe doložit obecná tvrzení: tím zároveň  
omlouvám to, že o mnohých jiných, jistě také pozoruhodných inscenacích, ne-  
padne ani zmínka – demonstrovala funkci symbolu v ansámblovém herectví  
v 60. letech tvorba Činoherního klubu. Herci se tu potkávali s textem, jež jim  
dramaturgie a režie nabídly k tomu, aby průnikem do jeho postav rozvinuli své  
osobnostní originální rysy a zároveň jimi obdařili postavu, jež tak začala sdě-  
lovat smysl existující jen na bázi symbolu. Tím také činně vstupovali do zrodu  
a formování inscenace. V této aktivitě se uskutečňuje definitivní cíl ansámblo-  
vého činoherního herectví prvního typu: Herci nejenom vytvářejí svým indivi-  
duálním výkonem postavy, ale vstupují také jako spolutvůrci do procesu utváře-  
ní systému a struktury inscenace, spoluurčují způsob scénování. Tomuto typu  
ansámblového herectví není v žádném případě cizí vizuální obraznost. Vzniká  
ovšem cestou této symbolizace, rozvinutím vnitřních hodnot postavy skrze ori-  
ginál herce a jeho čínorodým vstupem do celku inscenace. Nejvýraznějším pro-  
jevem této vizuálnosti je potom umístění a pohyb herců v prostoru, tedy mizan-  
scéna a scénografie. Mizanscéna a scénografie jsou v tomto kontextu především  
prostředky aktivizující a umocňující činné ansámblové herectví a otevírající mu  
další příležitosti, nabízející jiné, nové impulsy.

*Hadí klubko*, text Michala Langa, který si sám režiroval, je obrazem dnešní-  
ho neuchopitelného světa, v němž lidé ztrácejí těžiště, doslova plují v bizarním  
vyšinutém prostoru svého bytí. Herecká symbolizace v Langově inscenaci míří  
k prchavé proměnlivosti postav, jež si hrají se sebou i s druhými tak, až skuteč-  
nost jako by byla virtuální realitou a virtuální realita skutečností. To se promítá  
do pohybu a umístění herců v prostoru, jež Jan Dušek v souhlasu s textem rea-  
lizoval tak, aby mizanscéna mohla fungovat jak horizontálně tak vertikálně: aby  
se tu mohlo lézt po stěnách, ba málem po stropě, viset na lustru, stát na stole. Ne-  
ustálé divoké přesuny sem a tam, nečekané, rychlé a skoro v trysku se odvíjející  
pohyby jednoho i více herců jsou v rovině symbolu „manifestací i rozvinutím,  
vyložení i interpretací“ světa chaosu, světa a lidí bez tíže i zakotvení. To vše  
scénografie v duchu textu ještě násobí ireálným otevřením prostoru. Je to pokoj,  
ale chodit zvenku se do něho dá nejrůznějším způsobem: dveřmi, skříněmi ne-  
bo koupelnou; prostě nic neplatí, všechno je něčím, aby vzápětí bylo zcela jiným.

**Pavel Kohout: Ubohý vrah. Divadlo pod Palmovkou 2001, režie Petr Kracik. Jiří Langmajer (Keržencev) a Boris Rösner (První herec)**



Je to symbol – a tím obraz – skutečnosti, která – řečeno se Zygmuntem Baumanem – nedokáže podržet svůj tvar, je „tekutou modernitou“.

Inscenace takto budovaná a stavěná v jednotlivostech i v celku není něčím, co lze přímo bez problému převádět do pojmů. Je do ní vždycky integrována *imaginace* (obrazotvornost, obrazivost, fantazie, představivost), jak to vyplývá ze samotné povahy symbolu, jenž existuje jen ve vztahu k něčemu; je vždycky jen tím, co se skrze něj vyjevuje a čemu propůjčuje konkrétnost, tvar; co činí určitým jevem. Takové inscenace a taková představení dosahují díky tomuto herectví na ‘obraz’ jaksi ‘zevnitř’. Skrze ansámblové herectví, jež svou hereckou pospolitostí či zichovskou „vespolností“ propůjčuje literárním (dramatickým) postavám konkrétnost, určitost, jevovost svého originálu, svého hereckého výkonu (svých fyzických i psychických předpokladů a daností), aby se tak vyjevilo, manifestovalo to, co je ‘vyložním’ symbolu a tím i interpretací skutečnosti, k níž se vztahuje. O tom jsou Grossmanovy tři studie o činohře ND. Stačí jen porozumět tomu, jak třeba vykládá herectví Marie Vášové na jejích výkonech v různých inscenacích. Jak popisuje konkrétnost, určitost, které mohla fiktivnímu literárnímu subjektu dát pouze ona svým originálem i svými hereckými dispozicemi. Marie Sergejevna ze *Zlatého kočáru* i paní Lohringová z *Ďábelského kruhu* se tak stávají symbolem sdělujícím společný smysl – neschopnost lidí dorozumět se přes všechnu zoufalou snahu tak učinit. Takto ‘zevnitř’, přes herce Radok téměř vždycky buďoval vizuální obraznost svých inscenací. Připomene-li Grossman, že svou metodou symbolizace Radok pozvedl Zinnerové *Ďábelský kruh* „z popisného repor-

tážního psychologismu [...] a prodral se [...] schématem člověka jako dobového dokumentu k zpodobení tragické velikosti lidského osudu“, pak tento posun byl spojen se symboličností řady postav, jež fascinovaly „monumentálním obrazem-portrétem“, jehož vizuální stránka také symbolizovala celistvý *smysl* bytí a vztah postavy k okolnímu dění. Z této symboliky vyrůstal celkový princip scénování; mizanscéna určovala prostor a prostor mizanscénu tak, aby společně byly obrazem děsivého chodu děsivé historie.

Před časem režíroval Jakub Korčák v Klicperově divadle v Hradci Králové Molièrova *Tartuffa*, jehož systém a strukturu utvářejí konvence klasicismu proložené některými postupy komedie dell'arte: precizně vykalkulovaná fabule a děj směřují k tomu, aby demonstrovaly škodlivost jedné postavy. Postavy jsou rovněž redukovány na funkce, které mají k této demonstraci přispívat. Jde o divadelní konvence v poloze rolí a typů (např. milenec nebo služka), u *Tartuffa* také o charakter: pokrytec. Individualizovaná postava neexistuje. Korčák respektoval tuto specifickou tvářnost textu. Hned si však položil otázku, která učinila situaci textu výrazně dramatickou, protože nutí svou nesnesitelností k jednání, a zároveň nabízí možnost nenásilně, zevnitř do režijně-dramaturgické interpretace začlenit aktualizaci: Proč, když je zřejmé a průkazné, kdo je *Tartuffe*, se jej ti, kdo to vědí, nedokážou zbavit? Inscenace nedemonstrovala *Tartuffovu* škodlivost, kterou ostentativně ukazuje už text. Zkoumala schopnost či neschopnost jiných postav jednat tak, aby zneškodnili *Tartuffa* a tak změnili svou situaci. V tomto pohledu se jednání všech jeví jako nepatřičné, satira se stávala fraškou, která vždycky předvádí své postavy díky nepatřičnosti jejich jednání jako směšné. Postavy zveřejňovaly jedinečné příčiny tohoto svého nepatřičného jednání a tak se individualizovaly. Redukce se snižovala, nastupovala amplifikace (zvětšení), funkce se měnily ve *smysl*. Ansámblové herectví vyprovokované, inspirované a korigované textem a jeho režijně-dramaturgickou interpretací obdařilo všechny postavy naprostou konkrétností, individuální originalitou, reálností, jež v symbolice celku i jednotlivosti úhrnně proměnily prvotní otázku režijně-dramaturgickou v obraz naší skutečnosti, v níž se na podvodníky a podvody nedostává trestajících sil. Součástí tohoto obrazu byl právě i žánr frašky, jež až burleskní směšností, v níž vyúsťovala nepatřičnost jednání, vyjevoval, manifestoval svým *myslem* nemožnost všech – postav Molièrových i nás, kdo jsme byli v hledišti. Tato vnitřní obraznost přešla v závěru inscenace v obraznost po výtce vizuální: postava krále, oděná v kostým oslňující svou zdobností, v postoji, který jako by ze živého člověka dělal vlastně sochu, a deklamující dutě pateticky 'spravedlivý' ortel, byla rovněž symbolem: v takovém světě je spravedlnost parodií sebe sama.

V předešlých odstavcích jsem se podrobně zabýval pojmem *smysl* a několikrát jsem jej graficky akcentoval, abych ukázal, že v tomto pojetí ansámblového činoherního herectví nelze opravdu manifestaci, vyjevování, interpretaci symbolu přenést z obrazu na pojem a výklad na vysvětlení a není možné chápat *smysl* jenom jako přímočarý, lineární, věcný odkaz k vyobrazení postavy v její reálné 'mimetické' rovině. Dospět k amplifikované imaginaci, skrze níž vzniká postava jako symbol a nabývá svého *smyslu*, není snadné. A nevede k ní jediná cesta. Pokouším se tu formulovat a ukázat *substanci* ansámblového herectví, která se ovšem může ubírat nejrůznějšími stezkami. Radok byl jeden. Ale Krejčovo vedení a jeho dramaturgie vytvořily podmínky k tomu, aby se tato substance ansámblového herectví stala rozhodujícím, dominantním způsobem tvorby či

**Ivan Gončarov – Miroslav Krobot: Oblomov. Dejvické divadlo 2000, režie Miroslav Krobot. Ivan Trojan (Oblomov) a Martin Myšička (Štolc)**



nohry Národního divadla – i Krejčí jako režiséra. Grossmanovy studie jsou mimo jiné i svědectvím o ohromné zásluze šéfa činohry Národního divadla Krejčí, jemuž by už jen pro tohle na vždycky náleželo čestné a významné místo v dějinách českého divadla. Je to však i svědectví o jednom zvratu ve vývoji české činohry a jejího herectví, jež se na konci 50. let vracela do moderního evropského divadla, aby posléze zaujala místo na jeho špičce.

Současné dva proudy činoherního herectví a z nich rezultující dvě podoby činohry signalizují podobný zvrat. Shodou okolností nikoliv náhodných, protože Národní divadlo je díky svému postavení v českém divadle vždycky průsečíkem všech dobových trendů a tendencí, to opět dokazují osudy činohry Národního divadla v 90. letech 20. století. Reprezentační funkce a pozice této divadelní instituce uložená v jejích nehlubších kořenech jí velí nebudovat ansámblovost jen na jediném inscenačním slohu. Grossman to formuloval takto: „Sloh Národního divadla nemůže být – co do druhu – slohem, jaký má nebo by mohla mít malá scéna, scéna jednoho umělce, jednoho režiséra a jedné dramaturgické linie.“ Snahy tohoto typu tu samozřejmě byly, ale neprosazovaly se hladce. Vždycky existovala část souboru jiného založení a jiného směřování, která se uzavřela do zatrpklé lhostejnosti nebo rebelovala v aktivní opozici. Zažil to Kvapil i Hilar. Nelze než souhlasit s Grossmanem, že řešení této komplikované, nelehké a choulostivé problematiky nabízí zřejmě jediné dramaturgie jako onen korigující a možná i programový faktor.

Ani v nejmenším se neodvažují radit, kudy a kam se má ubírat dramaturgie činohry Národního divadla dnes. Víím ale, že snaha jednak vést paralelně oba proudy činohry v jednotlivých inscenacích vedle sebe, jednak protlačovat některé postupy a přístupy druhého proudu do proudu prvního a proměňovat tak strukturu činohry ND vede vždycky – jako vždycky vedla – k rozrušení jakéhokoliv ansámblového herectví. Dnes většinou neexistuje v inscenacích a představeních činohry Národního divadla ani souhra v tom duchu, jak ji definoval Grossman, a ansámblové herectví se tu v plné slávě naposledy blýsklo v Krobo-

tové inscenaci *Roku na vsi*. Jen některé inscenace v Kolowratu se vyznačují souhrou i nakročením k ansámblovému herectví. Nejpádňším důkazem tohoto stavu byla pro mne inscenace Ibsenova *Johna Gabriela Borkmana*. Je to text, jenž vším usiluje o sdělení smyslu na principu symbolického a vyžaduje si jej i jako princip scénování. Nic z toho se na jevišti neuskutečnilo, text a celek inscenace i jednotlivé postavy zůstaly na úrovni žánrového obrázku ze života. Přitom v této inscenaci hrála např. Věra Galatíková, která v činohře Národního divadla i v daleko menších rolích dokázala, jak takovým způsobem hrát umí. Její Jedličková v *Paličově dceři*, neúprosně a tvrdě svým jednáním směřující k tomu, aby zabránila svému synovi vzít si Rozárku, ale také plná pochopení, téměř soucitu pro postavení nešťastné mladé dívky, přesně odkryla sociální motivaci jednání postavy a na ní vytvořila symbol vyjevující smysl neúprosné osudové síly, která nedovolí člověku jednat jinak než všemi prostředky a beze všech ohledů bojovat o holé živobytí. Začal-li Michal Dočekal jako nový šéf činohry inscenací – jak říká Grossman – „tolikrát zprofanovaného Rostandova textu“, pak jeho vůle zevrubně, pečlivě a důsledně ‘scénovat’ všechny epizody textu, předvést do šíře ‘obraz’ doby, k němuž dává pozdně romantické plátno impuls, by mohla být prvním krokem k souhře. Bylo by si to přát. Neboť Národnímu divadlu patří v procesu, jenž nyní v české činohře jako druhu divadla a jejím herectví probíhá, nezastupitelné místo. I když možnost obhájit a rozvíjet ansámblové herectví není jen na ní. Ukazuje se, že se mu daří – alespoň v Praze – daleko lépe v jiných divadlech, kde prokazuje svou uměleckou potenci i diváckou přitažlivost.

Grossmanova slova o malých scénách v jistém směru vystihují dnešní situaci. Jako by malý prostor, malé technické možnosti a asi i malé peníze volaly po ansámblovém herectví jako vyzkoušené možnosti dělat dobré divadlo. Umístila-li se inscenace Činoherního klubu *Osiřelý západ* v anketě Divadelních novin věnované nejlepším inscenacím roku 2002 tak čestně vedle Wilsonovy techniky dokonalé vizuální obraznosti Janáčkova *Osudu* (v činohře vlastně na prvním místě), pak je to povzbudivý důkaz síly obraznosti vyvěrající jen a jen ze symbolů stvořených herectvím. Neboť odhalená syrovost a drsnost soužití dvou bratrů ve věčném zápasu přerůstá ve smysl jakéhosi nekonečného koloběhu životního boje, jenž sice přináší krutost, strážně, hořkosti, bolest až nekonečné zoufalství, ale může také být výrazem síly, která se stále znovu obnovuje. Dejvické divadlo jako malé divadlo jedné dramaturgické linie a především slohu jednoho režiséra Miroslava Krobota si svou ‘ansámblovost’ pěstuje pečlivě a systematicky. Gončarovův román *Oblomov* není rozhodně ideální látka pro dramatický tvar, neboť jeho hrdina je – na rozdíl od Hamleta – skutečně celým svým založením bytost váhavá a nerozhodná, která nejedná. V adaptaci a režii Miroslava Krobota však vznikla inscenace, která přesnou souhrou krok za krokem buduje velice zvláštní atmosféru pomalu a stejnoměrně plynoucího času, opakujících se stereotypů. Z této souhry se pak vynořují všechny postavy jako symboly marnosti bytí, v němž není žádných cílů, které by stálo za to dobývat.

Uvádím tu opět jako v celé této úvaze jenom příklady, jež mají potvrdit, že Grossmanovo tvrzení o malých scénách a případné převaze nebo dokonce absolutní dominanci jednoho režiséra a jedné dramaturgické linie má i dnes svou platnost. Nejčerstvějším příkladem je přechod bývalého CD 94 do Švandova divadla. Michal Lang inscenoval se souborem, jenž tvoří jeho základ, už vzpomínané *Hadí klubko*, ale i Shakespearovu *Bouři*, kde uplatnil znovu přednosti ansámblo-

vého herectví a dokázal jednoduchými, ale obraznými prostředky s pomocí herců uskutečnit zvláštní prolnutí přirozenosti a nadpřirozenosti tohoto textu. Třeba jen závěrečná scéna kdesi na břehu mořském, v níž se Prospero loučí se svou mocí nad nadpřirozenými bytostmi a tím vlastně nad přírodou, byla díky znamenitému výkonu Ivana Řezáče sugestivním obrazem, jejíž symbolika manifestovala, vyjevovala v celé protikladnosti velikost i zoufalství existence člověka jako vládce i vydědence kosmu. To byl ostatně i smysl celé inscenace. Asi by tento smysl nerealizovala a nesdělovala, kdyby režisérovi text – to jest dramaturgická volba i režijně-dramaturgická příprava – v tomto duchu neučinila nabídku.

Michal Lang řekl v rozhovoru v Lidových novinách, z něhož jsem citoval v první části této úvahy, že si Švandovo divadlo, kde je uměleckým šéfem, nebude „stanovovat žádný program. Omezuje to intuici a svobodu“. Jako první vstupní inscenaci nového divadla režíroval Hamvaiův *Čas katů*, jenž mu svou podobou a povahou přímo vnutil to, co v citovaném rozhovoru zpochybnil a co mě kromě jiného také inspirovalo k této úvaze: způsob „dostat to tam režijním nápadem, obrazem, nikoliv hercem“. Po ansámblovém herectví není ve vstupní inscenaci Švandova divadla ani stopy. Doufám pevně, že je to náhoda, že jenom velké jeviště a zcela jiné možnosti než v Celetné vedly k této dramaturgické volbě a k tomuto způsobu ‘scénování’. Rozumím tomu, proč se Lang vzpírá nějakému omezení, proč tak zásadně brání svou svobodu tvůrce. Ale marná sláva: ansámblové herectví si žádá v dramaturgii alespoň – abych ještě na závěr vzpomenu Grossmana – jistého „cílevědomého třídění a rozlišování“, jež vede přinejmenším ke „slohovému rozptění, slohové potenci slohově interpretovat rozličná díla“.

Zní to asi příliš tradičně a možná až staromilecky. Ale problematika ansámblového herectví má v symbolu, který k ní neoddělitelně patří, i záruku vývoje, proměny. V roce 2002 dostala divadelní veřejnost do ruky knihu polské teatroložky Ireny Ślawińskiej *Myšlení o divadle*. V její druhé části, nazvané Symbol, mýtus, archetyp, se říká, že „tedy triumfálně přicházejí, aby tak vrátily naší vyschlé kultuře její živou krev a tep“. Asi už – a tak to bývá – jisté vlastnosti činohry v něčem vyschly a tuto novou krev a tento nový tep potřebují. Tato úvaha se pokoušela zjistit, zda se tak nemůže stát i na vyzkoušených tradičních základech, zda ansámblové herectví samo ze sebe není schopné jisté obměny, jíž by dokázalo poskytnout celému činohernímu divadlu nové podněty. Jaroslava Šiktancová režírovala v Divadle Kašpar – rovněž malá scéna! – dvě dramaturgické prózy: Lawrencovy povídky *Lišák* a Brjusovovy novely *Poslední stránky z deníku jedné ženy* pod názvem *Řekni větší lež*. Oba texty a obě inscenace se snaží manifestovat, vyjevit přes ansámblové herectví, přes symboly, které z něho v postavách rostou, tajemství lásky. Tajemství, které nelze odkrýt, vyluštit s definitivní platností. Neboť láska ubíjí a zabíjí i povznáší a posiluje, je vášnivá, posedlá smyslností i přátelská a něžná, krutá i milosrdná. A tak by šlo dál a dál vyjmenovávat různé protikladné dvojice charakterizující lásku. Jsou to inscenace neefektní, tiché, klidné, zamyšleně usebrané, které dávají prostor hercům, aby v tomto duchu mířili ke smyslu, jenž vyovídá o esenci lidství v konkrétních podobách současné existence člověka.

Tohle je samozřejmě také dávná a tradiční vlastnost činohry a jejího herectví. Ale vezme-li se jako antropologická konstanta, která existuje vždycky jenom jako jev aktuální, dnešní, pak asi lze předpokládat, že ansámblové herectví činohry má velkou schopnost regenerace svých elementárních sil. A že i dnes se tato schopnost projevuje.

# Hry s hercem v poválečných diskusích

## 1. Diskuse o režisérismu

Jan Hyvnar

Krátké poválečné období 1945-48 představuje na první pohled proměnu českého divadelnictví, které v duchu nové kulturní politiky kopírovalo proměnu celé společnosti. Dochází k znárodnění divadel, k decentralizaci a přestavbě divadelní sítě pod vedením ústředního orgánu, došlo k reformě divadelního školství atd. Tato fakta jsou známá a pro další vývoj divadla nesporně závažná. Herci se pohybovali v novém prostředí a až na výjimky tu chyběly stabilizované soubory. Do hlediště měl přijít nový lidový divák, v prvním okamžiku porevolučního národního nadšení hercům 'blízký', ale postupem času stále víc anonymní. Krizi, způsobenou válkou, měla pomoci překonat i divadla, zpočátku více 'národní' a 'demokratická', postupem času však stále více 'socialistická'. Teze Košického vládního programu - divadlo je součástí národní kultury, je ústavem výchovným a patří těm, kteří jej vytvářejí - určovaly hercům tři společenské 'role': být reprezentantem národa, být jeho 'učitelem' a být 'dělníkem' divadla.

V proměnách historie bylo nutné se orientovat, najít startovací pozici a zaměření pro další vývoj. Vedly se proto četné diskuse a polemiky, zda se vracet k minulosti či nikoliv, zda se orientovat na Zá-

pad či na Východ apod. Svůdně se přitom nabízelo optimistické řešení krize podle rozumem poznatelných a řízených zákonitostí marxismu-leninismu. Nakonec ale všechny tyto polemiky skončily v roce 1948 pod vlivem vnitřních a vnějších politických událostí jako když utne. Najednou se změnilo všechno, dokonce i strukturalistická terminologie, tak často užívaná v polemikách, na jakýsi orwellovský 'newspeak'.

### Herec krystalizační osou nového divadla

Výrazem potřeby se orientovat byly i dvě polemiky o tzv. režisérismu a novém realismu. Podtext první tvořila více méně snaha vyrovnat se s tradicí, zvláště s postupy meziválečných avantgardních režisérů a jejich žáků. Vyprovokovala ji studie Otomara Krejčí *Co je režisérismus?*, která vznikla jako reakce na Kárnetův článek *Válka mezi generacemi*. Není úkolem této studie reprodukovat jednotlivé názory diskutantů, ale nemůžeme ji opominout, neboť se tu objevují úvahy nejen o vztahu režiséra a dramatika, ale i o měnícím se postavení herce v celkové divadelní struktuře.



Krejča na Kárnetovy výtky o špatném zacházení režiséra s textem dramatika (kritika se zaměřila zvláště na režie Josefa Šmídy a Emila Františka Buriana) rozděluje režiséry na ty, kteří respektují text, a ty, pro které je text (nejen drama, ale i poezie a próza) pouze výchozím materiálem, neboť *mezi těmito dvěma krajními typy režisérů se pohybuje současná divadelní praxe* (Krejča 1945: 6, event. 2003: 135). Režisérismem je pak podle něj deformace struktury inscenace tím, že některá ze složek, vytvářejících organismus inscenace, je samoučelně přeexponována na úkor celku a neorganicky do něho zapojena. Významová i tvarová podoba jedné složky je pak v rozporu s významem a tvarem celé struktury. Rozhodující kvalitou je tedy podle Krejči organičnost či neorganičnost výsledné inscenace.

V tomto respektování obou krajních typů režisérů Krejča jen reflektuje dobovou praxi a mluví s tolerancí o dvou přístupech, které ostatně poznával sám na sobě jako herec, v té době u Emila Františka Buriana. Brání tvůrčí svobodu dramatika, režiséra i herce. Jenže na jeho toleranci zareagovali mnozí kritikou a zahrnuli do ní i špatný vztah režiséra k herci. A právě herec je tu společně s dramatikem často vysouván do popředí a od něj by měla podle nich začít obnova divadla. Bylo tu přitom řečeno mnoho zajímavých úvah i banalit, plynoucích z prostého faktu, že specifikou divadla je živý herec, hrající pro živého diváka. Ale z této elementární pravdy se dají odvozovat různé názory a ideologie.

Už podle strukturalistické terminologie je jasné, že v pozadí názorů mnoha diskutujících stojí studie Jana Mukařovského *K umělecké situaci dnešního českého divadla* (viz např. Mukařovský 1966: 318-325), kde byla provedena důkladná a sugestivní analýza na základě strukturalistické metodologie. Krátce si ji připomeňme: jde o pohled důsled-

ně noetický a vychází z takového pojetí struktury jako souboru složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. Uvažuje-li Kárnet a další o vztahu dramatický text – režisérova inscenace z hlediska geneze tvorby (kde tedy něco z něčeho vzniká v určitém pořadí), strukturalista by namítl, že inscenace je jednotou dialektického protikladu dramatika, režiséra a dalších složek. Strukturalistu nezajímá, co bylo na začátku, zda vejce nebo slepice. Struktura je funkcionalizovaným celkem, který nelze rozložit na izolované části, kladené do příčinně účinkového vztahu. Znalost nebo apriorní určení a hodnocení dílčích částí (textu, inscenace) se nedá zastoupit znalostí funkcionálního vztahu, o němž rozhoduje celek či systém, který není jen prostou sumou či syntézou částí, ale něčím prvotním. Krejča ve své definici režisérismu tuto ‘prvotnost’ nazývá ‘organičností’. O genezi divadelní struktury při tvorbě i během představení se pak dá říci, že některé inscenace se ‘rozkládají’ a jiné ‘rostou’.

České divadlo bylo podle Mukařovského právě ve fázi uvolňování soudržnosti struktury a **funkčního** uspořádání. Neurčitým se stal vedoucí činitel, dříve režisér, jehož vláda doznívá a přitom cesta k reprodukčnímu divadlu dramatika je uzavřena. *Autonomie jevištních prostředků byla již příliš důkladně odhalena a příliš zjevnou se stala jejich samostatná významotvorná schopnost, než aby se básník mohl znovu stát dominujícím divadelním činitelem. Režisér vzdává se tedy své suverenity nikým nevytláčován. Vzniká tak labilní situace, která si žádá řešení* (Mukařovský 1966: 320). Neboť aby mohlo divadlo obstát v nové době, musí vzniknout apriorně stabilizovaná vnitřně funkční struktura a taková situace podle Mukařovského ještě nenastala. Expressionismus a avantgardy ob-

nažily autonomnost jevištních prostředků, setřel se rozdíl mezi živým hercem a předmětem, hra je pásmem dílčích napětí o sobě bez vzájemných spojení. Ale tento rozpad může být i počátkem tvorby nové stability, která musí začít u herce jako *krystalizační osy* divadla.

V Mukařovského studii jsou mnohá místa nejasná, např. proč režisér ustupuje z kolbiště divadelních dějin, ale některým se zdála příliš jasná, a proto se začali střeťovat, někdy možná i právem, do režiséra za to, že podceňuje text, má nefunkční režijní nápady, potlačuje úlohu herce, drobí jeho postavu na dílčí složky a nedovolí, aby ve hře mohl uplatnit a rozvinout svou osobnost. Avantgardní režisér se tak stal podivnou bytostí, která si uzurpuje něco z literatury, něco z výtvarného umění, něco z hudby a z herce dělá loutku nebo jej divákovi předkládá po kouscích. Z vydaných příspěvků diskuse vyplývá (diskuse probíhaly i v Umělecké besedě), že v podstatě jen Krejča respektuje oba typy režijního přístupu, tj. tradiční práci s hercem podle Zichovy koncepce i postupy avantgardního režiséra. Jako praktik poznal oba způsoby práce, a proto může konstatovat, že *scénické dílo tohoto druhu, kde herec zdánlivě mizí v celku dramatického díla (jednak proto, že nevytváří pevnou dramatickou osobu, jednak proto, že tu bývá silně samostatná významotvornost ostatních jevištních složek) – že i tato díla potřebují herce stejně kvalitní, herce s celou širokou škálou výrazových možností, jako kterékoli jiné scénické dílo* (Krejča 1945: 309).

Byl za to kritizován Jiřím Hájkem, který považoval režisérismus za symptom krize divadelní struktury; celý problém se podle něj nedá vysvětlit z hlediska autonomie divadla čili z vnitřního funkčního uspořádání struktury, ale jen ze vztahu vývoje divadelní struktury k vývoji struktury společenské (Hájek 1945: 284). Odvolává se na Mukařovského názory, ale cítíme, jak sem neustále pod-

souvá jakousi analogii zákonitosti vývoje podle marxismu-leninismu: avantgardní divadlo režiséra degradovalo či odumřelo, zvláště u epigonů za války, začalo používat efektní samoučelná kouzla a hry (později se to bude nazývat formalismem), a proto nyní, kdy režisér ustupuje ze svého vedoucího postavení, je nutné opět promyslet Zichovu koncepci realistického divadla a herectví, aby mohlo dojít ke scelování rozložené herecké osobnosti, obnovení napětí mezi tvořivostí hercovou a režisérskou. Herec se musí stát krystalizační osou nové syntézy a nově se vymezí i organizující funkce režiséra. Tedy návrat k herci a k novému realismu.

Ale i kritika a sebekritika avantgardy. Jindřich Honzl, nyní režisér Národního divadla, už takto vyzvedává osobnost Václava Vydry a přehodnocuje přínos Hilara: *Ty vlastnosti Hilarova režisérství, které chtěly vytvořit herecký soubor ze „dřev“, ochotně poslušných a poddajných každému režisérskému záměru, byly rozhodně neprogresivní a reakční. Tyto tendence daly náměty a podněty k dnešnímu mluvení o režisérismu* (Honzl 1956: 298).

Pomalu se tak posouváme od herce jako funkční složky, která by měla být podle Mukařovského výchozím impulsem k stabilitě struktury a o jejímž tvaru rozhodne praxe, k poněkud jiné představě budoucího herce nového divadla. Noetická analýza přítomného stavu je tu pozvolna nahrazována axiologií socialistického realismu a onen bezprostřední kontakt živého herce s divákem dostane vbrzku nátěr nebo masku ideové výchovy diváka hercem. Antonín Dvořák, rovněž odchovaný strukturalismem, už v roce 1948 píše: *A přece problematika režisérova postavení v divadelním umění, nebo chcete-li otázka tzv. režisérismu, jak bylo s oblibou a schematicky vyslovováno, byla toliko jedinou z celého trsu otázek, jakými prostředky bude osnováno jeviště, které má být odevzdáno lidovému hlediš-*

ti, hledišti, v němž dnes má zasedat divák lidové socializující demokracie a zítra již divák socialismu (Dvořák 1947/48: 17). I tady musí herec zaujmout čelné postavení v hierarchii jevištních složek a významů, ale k tomu ovšem musí u herce přistoupit ještě *vědomí významů tvůrčí práce, a řekněme to přímo, ideologické vědomí* (ibidem). Za pouhé tři roky se tak z herce jako krystalizační osy divadelní struktury stala krystalizační osa budování socialismu pomocí divadla.

Vraťme se ale ještě zpátky k Mukařovského studii a do světa poválečných strukturalistů. V závěru studie se totiž naznačuje, co autor myslí onou realitou herce jako krystalizační osy. *Nezamítáme však slovo „realita“, myslí-li se jím nikoliv požadavek zevního modelu, kterému by se jevištní výkon měl přizpůsobit nebo jej připomínat, nýbrž mnohostrannost, nevyčerpatelná různorodost samých prostředků, které má divadlo a zejména herectví k dispozici. Teprve tehdy, dá-li divadlo diváku pocítit plný dosah a rozmanitost hlasu, mimiky, gesta atd., vznikne v divákově mysli dojem plně reálné závažnosti herectví a divadla: neboť právě nevyčerpatelná různotvárnost vyznačuje skutečnost v nejulastnějším slova smyslu, skutečnost materiální, existující před jakýmkoli lidským záměrem a nezávisle na něm. Jak se této skutečnosti dobrat v divadle, o tom mohou rozhodovat jen umělci [...] praxí svého tvoření* (Mukařovský 1966: 324).

Mukařovského „realita“ herce a jeviště z hlediska strukturalistického a sémiologického je tedy v podstatě myšlena jako neutajovaná zpřítomněná věčnost, konkrétnost či tělesnost, osobitost nebo – podle terminologie Iva Osolsobě – ostenze. Ta se stala skrytou či transparentní v tradičním iluzivním divadle a zdálo se, že tato „realita“ herce mizí i v režijně avantgardním divadle, neboť – podle Jindřicha Honzla v *Pohybu divadelního znaku* – tvorba dramatické postavy nezáleží

na tom, že je to člověk (Honzl 1956: 246). Jinak řečeno, pokud se v realistickém divadle mohl herec snadno jako živý člověk skrýt za vnější masku, v avantgardním divadle se jeho přítomnost jakoby vytrácela, podobně jako ve filmu nebo v loutkovém divadle. Byl to důsledek proměny způsobu zobrazování skutečnosti, při kterém avantgardní režisér aktualizoval neustále novou a pohyblivou perspektivu (hierarchii) složek-znaků a díky tomu mohl tvořit metaforické, neskutečné nebo alternativní světy, formované ze vztažností a koexistence všech realit jeviště. V případě herce se pak daly tyto složky reality ještě rozkládat, např. na dupnutí nohou, hlas, gesto v kuželu světla atd. Avantgardní režisér tak na straně jedné ‘oživuje’ neskutečný metaforický svět a na straně druhé ‘umrtvuje’ ostenzi živého člověka-herce z nám přístupné každodenní zkušenosti. Neznamená to samozřejmě, že jiná jevištní skutečnost a bytosti v ní ztrácí sobě vlastní ostenzi. Je pouze jiná a divákovi ‘vzdálenější’. A právě zde se Mukařovský domnívá, že by se tato distance mezi jevištní realitou herce a životní realitou diváka měla k sobě ‘přiblížit’. Tato potřeba skutečně pramenila v duchu této poválečné doby, který by měla postihnout divadelní praxe.

V diskusi o režisérismu je ještě jedna zajímavá věc: neustále se argumentovalo tím, že režisér svými triky herce zatlačuje do pozadí nebo z něj dělá loutku a téměř nikdo se nezmiňuje o tom, že avantgarda kdysi také objevovala ‘skutečnost jeviště’ či jeho ostenzi obnaženou scénou a hravostí herce. Ještě v roce 1944 viděl v této hravosti Jan Grossman klíč k modernímu divadlu: *To je základ přirozené divadelnosti a z něho vyrůstá i pojetí moderního herce a scény. Stále tu přicházíme na spodní motiv té skutečnosti, že tu byl nejprve herec sám a nikoliv herec už předem mající představovat tu a tu roli, herec, který není postaven do*

*předem postavených kulis, ale svou hrou a souhrou si teprve své prostředí vytváří* (Grossmann 1999: 62). Tento herec obrodil divadlo z jeho vlastních zdrojů a pomáhá mu v tom režisér jako zástupce dramatika při divadelním přetvoření hry a uvědomělý organizátor divadelního projevu, tvůrce divadelnosti, jež neroste ze skutečnosti dramatického textu, ale nejprve z hravosti. Jistě pak vznikají spory mezi dramatikem a režisérem, ale díváme-li se na to z hlediska čisté divadelní tvořivosti, *vidíme, že ovládnutí pole režisérem nebylo jen svévolí a libovůlí, ale skutečným pokusem naléznout základy divadla v jeho vlastních složkách, hledat divadelnost ve všech scénických prvcích, hledat a ověřovat si neustále každou součást jeviště ve všech polohách a možnostech* (ibidem).

Ukazuje se, že avantgardní tradice mohla nabídnout ještě něco jiného než režisérovu manipulaci s dramatikem a hercem. Ale tento názor budoucího režiséra, který se bude od konce 50. let znovu pokoušet o 'zdivadelnění divadla', v diskusi o režisérismu prakticky nezazněl. Hravost avantgardy se spojovala spíše s hračkářením nebo kouzelnictvím, později samozřejmě s formalismem. Tolerovaly se Burianovy inscenace lidových her nebo hravost Frejkových in-

scenací komedií, ale už ostřejší kritiky padaly na hlavu Josefa Šmídy a jeho Větrníku. Diskutujícím se možná zdálo, že české divadlo po válce má 'dětské' objevování hravosti a divadelnosti za sebou a že nyní je zapotřebí se vážně soustředit na úkoly, které mu klade společnost v duchu nového realismu. U něj se předpokládá silný hercův prožitek, po kterém volají všichni diskutující, neboť umožňuje i prožitek a identifikaci s novým divákem. A o toto 'realistické sblížení' nebo zkrácení distance mezi jevištěm a hledištěm těsně po válce skutečně asi šlo. Frejkova a Peškova Chlestakova, zasazeného před válkou do neskutečného světa 'opilých dveří', asi proto nahradil Peškův Chlestakov v Honzlově poválečné inscenaci *Revizora*, který se choval jako vznesený elegán z divákovi bližšího světa.

### **Citovaná literatura**

- Dvořák, A. O režiséřské práci. In: *Divadelní zápisník*, roč. 1947/48
- Grossman, J. *Texty o divadle 4*, Praha 1999
- Honzl, J. *K novému významu umění*, Praha 1956
- Krejča, O. Co je režisérismus? In: *Divadelní zápisník*, roč. 1945/46, event. *Disk*, č. 3 (březen 2003)
- Mukařovský, J. *Studie z estetiky*, Praha 1966

# Od podívané ke scénickému obrazu

## *Italský vynález scénografie a směry evropského divadla*

Jaroslav Vostrý

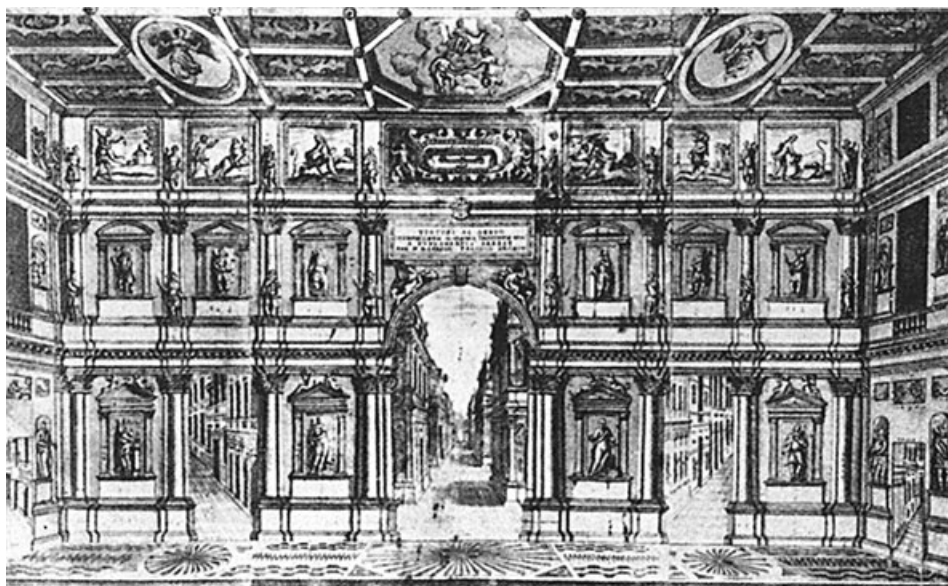
### 2. část

Vicenza a návrat ke klasice (princip cesty a klasicistické tři jednoty – od pozadí k prostředí: univerzální ulice a konkrétní místo – od Palladia ke Kyselovi a Hrůzovi; corago Ingegneri a princip prostorové jednoty) – Od přednesu k rozehrání do hloubky jeviště (shakespeareovská 'perspektiva' a italská tendence k rozvinutí scénického obrazu – francouzská Mahelotova reforma a vývoj k univerzální klasicistické scéně – scéna a její dvojí funkce; čas a prostor – univerzální scéna a princip dramatické koncentrace – racionální diskurs opřený o reálnou zkušenost při převážně slovním rozvíjení dramatických zápletek a kouzelná podívaná intermédii opřená o technicky vynalézavé využití imaginativního základu mytologických námětů) – Od intermédiu k opeře, od renesance k baroku, z Itálie do celé Evropy (spojení přední a zadní scény; využívání hloubky jeviště a rozvíjení scénického principu proměny a proměnlivosti – Buontalenti a pokračovatelé v Itálii i v ostatní Evropě) – Závěr (iluze a skutečnost, hranice mezi jevištěm a hledištěm a herecké vyzářování)

### Vicenza a návrat ke klasice

Nápadná perspektivní orientace výpravy souvisí v italském renesančním divadle s umístěním dramatického dění na předscénu. Víme, že v mystériích máme vždycky co dělat s různým jevištním umístěním jednotlivých epizod – ať už se tyto epizody (jednotlivé scény) předvádějí na různých vozech, nebo na různých místech jedné horizontálně orientované scény představující všechna jednotlivá místa na cestě. Na italském renesančním jevišti se naproti tomu střídají jednotlivé výjevy rozehrávané na pozadí města na jediném místě totožném s univerzální ulicí.

Rozdíl mezi jevištěm attické tragédie, jímž bylo místo uprostřed kosmu, a jevištěm mystéria, jímž je vždy nějaké 'zastavení na cestě', odpovídal rozdílu prostorově – tj. v zásadě **plasticky** – orientovaného antického myšlení a středověké představy jednosměrného putování, určeného především časově vzdáleností mezi počátkem a koncem. Tam, kde v rámci attické tragédie se v každém okamžiku jejího průběhu ocitáme v samotném středu probíhajícího (kosmického) dění, které je v každé epizodě obsaženo **celé**, v mystériu se **další** – a z jistého



hlediska **hlavní a konečný** – smysl každé epizody, ať je jakkoli důležitá (důležitá je ostatně každá i pokud jde o její ‘vlastní’ smysl) odvozuje teprve z celkového průběhu – z celku ‘dějin spásy’ –, ve kterém je tato epizoda obsažena jako jedna z řady (a v jehož rámci je tedy třeba ji vnímat).

Vzhledem k tomu jsou určité pochopitelné důvody oficiálního zákazu mystérií ve Francii roku 1548, shodné s výhradami uváděnými ve zprávě pařížského parlamentu z r. 1541 (a otištěnými u Jomaron 1998: 100-101): vyplývají z jejich vulgarizace (řeceno dnešním termínem) související s převládnutím naturalistických a výsměšných podrobností nad žádoucím jednotným smyslem předváděných biblických příběhů a komediálního živlu nad bohoslužbou, kterou kvůli účasti na něm zanedbávali i kněží. Důležitější než ‘vulgární’ způsob předvádění některých epizod rozmnožovaných o další naturalistické podrobnosti bylo jistě jejich ‘vymknutí z řady’.

Nárůst některých naturalistických podrobností na úkor ‘toho podstatného’ neobrázel jen tendenci k nevázanosti v morálním významu slova, ale přirozenou tendenci každého předvádění (zpřítomňování) lidských příběhů vycházet z rozvíjení (a na pódiu z komediantského rozvíjení) jich samých, a to včetně podrobností, souvisejících také s prostředím, ve kterém se tyto příběhy odehrávají. Takový způsob (příznačně ignorující žánrové rozlišování na ‘vysoké’ a ‘nízké’) nebyl ostatně zásadně protivný duchu evangelijního vyprávění o událostech, které i Ježíš řeší takřikajíc na základě uznání konkrétních problémů jednotlivých lidí, nemluvě o jeho vlastních zážitcích v ‘lidském těle’. Zájem oficiálních činitelů na omezení dramatické potence jednotlivých epizod biblického příběhu byl v souladu s tendencí nahlédnout je z nějaké **jednotné perspektivy** (jednotné logiky související s nějakým ‘objektivním’ hlediskem). Jde tedy vlastně o stejnou tendenci, která při snaze řídit se antickým vzorem, tj. ‘aristotelskou’ poetikou, vyhovující této tendenci svou (původně kosmicky pojatou) dostředivostí, redukuje její principy na proslulé tři jednoty. Nejdůsledněji se tato redukce projevu-



1. Andrea Palladio: Teatro Olimpico, Vicenza (1585)

◀ a. celkový pohled na jeviště

▲ b. střed jeviště

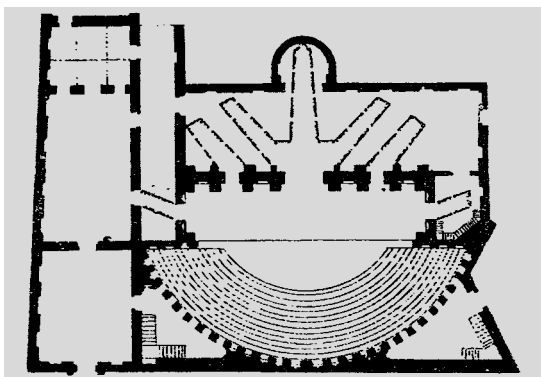
▶ c. strana jeviště s orchestrou a pohledem do hlediště

je ovšem spíš při úsilí o teoretické zvládnutí řešených problémů poznamenané dobovou ideologií než v dílech vycházejících z ‘moudrosti’ uměleckého druhu, v daném případě dramatické poezie, jejíž klasicistické tendence vydaly ale nejkrásnější plody až ve francouzském ‘velkém století’.

Vzpomeňme v této souvislosti na spis Modeňana Lodovika Castelveta *La poetica di Aristotele vulgarizzata* (poslední slovo zde přirozeně neznamená nějakou přiznanou vulgarizaci v dnešním smyslu, ale zdomácnění, tj. uvedení do komunikace vedené už nikoli jenom latinsky, ale lidovým jazykem). Svůj pozoruhodný vliv mohl tento spis získat jedině proto, že obrážel jistou obecnou tendenci. Pochází také až z roku 1570, tedy z doby, kdy mínění Italů z 15. a začátku 16. století, že jsou ve svérázné soutěži s antickou schopni obstát, vystřídalo v dramatu dogmatické dodržování špatně pochopeného vzoru<sup>1</sup>; to pak nepochybně přispělo k oddělení klasicky (‘humanisticky’, literárně) orientované činohry a barokně rozvinuté opery (spojující text s podívanou), ve které se nejbezprostředněji uplatnily výsledky scénografických inovací.

Ojedinělým výrazem klasické či klasicistické tendence v divadelní architektuře či přímo návrat k římské antické scéně představuje proslulé divadlo ve Vicenze (obr. 1), které na zakázku Olympské akademie, založené 1556 pro studium řeckých her, navrhl slavný Andrea Palladio (1518–1580) a dokončil čtyřicet let po

<sup>1</sup> Stojí za to uvést aspoň příslušnou pasáž z Castiglionova *Dvořana* (psaného 1508-1518 a kolujícího v opisech, než vyšel knižně 1528), kde autorův mluvčí zastánci napodobování vzorů zásadně odporuje: „Myslím [...], že mnozí napodobovali, ale ne ve všem. Kdyby byl Vergil napodobil do všech důsledků Hesioda, nebyl by ho překonal; ani Cicero Craso, ani Ennius své předchůdce. Homér je například tak starý, že podle názoru mnohých je prvním hrdinským básníkem z hlediska času, jako jím je pro svůj vybroušený sloh: a koho ten měl podle vás napodobovat? [...] A koho podle vás [...] napodobili Petrarca a Boccaccio, kteří přišli na svět, abychom tak řekli, předevčirem? [...] Lze očekávat [...], že ti, kdo jsou předmětem napodobení, jsou lepší než ti, kdo napodobují. Bylo by proto opravdu divné, kdyby pověst a sláva tak dobrých spisovatelů tak rychle pohasla. Jenže ve skutečnosti učitelem Petrarkey a Boccaccia bylo vlastní nadání a vlastní přirozený cit; tomu by se nikdo neměl divit, vždyť téměř vždy je možné k vrcholné znamenitosti směřovat různými cestami“ atd. (Castiglione 1978: 71-72)



1. Andrea Palladio: Teatro Olimpico, Vicenza (1585)  
d. půdorys

vydání Serliovy *Druhé knihy o architektuře* Vincenzo Scamozzi (1552–1616). Teatro Olimpico má zvedající se, proti svým vzorům zploštěné půlkruhové hlediště s řadami lavic nad sebou, zachovává i půlkruhovou orchestru a patrovou scaenae frons, bohatě plasticky zdobenou sloupy a sochami v nikách, se třemi branami v průčelí a dvěma vchody po stranách; před ní je teprve prostor určený ke hře, tzn. že jen poměrně mělká předscéna je totožná se skutečnou hrací plochou.

Toto Palladiovo divadlo by málem opravdu bylo „poslední stavbou plně v antickém duchu“, jak by to také odpovídalo zařazování Palladia mezi klasicisty, kdyby se z velké prostřední brány i dvou postranních neotevíral průhled (podle Sypherovy knihy *Od renesance k baroku* manýristický průhled) do perspektivně provedených ulic (viz obr. 1d). Historici se dodneška přou, jestli s ním počítal už Palladio – bylo-li to opravdu tak, šlo zřejmě o serliovskou inspiraci –, nebo zda je výsledkem činnosti dokončovatele stavby, ale připouští se spíš první možnost. Podobné řešení navrhl ostatně už 1556 Daniele Barbaro, který toho roku vydal svůj už zmíněný komentovaný italský překlad Vitruvia; na Barbarův návrh upozornil v souvislosti s Palladiovým divadlem Joseph Gregor ve své *Weltgeschichte des Theaters* (1933: 187).

Teatro Olimpico stálo ovšem opravdu mimo ‘hlavní vývojový proud’ italské scénografie a hrálo se na něm také jen dvakrát. Angelo Ingegneri (asi 1550–1613) vyhrazoval také Palladiovu ‘římskou’ scaenae frons tragické scéně na rozdíl od scény komické a pastorální; při svém (ojedinělem!) provedení Sofokleova *Oidipa vladaře*, jímž se divadlo 1585 otevíralo, se na ni díval jako na vnitřní fasádu palácového dvora s výhledy do thébských ulic, a touto logikou se řídil při organizaci hry v daných podmínkách. Dá se říct, že se v rámci ‘klasické’ scény pokusil použít dějově neutrální **pozadí** aspoň chápat – a slovně určit – jako **prostředí**, od kterého je děj neodmyslitelný. Takové pojetí bylo v souhlasu s jeho přesvědčením, že „scéna se musí pokud možná podobat místu, na němž se odehrává předstíraný případ“ (Ingegneri 1984: 109). Tímto koncepčním posunem ‘od pozadí k prostředí’ naznačil také (‘realistickou’) tendenci, která bude velmi výrazně spolupůsobit pozdější vývoj evropské činohry.

Průčelí (scaenae frons) propůjčil tedy Ingegneri v duchu reálného uvažování roli stěny královského paláce a proscénium úlohu nádvoří, „kam s největší pravděpodobností [a o tu reálnému uvažování jde] může vstoupit i král a projednávat důležité věci, které by neprojednával, kdyby to prostranství bylo chápáno

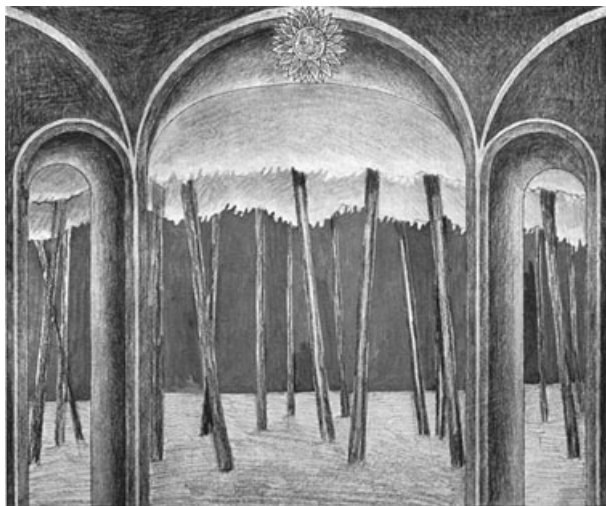




2. Raffael: Zasnoubení Panny Marie (1504)

jako ulice nebo jiné veřejné prostranství města“ (110). I zde se ohlašuje snaha po nahrazení blíže neidentifikované ulice, tvořící obvykle hrací prostor, **konkrétním místem**, tedy snaha, která povede k propojení ulice na proscénium s domy na vlastní scéně. Impulsem k příslušným změnám je tu nepříjemný pocit vyplývající z toho, že i důvěrná setkání se v rámci dobové divadelní konvence odehrávají vlastně na veřejném místě, což je nepravděpodobné, protože by tu takové setkání ‘ve skutečnosti’ jistě nemohlo proběhnout nerušeně.

Můžeme říct, že se v rámci Ingegneriho koncepce už ocitáme za rámcem takového jeviště, které bylo možné ztotožňovat s univerzální ulicí a na kterém se vlastně nejen v divadle mystérií odehrávaly jednotlivé výjevy: tuto ulici bude třeba opustit, aby bylo možné vyvodit všechny důsledky z přestěhování divadla z veřejného do uzavřeného a nově definovaného jednotného prostoru také na samotné scéně. Ne že by divadlo ‘ulici’, přesněji řečeno ‘středověkou’ ideu cesty, která je od ní neodmyslitelná stejně jako mísení ‘vysokého’ a ‘nízkého’ bez ohledu na zásadní žánrové určení hlavního příběhu, navždy opustilo. Její platnost jako by ‘na věky’ potvrdila Shakespearova autorita: co představuje Othellův fiktivní či Macbethův quasihistorický individuální příběh, postupující sukcesivně



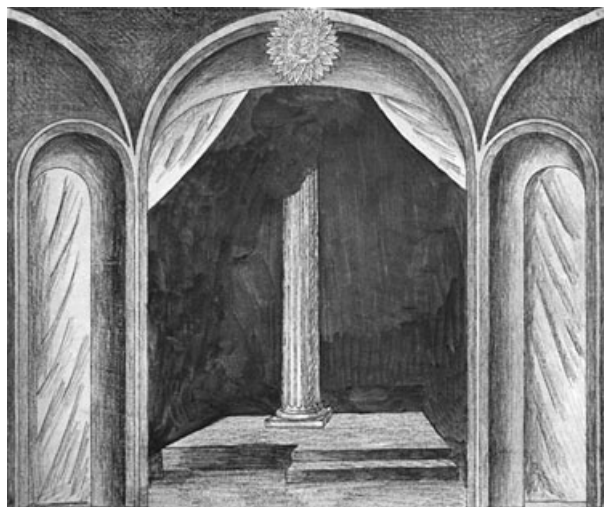
3. a., b., c. František Kysela:  
V. Dyk, *Zmoudření dona Quijota*, Městské divadlo  
na Vinohradech (1914),  
režie František Zavřel –  
návrhy scény

od jedné dějové epizody ke druhé, než historie pádu spojeného s hříchem (totožného zde vlastně s tragickou hybris), tj. cestu z ráje do pekla, resp. od jakoby definitivního osobního triumfu k poslednímu soudu? A na čem jiném buduje své 'epické' divadlo Brecht, který při scénickém řešení nabádavého příběhu o Matce Kuráži pouze nahradí středověkou cestu 'od mansionu k mansionu' směnou jednotlivých míst pomocí točny? Takové podání poukazuje navíc k proslulému 'kolu Štěstěny' a – co je důležitější – umožňuje takové scénické umístění, při kterém se daný výjev odehrává na jiném i stejném, resp. každém místě.

Palladiovo divadlo ve Vicenze bylo realizací ideje (antického) jednotného prostoru v 'římském duchu'; sám Ingegneri pak při svém čistě slovním quasi-realistickém určení místa před Palladiovým průčelím za palácové nádvoří předjímal pochopitelně spíš univerzální palácový prostor francouzské klasicistické tragédie než scénografické znázornění konkrétního prostředí.

Pokud jde o Palladiovu scenae frons, upomínala svým třídílným dělením, doplněným podle vzoru římského divadla dvěma vchody po stranách, nejenom na římský vítězný oblouk, ale i na středověký oltářní triptych či na troje zadní dveře španělského jeviště 'zlatého věku'.<sup>2</sup> V tomto rámci jako by Palladiova koncepce obsahovala nejenom cosi **klasického**, ale i **přirozeného**. Právě tato 'přirozenost' umožňuje různé návraty k podobnému řešení, z nichž Zavřelovo a Kyselovo při inscenaci Dykova *Zmoudření Dona Quijota* z roku 1914 bylo pro české divadlo

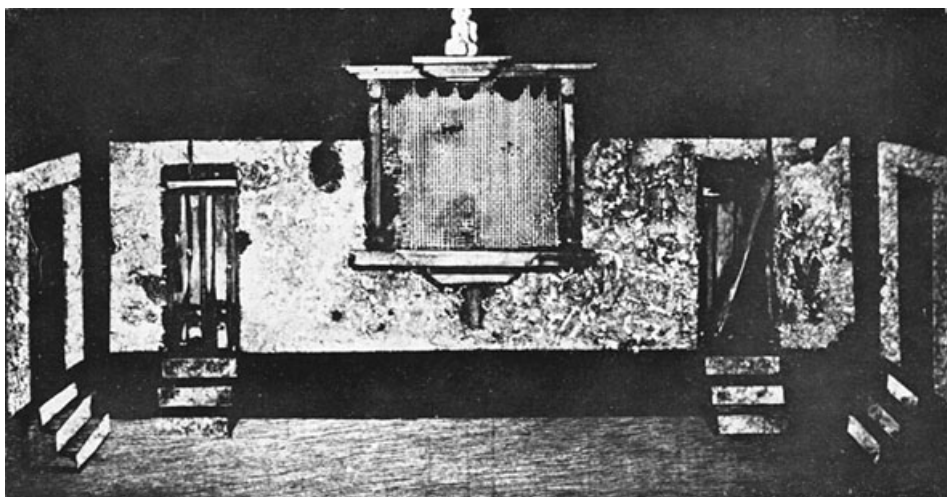
2 O uplatnění tohoto principu v italském malířství 15. století píše Danilovová: „Na mnoha renesančních obrazech, které už nepředstavovaly třídílný soubor a byly malované na jedné desce nebo na plátně, zůstal motiv obloukového členění jako svérázná reliktová forma oltářního triptychu. [...] Ozvuky motivu třídílné skladby ve složitěm propletení s motivem římského triumfálního oblouku a architektonické dekorace římského divadla se stávají téměř povinným elementem kompozičního kánonu renesančního obrazu s mnoha figurami. [...] Na začátku 16. století se fixovanost skupin v mezích třídílného architektonického schématu postupně rozrušuje. Architektura se jakoby odtrhává od kompozice postav a představuje samostatně vedený hlas“ (Данилова 1975: 18-19 a 20-21): tak je tomu i s Palladiovou architektonickou dispozicí jeviště ve Vicenze. Ingegneriho chápání proscénia jako konkrétního místa souvisí vlastně s postupnými snahami o odstranění oddělenosti pozadí od předního plánu, na němž se organizace herecké hry podobala malířské organizaci postav stále velice blízké reliéfu: viz toto dělení malířské scény na předscénu a pozadí např. na Raffaelově obraze *Zasnoubení Panny Marie* (obr. 2) z roku 1504, ze kterého je i Peruginův obraz se stejným námětem, zachovávající i třídílné členění pozadí.



zvlášt' památné: byť bylo svého času označeno za „nejdivočejší experiment“ (viz Tille 1935: 100-105, ev. T. 1917: 275-279), vlastně se prostřednictvím náznaku oltářního triptychu vracelo ke 'klasické' scenae frons, za níž se ale pochopitelně hrálo (obr. 3). Ke 'klasickému' řešení – které ovšem připravovalo prostor pro řadu bohatě rozehraných komediálních výjevů – poukazovala i Hrůzova scénografie Machiavelliho *Mandragory* na mělkém jevišti Činoherního klubu – předurčeném k reliéfnímu řešení – z roku 1965 (obr. 4): zadní stěna s dveřmi vlevo i vpravo (doplňnými vchody po stranách) měla ovšem v centru nikoli dveře, ale okno kryté oponkou, jejíž rozhrnutí umožňovalo výhled přímo do ložnice paní Lukrecie spojený s představou ('desakralizovaného') ráje; třídílné řešení (s levými dveřmi k Soně, pravými k Raskolnikovovi a středními do ostatních prostorů) uplatnil Hrůza i ve scénografii *Zločinu a trestu* ve stejném divadle roku 1966 (obr. 5).

Při předvádění *Oidipa* ve Vicenze, které vycházelo z představy palácového nádvoří s výhledy do thébských ulic, využíval Ingegneri k akcím sboru jistě také orchestru. Zásadní význam přičítal přitom vytvářeným (klasicistním) obrazcům: šlo mu o to, aby „velký počet osob přicházel i odcházel na jeviště seřazen, v naprostém pořádku a každý zaujal své místo bez sebemenších zmatků a nesnází. Když byl na scéně jen samotný chór, jenž byl patnáctičlenný, vždy utvořil pravidelný obrazec. A když přišel dejme tomu Oidipus, jehož doprovázelo dvacet osm lidí najednou, jejich kroky se dobře a lahodně spojovaly a křížily, až vytvořily jiný obrazec. Podobně když přicházela Iokasta s pětadvaceti nebo Kreon s šesti lidmi. A jakmile ta či ona skupina odešla, ti, co zůstali, zaujali opět své původní místo, a vytvořili předešlý obrazec. Bylo to úžasné, jak byli všichni sehraaní a každý přesně věděl, kde je jeho místo, a všichni odcházeli zcela spořádaně“ (Ingegneri 1984: 113).

Vlastní invence citovaného coraga, tohoto předchůdce moderních režisérů (blíže o něm a dalších viz Vostrý 2001), se tak při zahajovacím představení v Teatro Olimpico projevila (mimořadně, vedle péče o kostýmy) hlavně v působivosti jevištního *aranžmá*: to bývá nejschůdnějším prostředkem, jde-li o to, zajistit esteticky působivou vizuální podobu jevištního dění ilustrujícího slovní text dramatu. Základ úspěchu spočíval podle Ingegneriho v tom, „rozdělit podlahu jeviště, jako by



▲ 4. Luboš Hrůza: *Machiavelli, Mandragora, Činoherní klub* (1965), režie Jiří Menzel

► 5. Luboš Hrůza: *Dostojevskij-Vostrých, Zločin a trest, Činoherní klub* (1966), režie Ewald Schorm

na ní byly různorodé mramorové desky [...] A každá postava věděla, po které řadě čtverců má přicházet nebo odcházet a na kterém kameni se má zastavit. A podobně [když] se zvýšil počet osob na scéně a rozmístění bylo třeba změnit, každý byl dobře poučen, na jakou další řadu a barvu dlaždic ustoupí“ (Ingegneri 1984: 113-114).

Víme, jakou zásadní roli hrála ‘dlaždicová’ podlaha při perspektivním malířském zobrazování<sup>3</sup>; tato její funkce zpochybňuje ostatně – jak si také dobře všimla I. Danilovová (1975: 48-49) – přirovnání renesančního obrazu k pohledu z okna: tento obraz se opravdu spíše podobá divadelnímu pódiumu, a to také vzhledem k tomu, že je na něm v prvním plánu vidět perspektivně podaná podlaha (či v exteriéru země). Tento první plán renesančních obrazů se podobá dění na divadelní předscéně totožné s vlastní hrací plochou i v případě, že je nearanžoval Ingegneri. Tak jako se na jedné straně renesanční malířské zobrazení podobá takovému jevištnímu aranžmá, podobá se pak Ingegneriho aranžování postupu renesančních malířů, a je to tato vlastnost, která dodává ‘jevištní poezii’ (tj. předváděnému dramatu) kvalitu obrazu, tentokrát – jakoby ve smyslu realizované metafory – skutečně trojrozměrného.

## Od přednesu k rozehrání do hloubky jeviště

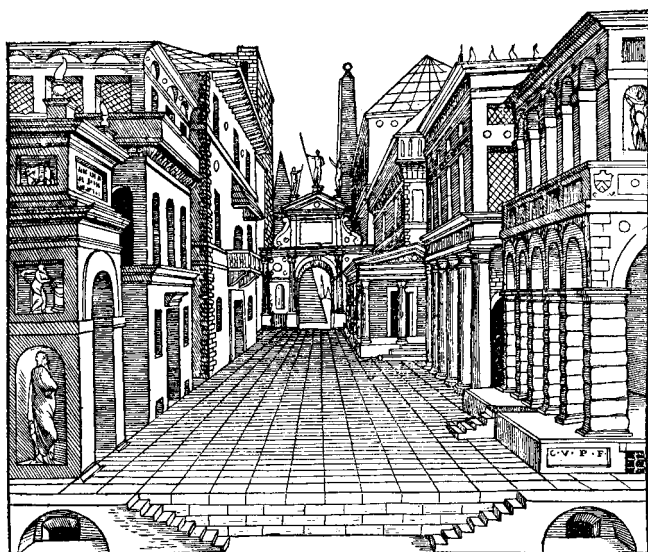
S tendencí ke klasicistnímu řešení v duchu tří jednot a s ostrým vědomím žánrového dělení souvisejí Serliovy návrhy ‘tragické’, ‘komické’ a ‘pastýřské’ scény (obr. 6, 7, 8) ze druhé ze *Sedmi knih o architektuře* (*Sette libri dell'architettura*) vydané

<sup>3</sup> V Tröstrově scénografii Pleskotovy inscenace Molièrova *Dona Juana* z roku 1957 (viz obr. připojený ke statí o Jaromíru Pleskotovi a Národním divadle, tištěné také v tomto čísle) nebyla ale dlaždicová či šachovnicová podlaha poukazem k renesanční ikonografii, která ji nepochybně inspirovala, ale znakovou realizací tématu racionálního kalkulu.



v Paříži roku 1545; tyto návrhy jsou ostatně založené na Vitruviových popisech. Architekta a stavitele Sebastiana Serlia (1475-1554), teoretika římského klasicismu a zakladatele římské vitruviánské akademie, pozval František I. roku 1540 do Francie, ale ve Fontainebleau mu příliš příležitostí k uplatnění nedal, takže mu aspoň poskytl čas ke spisování. V jeho rámci uváděl prý ovšem Serlio – jak už o tom byla zmínka – „vlastně jen do školských pouček geniální podněty a záměry Baldassara Peruzziho“ (Preiss 1974: 241). Serliovým dílem bylo snad i první (dřevěné) divadlo ve Vicenze z r. 1538, postavené zřejmě na nádvoří paláce Akademie, ve kterém se dodnes ukazuje Palladiovo divadlo: z umístění na nádvoří vyplývá zřejmě i jeho půdorysný čtyřúhelníkový tvar dokumentovaný u samotného Serlia (viz i Kouřil 1970: 35; tento český autor podotýká, že „podobné dřevěné divadlo bylo postaveno na nádvoří jezuitské školy v Českém Krumlově v roce 1598, kde se hrálo pravidelně a kde pak roku 1613 vzniklo stálé, nejprve školní, pak městské divadlo“).

Vybavení Serliových scénických návrhů, založených vzhledem k soudobé italské praxi na kombinaci plochého zadního prospektu vycházejícího z malířské perspektivy a tří oddílů perspektivně seřazených rohových dekorací, vychází opravdu přísně z žánrového určení; v jeho rámci měla tragédie předvádět „strádání tyranů“, komedie „myšlenky, starosti a útrapy otců rodin“ a pastorála „půvaby a radosti venkova a vsi, lásky a milkování pastýřů“: tak zní vymezení (citované u Digrina 1984: 33-34) z traktátu *Spectacula* napsaného kolem roku 1500, jehož autorem je Pellegrino Prisciano. Toto rozlišování se neopíralo (ani tak) o soudobou dramaturgickou praxi, jako o klasický vzor (vzhledem k němu je překvapivé už Alberti v traktátu *De re aedificatoria*, dokončeném 1452, tedy dlouho předtím, než se prosadila perspektivní scéna; tištěná podoba tohoto traktátu je ovšem až z roku 1485). Scénu pastorály nazývá Serlio ‘scena satirika’, tedy podle satyrského dramatu, se kterým pastorála souvisela ovšem jen velmi volně: vyvinula se spíš z vergiliovské eklogy. I když Serlio popisuje pastorální scénu, inspirova-



◀ 6. Serlio va 'tragická scéna'

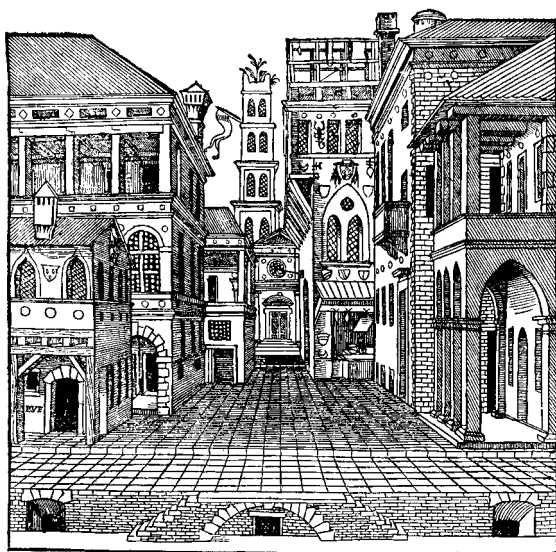
▶ 7. Serlio va 'komická scéna'

▶▶ 8. Serlio va 'pastorální scéna'

ný zřejmě praxí urbínských inscenovaných eklog, velmi dobře (viz jeho obdivný výrok citovaný Digrinem 1995: 380), pastorála jako žánr dramatu se definitivně zformovala až 10 let po vydání jeho knihy. Tento žánr měl ovšem potom v praxi i v teorii, hlášané také ve spisu věnovaném „předváděné poezii“, který sepsal Angelo Ingegneri na sklonku 16. století, figurovat jako hlavní a v prostředí, k němuž sám Ingegneri patří, jistě také vzhledem ke své 'nerealističnosti' nejpříjemnější: díky této 'nerealističnosti' si totiž jeho scénické řešení nevyužívalo složité smířování s pravděpodobností, o jaké se Ingegneri pokoušel i v případě *Oidipa*.

Serlio va scéna byla zasazena do palácového sálu před původně půlkruhové hlediště; to Serlio přizpůsobil obdélníkové dispozici, takže výsledkem bylo stadiónové sezení, seříznuté u stěn a sledující někdejší klasickou orchestru určenou u něho pro nejvyšší publikum. Jevišť obsahovala přední vodorovnou část zvednutou na úroveň očí tohoto publika a zešíkmenou perspektivně orientovanou zadní část s jevištními dekoracemi. Zatímco je jasné, že ve Vicenze se hrálo opravdu pouze před *scenae frons*, o tom, z jaké praxe vlastně vycházel čtyřicet let předtím Serlio, se vede spor. V roce 1955 vyslovil Miroslav Kouřil názor, že se nehrálo jen na přední nezešíkmené ploše, ale že – aspoň v rámci Serlio va 'komické scény' (obr. 7) – „hrací plocha zabrala i arkádový dům vpravo s jeho vchodem a sloupovým balkonem i roh druhého domu napravo, který byl od prvního oddělen ulicí a jehož vchod i okna jistě sloužily hře. Ale i nalevo první dům s dřevěným loubím a vchodem byl zapojen do hry a jistě i druhý dům nalevo, odsazený od prvního opět ulicí, jehož vchod s klenutým portálem a sloupová loggie v druhém patře domu i půdní okna sloužily hře“; na zadní část jeviště herec nevstoupil, a jestli bylo podle Kouřila třeba zalidnit i toto místo, udělalo se to – aby se nenarušila perspektiva – postavíčkami dětí. (Kouřil cituje svou starší studii v knize z r. 1970: 108-109.)

S Kouřilovým názorem polemizoval ve své *Perspektivní scéně v 17. a 18. století v Čechách* Jiří Hilmera (1965: 12 s poznámkou na s. 63); vycházel přitom z Héléne Leclercové, podle které „se na Serlio va scéně hrálo zásadně pouze na přední ploše, zatímco vzdálenější část, opatřená dekoracemi – jakkoli byly tyto dekorace vy-



počteny na nejvyšší efekt prostorového působení – sloužila pouze jako pozadí hry; nehrálo by se tedy v dekoracích, ale pouze před nimi. Tato hypotéza je nejvyš pravděpodobná a potvrzují ji různá vyobrazení divadelních představení z celé druhé poloviny 16. století, kde se herci vesměs pohybují těsně u předního okraje jeviště, popř. tu vystupují v plošně – řecli bychom reliéfně – rozvinutých skupinách.“ Když s Hilmerou polemizoval Kouřil v citované knize, vycházel z vlastní perspektivní rekonstrukce Serliova návrhu komické scény, z rekonstrukce, která ovšem nemůže ani podle něho poskytnout uspokojivou odpověď na všechny námítky.

Analýza hypotetických scénických nároků řady soudobých komedií umožnila Zdeňku Digrinovi (1985: 33-39) dospět k závěru, že v realizacích, ze kterých vycházely Serliovy návrhy, případně v těch, které se těmito návrhy řídily, byly sice „přinejmenším první dva páry domů ‘praticabili’, tj. mohlo se hrát z oken i balkonů“, ale i tak tvořily především součást ‘aparátu’, tj. „relativně autonomní podívanou“: ta vytvářela – můžeme dodat – ději hranému před nimi jak výtvarnou, tak ‘ideovou’ perspektivu.

Srovnání s obrazy soudobých malířů a jejich kompozičním rozvržením prvního a druhého plánu dodává takové představě na věrohodnosti. Ale ať tomu bylo v jednotlivých případech jakkoli – a přestože se třeba na Serliově scéně někdy jistým způsobem využívalo i popředí její zešíkmené části –, skutečnou hloubku toto jeviště postrádalo. Není tedy divu, že Sypherovi (1971: 54) se zdá neiluzionistické alžbětinské jeviště – a mohli bychom to tvrdit i o španělské scéně zlatého věku – mnohotvárnější a přesvědčivější, protože „skýtá skutečnou hloubku pro rozvinutí děje“, resp. že „shakesparovská perspektiva má větší ‘hloubku’ než [jaká se vyskytuje] v kterémkoli jiném renesančním divadle“ a jeho scéna není přitom o nic „méně pravděpodobná, i když neměla optickou logiku Serliových ‘náměstí’.“

Jistě, postupné zvětšování hloubky hrací plochy italského jeviště bylo věcí nejednoduchého vývoje. Přesto právě tento vývoj italské scény s její perspektivní orientací a uzavřením z boků, odkud někteří diváci alžbětinského divadla sledovali jevištní děj (viz obr. 9) – tj. vývoj ke scéně chápané a ‘vypravené’ jako své-



◀ 9. Londýnské divadlo Labuť podle kresby Johanna de Wita asi z roku 1596

▶ 10. de Ryer, Lysandre et Caliste – výprava k provedení v Burgundském paláci roku 1630

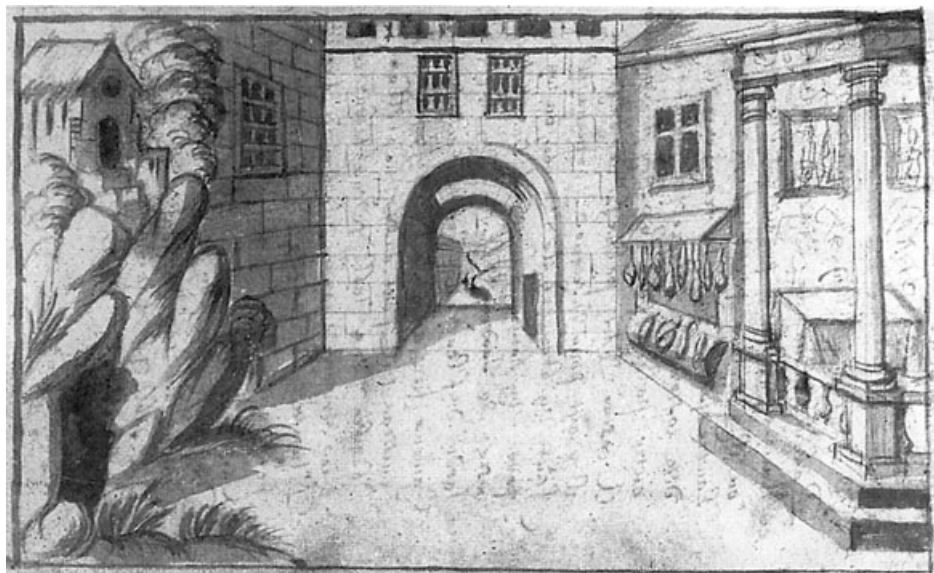
bytný svět zjevující se ztemnělému hledišti – má zásadní význam při formování novodobého evropského divadla. Jde totiž současně o vývoj od pouhého předvádění výjevů z literární předlohy k jevištnímu rozehrávání, které má svébytnou uměleckou hodnotu.

Proč tomu tak je, napovídá bystrý postřeh Otakara Zicha, který si všiml, že dívá-li se publikum na scénu z různých stran, je pro ně „tato scéna rozlišena jen ve směru ‘dole – nahoře’, ale nikoli ‘napravo – nalevo’ a ‘vpředu – vzadu’“. V těch směrech jsou všechna místa scény stejně platná“ (Zich 1931: 228, příp. 1986: 179), jinak řečeno, nemohou mít žádnou podstatnou úlohu při tvorbě smyslu, který tedy konečkonců vyplývá jen z pronášených slov.

Toto hledisko potvrzuje, že i v rámci shakespearovské scény šlo především o přednes textu; teprve na scéně poskytující obecněmu možnost rozlišení, o které mluví Zich a kterou postupně získává italská scéna, může rozehrávání v jevištním prostoru – ze kterého se tak stává dramatický prostor – získat váhu a význam: teprve díky této možnosti získává pak jevištní dění předpoklady potřebné k tomu, aby se z něj na základě jeho rozehrání ve vymezeném prostoru stal svébytně tematizovaný obraz jednání, tj. inscenace (*mis en scène*) v plném smyslu. (Podobnou možnost rozlišení může pak ale poskytovat i taková inscenace – nárokuje-li si ovšem status scénického obrazu –, která by nebyla, na rozdíl od toho případu, jaký jedině připouští Otakar Zich, sledovatelná z jednoho pohledu.)

Už byla řeč o tom, že princip mansionového jeviště středověkých mystérií vycházel ze sukcesivního řazení scén, při kterém dějové epizody následovaly po





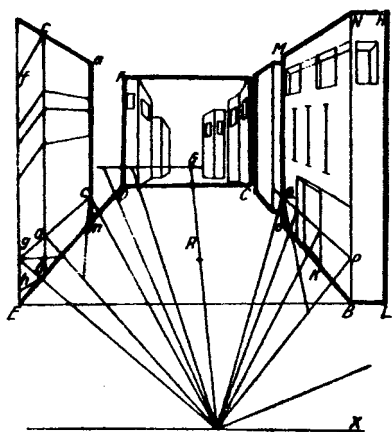
sobě od jedné části jeviště ke druhé, ne-li od jednoho vozu ke druhému (nebo po druhém): nešlo tedy o simultánní předvádění dějišť, jak se často říká; právě logika této **cesty** byla také totožná s nejhlubším smyslem každé z epizod. Se simultánní variantou mnoha dějišť, tedy se svérázným pozůstatkem scénické podoby mystérií se setkáváme ještě v případě pařížského divadla v Burgundském paláci ze začátku 30. let 17. století (viz obr. 10), kde je na scéně vidět v pozadí zámeček, před ním na levé straně zamřížované okno vězení a napravo masný krám, vepředu pak nalevo jeskyně, nad níž je ještě umístěno poustevníckovo obydlí na poušti, zatímco na pravé straně otevřený pokoj. Když Václav Tille kdysi v časopise *Jeviště* referoval o Lancasterově vydání tzv. *Mahelotových memoárů*, charakterizoval Mahelotovu reformu z let 1633–1634 dosti výstižně tak: Zatímco před ní šlo o jeviště bez opony, kde kolem prázdného středu, po stranách a v pozadí bylo umístěno několik stálých ‘příbytků’ (mansionů), „Mahelot hleděl si pomoci různou úpravou, vynalézal ‘fermes’ a ‘rideaux’. Zakrýval přichystané scenerie závěsy, jež se v pravý čas rozvíraly, vytvářel záclonami scénické kouty – někdy ovšem i tyto úpravy nebyly bez komiky: když např. scéna nejdříve představovala průčelí domu, ve vratech pán domu vyjednával s lékařem, pak zmizelo průčelí a za ním se objevil pokoj s nemocným na posteli.“ Zkušený režisér vyčte z Mahelotových „někdy náhodných poznámek a hlavně z jeho dobře kreslených scenerií tak mnohý zápas s ‘realitou’ scény, a může dosti dobře studovat ten pracný a trapný přechod od nevázanosti až k době, kdy plně ovládá klasický styl, bez ‘příbytků’, s jedinou dekorací a s nejskromnějším inventářem technických pomůcek, jež nalézáme v zápiscích druhého hlavního autora, Michela Laurenta“ z konce 70. a začátku 80. let 17. století (viz Tille 1921: 246).

Pokud jde o stav na počátku popsaného vývoje, stěhování divákova výchozího pohledu od ‘příbytku’ k ‘příbytku’, z nichž se děj vždycky přenášel ke středu hracího prostoru, souvisel s tím, že – podobně jako v případě Serlioova víceméně odděleného hracího prostoru a dekorace – vlastně stále ještě nešlo o **scénu**

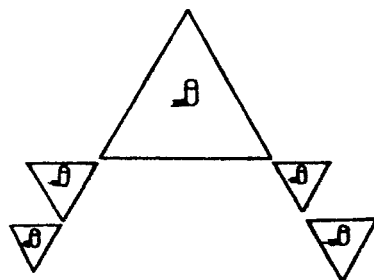
v tom dvojitým významu, který se stal pro novodobé divadlo příznačný a který nutí diváka sledovat – při veškeré pozornosti věnované předkládaným důležitým detailům – celý jevištní prostor, aspoň pokud je totožný s dramatickým prostorem. Tento dvojitý význam slova ‘scéna’ vyplývá z její dvojí funkce: funkce ‘jeviště’ (místa, na kterém se cosi jeví a všechno přítomné, tj. jak hrané postavy, tak vybavení, se stává objektem vizuálního vnímání, tedy **scénickým** činitelem v úzkém smyslu) a funkce ‘dějiště’ (tzn. místa, kde se tyto hrané postavy a součásti vybavení stávají subjektem i objektem jednání, tzn. **dramatickým** činitelem). Scéna v tomto dvojitým smyslu tak spojuje určitý děj, tj. vlastně sled ‘scén-situací’ rozvíjejících se v **čase** – s určitým **prostorem**, ve kterém se každá z těchto scén-situací rozehrává, a tak ve vzájemné spojitosti teprve postupně odkrývá svůj potenciální význam: tak se před námi odvíjí proces založený na vytváření (‘dílčích’) obrazů, poukazujících v případě potenciálního smyslu jejich spojování k jakémusi (‘celkovému’) obrazu v pohybu. Nejenom v případě střídání scén ve významu dějišť, ale i v případě rozvíjení děje na jedné (univerzální) scéně není toto rozvíjení pochopitelně spjaté jenom s časem (tj. není jen dějem ve smyslu vyprávění fabule), **nebo** jen s prostorem (tj. není jen rozehrávaným jevištním předváděním přesahujícím rámec pouhé ilustrace slovního textu), ale s **časoprostorem**.

I předchozí výklad odkazující k pozdějšímu francouzskému vývoji měl pomoci ozřejmit, že pokud jde o Sypherovo přesvědčení o tom, že alžbětinské jeviště skýtá na rozdíl od Serliova skutečnou hloubku k rozvinutí děje, vychází ze srovnání těžko srovnatelných případů. Problém řešený na alžbětinském jevišti střídáním scén jak ve významu následných dějových epizod, tak ve významu různých imaginárních prostředí tvořených především slovy – rozhodujícími i pokud jde o hloubku smyslu –, se už u klasicisticky orientovaných italských pisatelů her řešil ztotožněním děje, prostoru a času na principu jejich jednoty (jednoty děje, jednoty času a jednoty prostoru). Tato ‘klasická’ tendence k jednotě – a v jádru tu jde nakonec o tendenci k jednotě smyslu prostředkovanou také a dokonce zejména jednotným žánrovým hlediskem – vycházela jako z nejhlubšího zdroje nikoli ze snahy o pravděpodobnost ustavovanou nejhrubší shodou mimojevištní časoprostorové reality s jevištní. Podstatné bylo úsilí o takové uchopení zpřítomněného okamžiku, který do sebe v dramatické koncentraci vtáhne veškerou minulost i budoucnost včetně příslušných dějišť. (Neusiluje ostatně o totéž i takové dnešní scénické řešení, které se zakládá na přítomnosti stále stejných elementů jevištního vybavení, schopných ovšem při nenáročných modifikacích jejich celku představovat nebo aspoň naznačit – i v rámci dominantní tendence k jednotnému hledisku – také konkrétní místo, na kterém se odehrává příslušný výjev? Mluvím samozřejmě o případech, které nevyplývají z pouhé rezignace na náročnější technické řešení, nehledě k takovým realizacím, kde o nějaký celkový smysl vlastně nejde.)

V souladu s tímto klasicistickým ideálem zachování tří jednot je koneckonců i pozice, kterou zaujímá Daniele Barbaro, který ve své *Pratica della Prospettiva* vydané 1568 v Benátkách vyžaduje, aby scéna představovala jednotný obraz poskytující „správný náhled na věci“. Přebírá-li možnost změny dekorace pomocí řeckých periaktů, jimž Italová říkali *telari* – tuto možnost využil prvně snad Aristotile da Sangallo (1481–1551) v Castru 1543 – nejde u něho (jako nešlo zřejmě ani u Sangalla) o zajištění možnosti změnit scénu v průběhu hry, ale o nastavení dekorace v souladu s jedním ze tří žánrů (trojboké teláry se obracely do hlediště tou stranou ze tří, která mu odpovídala). Odtud vede vývoj řízený klasicistním ide-



11. Ubaldovy listové kulisy



12. Vignolo – Danti: soustava periaektů

álem ke knize „De Scenis“, která byla součástí díla *Perspektivae libri sex*, jejichž autorem byl Guido Ubaldo (1545-1607). Tento slavný geometr přišel s plochými 'listovými kulisami' (tj. s kulisami takříkajíc v pravém smyslu), nahrazujícími rohové dekorace s plastickými detaily; místo několika 'skutečných' rohů dekorací jednotlivých budov bylo teď už možné vystačit s jedním rámem na každé straně jeviště: na něm bylo napjato plátno, na kterém se roh budovy stal předmětem iluzivního malířského zachycení založeného na zrakovém klamu (obr. 11). Tak jako na jednu stranu poskytovalo takové řešení předpoklady k rozvinutí barokního iluzionismu, na druhou stranu odpovídá klasické tendenci k uzavřenosti prostoru, jehož jednota se zakládá na racionálním principu souhlasném s řádem světa, který se v tomto prostoru obráží celý najednou.

Je jasné, že dosažení tohoto ideálu jednoty bránilo v konkrétní praxi především čím dál silnější podřizování předváděných her intermédii, které tvořily nejatraktivnější součást slavnosti. Klasicistně orientovaní spisovatelé byli hluboce nespokojeni s tím, jaké jim musí činit ústupky, zatímco v samotných intermédii, vyvažujících kauzální rozvíjení zápletky v předváděné hře fantastičností, orientaci na reálnou zkušenost mytologií a dominanci slova kouzelnou podívanou, sílila tendence k rozvíjení příběhu podle vlastních principů. Jestliže pak o samotných intermédii můžeme říct, že vedle scénografie používala také hudbu, zpěv, tanec a pantomimu, i v posledních dvou případech šlo o pastvu pro oči, ke které patřily velmi důmyslné a účinné světelné efekty, i nahota sugerovaná tělovou barvou trikotů tančících nymf, jejichž vlasy mohly, bylo-li to třeba, jakoby planout skutečným ohněm, nehledě k neustále spouštěným a rozevírajícím se oblakům s desítkami postav, lodím a mořským obludám atd. – ale především (a s poukazem k elementům) voda, oheň, dým... Dá se říct, že směřování k baroknímu divadlu založenému na syntéze všech 'složek' pomohl další pokrok při zajišťování scénických proměn a s ním souběžné rozšiřování jevištních akcí, založených původně jen na pohybu zleva doprava a zprava doleva a v intermédii na vnořování a snášení, sestupech a vzestupech, a to zásadním rozšířením hrací plochy do hloubky. Je jasné, že to, co pomohlo dalšímu rozvíjení jevištního projevu i stále pokračujícímu zdokonalování iluzivních účinků v intermédii a navazujících barokních žánrech, zůstalo pak trvalou výzvou dalšímu divadelnímu vývoji.

## Od intermédiá k operě, od renesance k baroku, z Itálie do celé Evropy

Pokusy o spojení přední a zadní scény v jednu hrací plochu, která se tak stále víc stávala dramatickým prostorem, se konaly ve Florencii v 60. letech 16. století a vycházel z nich Jacomo Barozzi da Vignola ve svých *Le due regole della prospettiva pratica*, které už po autorově smrti (roku 1583) vydal s vlastním komentářem Danti. Vedle minimalizace zešíkmení vede k tomuto spojení ve Vignolově případě redukce Serliových mnoha domů v jeho komické a tragické dekoraci na dva na každé straně: díky mezerám mezi nimi a zadním proskem, k nimž je samozřejmě nutné připočít i prostor před nimi, dostávali tak herci možnost využít k nástupům a pohybu po scéně i tři 'ulice'. Také v citovaném díle se mluví o trojbokých hranolech otáčejících se kolem své osy, pro které byly italské scénografii inspirací řecké *periaktói* (obr. 12), ale u tří stran se zde nezůstává a vede se řeč dokonce o čtyř-, pěti- a šestibokých telárech; tato varianta ale podle Kindermanna přesahovala tehdejší jevištní možnosti (viz Kindermann 1959: 103); systém proměn pomocí telárů, umožňující zaměnit jedním otočením krásnou zahradu za městskou ulici, byl rozpracovaný teprve později. A jak se opravdu využívalo možnosti hrát ve vytyčených ulicích a po celé ploše jeviště? A co herní zapojení obou domů? Zatímco k podrobnějšímu zodpovězení první otázky opřenému o konkrétní příklady chybí spolehlivé doklady, pokud jde o druhou otázku, ví se, že dveře umožňující hercům vstupovat dovnitř domu i vycházet z něj ven byly jistě použity roku 1589 při představení Bargagliho *Poutnice* v divadle, které postavil Bernardo Buontalenti ve Florencii v paláci degli Uffizi.

I když se aspoň v případě tříbokých telárů rozhodně nedá mluvit o zásadním rozporu těchto scénografických inovací s ideálem tří jednot, v principu se každé úsilí o proměnu a proměnlivost scény s podobným ideálem rozchází: 'dramatičnost' jako by v tomto případě ustupovala 'scéničností', kterou si bez této proměnlivosti a proměňování – včetně proměňování herce v postavu a místa na scéně třeba v nejexotičtější dějiště – nelze představit. Zatímco požadavek tří jednot uplatňovaný v dramatických textech tuto tendenci brzdil, stala se stimulem scénografické vynalézavosti v intermédiích. Další sblížování obou 'složek' souviselo s dramaturgickým upřednostňováním pastorály, která měla blízko k alegorickým intermédiím využívajícím mytologické náměty. Právě tento vývoj, usilující spojit intermédiá s dějem, podporovaný z další strany pokusy zavést do tragédie po řeckém vzoru zpěv, vedl nakonec ke vzniku opery.

Ve Florencii došlo prý k proměně scény poprvé 28. 11. 1568 při představení komedie *Fabiové* a v následujícím roce při představení Ciniho komedie *Vdova*. Autorem scény byl v obou případech Baldassare Lanci a na představení spolupracoval i Bernardo Buontalenti. První představení se konalo v rámci slavností na počest křtin Eleonory, dcery Francesca de Medici a habsburské princezny. Scéna skýtala pohled na Palazzo Ducale, což nevyplývalo z požadavků předváděné komedie, ale z toho, že šlo o sídlo vlády a místo, kde se hrálo (představení se prý konalo v Salone de Cinquecento). V průběhu představení se dekorace otočila (zřejmě pomocí periaktů), a objevila se krajina za branami města příhodná pro intermezzo vycházející – v kontextu probírané problematiky vlastně symbolicky – z Ovidiových *Proměn*.<sup>4</sup> Také před posledním dějstvím došlo k proměně a na scéně se objevilo baptistérium před Santa Maria del Fiore, kde se konaly křtiny, kvůli nimž se slavnost pořádala. Pokud jde o druhé představení, při kterém ve



13. Buontalentiho scéna k Bargagliho *Poutnici* v reprodukci Orazia Scarabelliho (1589)

Florencii došlo ke změně scény, tj. komedii *Vdova* od G. B. Ciniho, musely se ve změněné dekoraci odehrát i její poslední dva akty. Cini byl prý kvůli tomu donucený provést určité textové změny. Protože v jejich rámci porušil jednotu místa, v knižním vydání se v souhlasu s pravidly vrátil k původnímu znění.

Jistou tendencí k 'věrohodnosti' se podle Digrina vyznačovala proměnlivá scéna k citované Bargagliho *Poutnici* uvedené ve Florencii 1589; přitom se tu, jak je všeobecně známo, střídalo šest dekorací pro mezihry s jedinou dekorací komedie<sup>5</sup>; scénu vytvořil Bernardo Buontalenti. Vzhledem k uvedené tendenci a maximálnímu rozvinutí intermédií stalo se prý toto představení jedním z mezníků ve vývoji italského divadla. *Poutnice* „se odehrává v Pise. Na scéně, jak ji známe z popisu Bastiana de' Rossi, nakupil Buontalenti '...nábreží Arna, mosty, dóm a jeho šikmou zvonici, chrám svatého Jana, majestátní budovu hřbitova, palác rytířů di Santo Stefano a kostely, které jej obklopují..., mnoho dalších chrámů a věhlasných budov'. Jeho řešení bylo nové tím, že první pracoval se třemi úběžníky“ (viz obr. 13, který s *Poutnicí* zřejmě souvisí, i když citovanému slovnímu popisu neodpovídá);<sup>6</sup> s obdobnými postupy pracoval i Parigi ve scéně k *Solimanovi* či k *Žárlivé Venuši*. „Protože pro Pisu jsou prý příznačné krivolaké uličky, ulice

4 Symbolické tu nejsou jenom samy 'proměny', ale také Ovidius, pro kterého je příznačná dominance libosti při rozvíjení mytologických 'fantazií' nad snahou o postžení jejich skrytého tajemství; tomuto tajemství se při využívání znepokojivých mytologických příběhů u uhadování jejich 'hlubšího smyslu' u velkých francouzských klasicistů čelí racionální reflexí.

5 Podrobný popis podle dobových pramenů podává Kindermann 1959: 117-120; šlo podle něho o stupňování toho, co Buontalenti dokázal už v případě šesti intermédií ke komedii *Il pastore fido*, jejímž autorem (i autorem textů intermédií) byl Giovanni de' Bardi; viz Kindermann 1959: 114-117.

6 Digrin, který Buontalentiho scénu v reprodukci Orazia Scarabelliho otiskl (viz Digrin 1985: 31, odkud ji přebíráme), vyslovuje dohad, že v této podobě mohla být využita pro (samostatné) provedení hry profesionálními herci.

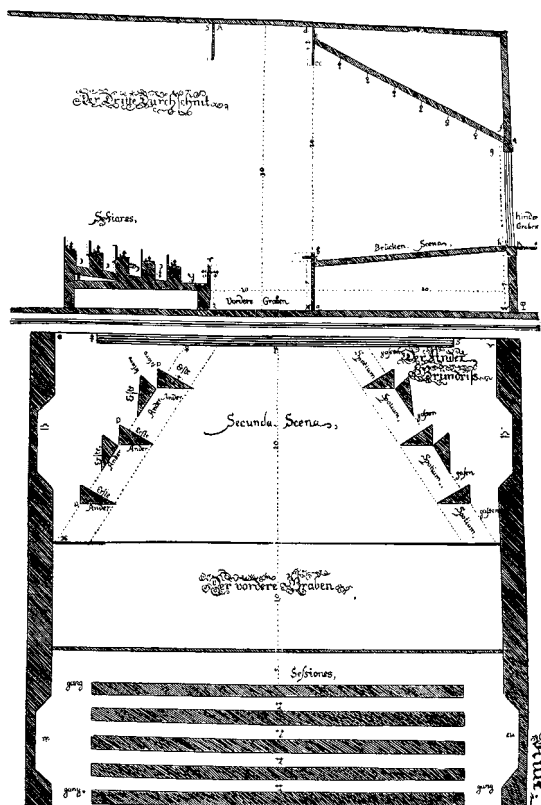
šikmo vyběhající z náměstí nebyly přímé, ale ztrácely se v ohybu. V popředí byla však zřejmě přímočarost zachována“ (Digrin 1985, 30). Jestliže Digrin podtrhává Buontalentiho tendenci k pravděpodobnosti, Jacquot zdůrazňuje zase to, že v mezíhrách „sestupovaly s nebe oblaky nesoucí mnoho postav, z prostoru pod jevištěm se vynořila hora, velké propadliště odkrylo peklo, po jevišti se pohybovala loď i se svou posádkou, scénou projel vůz tažený okřídlenými draky a velké automaty prováděly složité pohyby. Co však bylo ještě důležitější – bylo možno měnit hloubku jeviště: při závěru intermezza se otevíralo na několik místech pozadí a odhalilo nové plošiny, na nichž byly seskupeny různé postavy, přičemž nejvzdálenější skupina byla ozdobena svatozáří“ (Jacquot 1978: 40).

Bernardo Buontalenti, nazývaný delle Girandole (1536–1638), který spolupracoval už i na strojním vybavení Vasariho scény ke *Cofanarii* 1565 a na slavnostech z let 1568 a 1569, k nimž scénografii obstarával Lanci, byl sochař, architekt, scénograf a básník, pocházející z Florencie a spojený s medicejským dvorem. Pro Medicejské stavěl paláce, vily a kostely v okolí Florencie i Pisy, nehledě k četným mostům, projektoval opevnění Florencie a dalších měst. Právě v jeho díle dosáhl svého vrcholu rozvoj velkolepých scénických podívaných na florentském dvoře, kde tento muž dohlížel na zábavné produkce skoro šedesát let.

Nejednou se zdůrazňovalo, že Buontalentiho dílo bylo předzvěstí vizuálního stylu, který se stal typický pro dobu baroka, a významným způsobem ho pomáhalo konstituovat. „Peruzziho a Serliova scéna byla uzavřená, scény Buontalentiho i mladších výtvarníků [...] se otevíraly [‘barokně’] do hloubky, obzor se vzdaloval, směřoval k nekonečnu, v prvním případě oblohu téměř neměly, v druhém případě bylo nebe dost, bohové a jejich poselstva se měla kde vznášet, mohl se tu rozevřít i druhý hrací prostor [...]. A když [v intermédiiích na počest sňatku velkovévody Ferdinanda r. 1589, jimiž si prý vydobyl zvláštní proslulost a jejichž popis tlumočí i Smoláková ve studii z r. 1973 na s. 30-33] bohové přicházeli až z Olympu gratulovat novomanželům, zasloužili si aspoň důstojného přijetí“ (Digrin 1985: 32). Tak si divadlo, které se z prostranství pod nezakrytou oblohou, kde se spojovala země a případně moře s nebem v jediný kosmos, přestěhovalo nakonec do interiéru, opatřilo jeho iluzionistickou náhradou.

Buontalenti byl také autorem scény k *Euridice*, sehrané na oslavu zasnub Jindřicha IV., krále Francie, s Marií de Medici r. 1600 v sále paláce Pitti; šlo o *tragedia di musica*, jejíž text napsal Rinuccini podle Polizianovy pastýřské hry *Orfeo* (zpíval ho Jacopo Peri). Orfeus a Dafne, jejíž příběh zpracoval textově rovněž Rinuccini, zatímco hudebně Monteverdi, se pak stali nejčastějšími hrdiny operních inscenací pro několik desetiletí. V *Orfeovi* měl Buontalenti jako jevištní inženýr s celým štábem spolupracovníků řešit proměnu pastorální scény zobrazující přírodu, v níž se pohybují pastýři a nymfy, v podsvětí a naopak: vzhledem k tomu, co už bylo řečeno, nelze pochybovat, že se mu to povedlo. Buontalentiho jeviště mělo prý rozhrnovací oponu a portál, představující obdobu rámu malířského obrazu: tak předjalo důležitý atribut divadla Farnese v Parmě, navrženého Giovannem Battistou Aleottim, dokončeného 1619 a poprvé použitého 1628, které se všeobecně považuje za první případ divadla se stabilním portálem v Evropě (zatímco v případě portálu z kresby Bartolomea Neroniho přibližně z r. 1560 šlo patrně o portál provizorní).

U Buontalentiho „renesanční a florentská divadelní technika dosahovala vlastně vrcholu; po celou první třetinu 17. století Giulio a Alfonso Parigi, Buonta-



14. Furttenbachova scéna se soustavou zdvojených periaktů

lentiho žáci, pouze opakovali tytéž efekty. Jejich prostřednictvím byli Inigo Jones a Furttenbach zasvěceni do postupů italské divadelní mašinerie. Oba se věnovali realizaci jejích principů, první v Anglii, druhý v Německu“ (Jacquot 1978, 40).

Giulio Parigi (asi 1570-1635) navrhl v letech 1606, 1608 a 1616 velké slavnosti, z nichž se dochovalo mnoho rytin. Co se Inigo Jones (1573-1662) u něho naučil, aplikoval při inscenaci 'masek' v letech 1605-1640; předem prohraný boj o jejich náplň s ním svedl, jak víme, Ben Jonson, marně usilující o to, učinit je z pouhé podívané místem pro uplatnění humanisticky orientované poezie. Jones (o němž i o anglické 'dvorské maškarádě' se lze česky dočíst nejvíc u Milana Lukeše 1985: 221n.) pobýval v Itálii poprvé kolem roku 1600 a vrátil se tam asi ještě nejméně jednou, možná už 1607-1608, ale určitě prý 1613-1616; 1616 byl také jmenovaný dvorním architektem. Opíral se zřejmě o přímou znalost Parigiho, jehož intermezzy se inspiroval, ale prostudoval i Palladiovy spisy a srovnával jeho ideje se Serliovými, Vignolovými, Scamozziho a dalších.

Zatímco v předstuartovských 'maskách' se ještě operovalo s mansiony, rozmístěnými v sále, 1605 postavil Jones na jednom jeho konci (aspoň částečně zešíkmené) jeviště asi 12 m široké a 5 m hluboké, kde použil perspektivní scénu s rohovými kulisami a zadním prospektem, skrytou před začátkem představení oponou. Obecenstvo bylo rozmístěno po stranách sálu, jehož střed byl vyprázdněný pro tanec, a královská rodina zaujímala místo proti jevišti umístěnému 1,8 m nad podlahou, na niž se sestupovalo po schodech. Jeviště samo bylo pře-

devším prostorem pro scénické efekty, zatímco děj se odehrával v jeho popředí (tedy na předscéně) a masky s obecenstvem pak tančily v sále.

1606 použil Jones oblačný stroj, který se pohyboval zezadu dopředu (jako se jindy pohyboval plovoucí ostrov s Trůnem Krásy, který se sám otáčel doleva, zatímco šest stupňů, které k němu vedly, zase opačným směrem); k proměně scény mu tehdy také posloužily periakty, snad 1608 zavedl portál a půlený zadní prospekt, jehož otevření odhalilo zadní scénu, 1610 použil prý dva půlené prospekty, takže se na jevišti postupně objevily dokonce tři scény. Další inovace zavedl zase až ve 30. letech, kdy začal intenzivněji využívat létacích mechanismů a zejména vyměnil rohové kulisy za listové; 1640 pak umístil čtyři sady listových kulis a několik zadních prospektů do drážek, takže se scény mohly střídát rychleji.

Když koncem 20. let Jones adaptoval dvorskou kohoutí arénu na divadlo, přizpůsobil ji ovšem inscenačnímu způsobu profesionálních souborů, jimž jeho inovace zůstaly nejen vzhledem k finanční nákladnosti cizí, takže se v tomto divadle s jevištěm v zásadě 'palladiovským' ani nepočítalo s malovanou dekorací. Daleko smělejší plány v tomto směru měl dvorský básník a autor řady 'masek' William Davenant, který 1639 získal od Karla I. patent k postavení divadla na Fleet Street, opatřeného 'scénami'. Z plánu ale sešlo a zavedení jonesovských inovací, a tedy vlastně italské perspektivní scény, se muselo vzhledem k revoluci odložit o celá dvě desetiletí. V podmínkách restaurace míří pak Davenantovy plány, založené na zásadním rozchodu s 'naivní' shakespearovskou scénou ve jménu divadelního iluzionismu „k divadlu výpravnému a hudebnímu“, tedy k opeře, „jejíž vývoj na anglické půdě je od vrcholné masky stejně odvoditelný jako vývoj profesionální scénografie“ (Lukeš 1985: 249).

Joseph Furttenbach (1591-1667, psaný u nás nejčastěji s jedním *t*), který přejal od Parigího četné ideje v letech 1619-1620, kdy se u něho učil (zatímco v Itálii pobýval už od r. 1610) a který se často pokládá také za vynálezce systému jevištního osvětlení, ověřoval italské inovace po návratu do Německa v divadle v bavorském Ulmu a šířil je 1628-1641 ve svých knihách; z nich a z pojednání o výrobě scén a strojů, které vydal 1638 Sabbatini, si lze také podle Kouřila utvořit představu o stoletém vývoji scénografie od 40. let 16. století. Kouřil (1970: 89) mluví v té souvislosti o dřevěné konstrukci jeviště, která měla pevný stavební systém, a pokud jde o techniku, zdůrazňuje obecné rozšíření propadů, létacích strojů a vozů i zavedení jednoduchého rumpálovém systému, který od roku 1670 umožnil okamžitou změnu dekorace, tj. postranních listových kulis, výměnu sufit a zadního prospektu (zatímco Sabbatini byl zastáncem kulis a sufit, Furttenbach se držel telarů, byť rekonstruovaných – viz dále).

Furttenbachův osvětlovací systém, který shrnul pozitivní výsledky vývoje od Serlia k Sabbatinimu a „ovlivnil soustavu scénického osvětlování až do konce 19. století“ (Kouřil 1970: 119)<sup>7</sup>, předpokládal „dolní rampu v příkopu, za spodní stranou portálového zrcadla, a horní rampu v jeho horní straně. Svislé rampy, tvořící

7 To, co Kouřil říká o zásadním významu Furttenbachova osvětlovacího systému, platí vlastně pro celý jeho scénografický koncept: i proto se zejména proti němu, kterého považovala za hlavního představitele kukátkové scény a kterého současně uznávala jako nejpřednějšího experta pro techniku a technologii divadelních zázraků, vymezovala scénografická avantgarda včetně Kouřila teoretika (a např. také včetně Izvekova, který mluví o Furttenbachovi v naznačeném smyslu na s. 3 v knize z roku 1935, odkud také reprodukuje obr. 14). Kouřil vydal také sborník Furttenbachových statí o perspektivě, které se týkají divadla, pod názvem *Prospectiva* a s podtitulem Základy kukátkového divadelního prostoru; dokonce jím roku 1944 zahájil vydávání Knihovny divadelního prostoru: sborník měl vlastně – v duchu Furttenbachova významu pro kodifikaci kukátkového prostoru jako „uzavřené kapitoly“ – podat jeho zásadní charakteristiku.



za každou kulisou 'ulici' jeviště, byly spojeny horní vodorovnou rampou a spodní rampou v příkopu v podlaže jeviště před prospektem“ (Kouřil 1970: 13). Co se týká techniky jevištních proměn, Furttenbach využíval (patrně převzatý) princip uspořádání telárů do dvojic (obr. 14), který poskytoval nové možnosti – včetně případu okamžité proměny ulice v zahradu (viz Furttenbach 1944: 21); důležitou součástí tohoto systému proměn je důmyslně založený zadní prospekt a také několik opon různých typů. Ke strojovému vybavení Furttenbachova jeviště samozřejmě patřily létací stroje a zvedáky sloužící vynořování částí dekorace z podlahy.

Ve Francii, kde dal kardinál Richelieu postavit divadlo nazývané Palais Cardinal a otevřené 1641, které po Richelieuově smrti 1642 přešlo pod správu koruny jako Palais Royal, působil od poloviny 40. let Giacomo Torelli. Ten 1646 divadlo v Palais Royal přestavěl a uplatnil v něm podvozkový systém výměny dekorací; zde také uvedl následující rok s obrovskými náklady operu *Orphée (Orfeo)* G. Rossiho. Aby čelil kritice, že vyhazuje státní peníze na financování italské opery, pověřil kardinál Mazarin Corneille, aby napsal *Andromedu*, která byla označena za 'hru se stroji' a zahájila éru 'mašinstických' her, jimiž si divadlo v Marais snažilo připoutat obecenstvo; nakonec ale udělalo bankrot kvůli jejich vysokým finančním nákladům. Vedený stejnou snahou přizpůsobit operu francouzskému vkusu pověřil Mazarin 1654 Isaaka Ronsarda, který složil libreta pro většinu dvorských baletů, aby napsal operu s meziaktními baletními vložkami. Torelli navrhl pro inscenaci této *Svatby Pélea a Thetidy* sedm dekorací a mnoho působivých efektů. Ludvík XIV. vystoupil v šesti rolích. Francouzská opera spojená s baletem vyhovovala potřebě slavnostní podívané, jejíž vznešenost stála v nejvyhraněnější opozici k prozaické komediální produkci a jako pastva pro oko čelila i úzce 'humanistické' orientaci na přednášené verše s tím větším ohlasem i oprávněním, že ve francouzské činohře oficiálně zcela převládla orientace na drama psané podle přísně racionalisticky motivovaných klasicistních pravidel.

## Závěr

Jonesovy, Furttenbachovy a Torelliho postupy dávají představu o vývoji v samotné Itálii, který nás tu zajímal zejména z hlediska zásadní změny spočívající v přechodu scénického umění z veřejného prostranství s denním světlem do interiéru. Bylo-li důležitou součástí scénického projevu v exteriéru všechno 'skutečné', co ho obklopovalo a stávalo se jeho součástí, v interiéru se i světlo a jím osvětlovaný prostor staly z čehosi 'skutečného' čímsi 'umělým'. Do jaké míry se v tomto kontextu ze světla jako něčeho předem daného stává osvětlení, ke kterému může patřit nejenom epiteton 'umělé', ale i 'umělecké', souvisí s tím, do jaké míry se to, čeho dosahuje třeba Buontalenti světlem, dá definovat nikoli či aspoň nejenom jako 'obraz' (tentokrát ovšem ve smyslu pouhého 'vyobrazení', tj. napodobení čehosi jiného), ale i jako 'výraz' (tj. ta 'část' předváděného, která se žádným napodobením čehosi 'skutečného', tj. verifikovatelného tzv. reálnou zkušeností, nesouvisí a k ničemu z této reálné zkušenosti nepoukazuje): nejde jen o světlo zintenzivňující účinek perspektivy, které se zdá pouhému 'vyobrazení' nejbližší, ani o svíčky v ústech Maurů, jejichž tanec byl součástí nějakého intermédia, či svítící přílby pážat a šlechticů osvěcujících pochodněmi Venušin vůz v jiném, případně o nasvícení, které pomáhá stupňovat hercovu krásu, ale také o světel-

ný kotouč slunce symbolizující při svém putování po obloze čas či o nebe jasnící se z ryze symbolických důvodů.

Je ovšem jasné, že nejen v případě osvětleného Venušina vozu či několika-metrového draka chrlícího oheň, ale i v případě napodobení úsvitu, tedy fenoménu vycházejícího z reálné zkušenosti, máme v umělém prostoru scény co dělat s (pouhou?) **iluzí**. Je jasné, že úsilí o její vyvolání může sloužit na jedné straně předsevzetí smířit divadelní dojmy s reálnou zkušeností; co ale s těmi případy, kde jde o vyvolání iluze dění, které se této zkušenosti vymyká a které obecnostvo přijímalo s největším nadšením – což se bude nakonec opakovat, až budou spolu soutěžit o přízeň benátského publika Goldoniho charakterové komedie s Gozziho scénickými pohádkami spojujícími některé vlastnosti intermédii s tradicemi komedie dell'arte. Jak je to tedy opravdu s „pravděpodobností iluze“, o které psala ve své studii o italské renesanční scénografii i Vlasta Smoláková (1973: 28) a o kterém podle ní Serliovi také zásadně šlo?

Zkusit odpovědět na takovou otázku je tím důležitější, že jistý způsob myšlení spojuje dodneška scénickou iluzivnost s realistickou mimezí, která se stala největším strašákem modernistického divadla usilujícího jako všechno moderní umění o to, vymanit se ze začarovaného kruhu napodobování skutečnosti v souladu s koncepcí, podle níž má být umělecké dílo samo svébytnou skutečností či aspoň autentickým projevem svého druhu. Tedy: máme úsilí o scénickou iluzi rozumět tak, že si měl divák plést to, co se mu na jevišti předvádělo, s okolní skutečností? Víme, jak se jevištní vyobrazení města lišilo od jeho skutečné podoby, i když nešlo o univerzální, ale zcela určité město. Jistě, dění na jevišti se mělo (a např. pomocí perspektivy i mohlo) přiblížit divákovu vnímání 'reality': to je východisko, které zakládá jednu – dalo by se říct 'realističtější' – divadelní tendenci, ovlivněnou 'reálným' ('selským' či 'plebejským' zrovna tak jako 'měšťanským' či dokonce 'měšťáckým') postojem ke světu. I Vlasta Smoláková mluví ovšem v citované práci o druhé tendenci, žádající (podle Blahníka) „divadlo přeludové', totiž takové, které by svými vlastními prostředky dokázalo diváka silně vzrušit, otrást jím, okouzlit a oslnit ho skvělými, okázale velkolepými a efektními podívánými“ atd. Neznamená v této souvislosti sama iluze i něco jiného a něco víc než pravděpodobnost či uvěřitelnost na základě jisté shody se skutečností?

V divadle, které Buonatalenti postavil v paláci degli Uffizi, umístil prý po obou stranách jeviště symbolické postavy z imitovaného mramoru: šlo o personifikace architektury a perspektivního umění s nápisem, který spojoval klam dosažený pomocí stínu s pravdou. Neznamená v těchto souvislostech iluze přece jen (i) něco jiného než pravděpodobnost či uvěřitelnost na základě jisté shody se skutečností? Není to i s pouhou perspektivou na jevišti aspoň podobné jako s perspektivou renesančních malířů, která autorovi jednoho anonymního traktátu ze začátku 15. století vnukla otázku, nejde-li vlastně o magii, „jestli najednou někdo uvidí cosi se jevit ve vzduchu – nějaké město nebo lidi, kteří se po vzduchu přemísťují?“ Jistě není daleko od pravdy I. Danilovová, která tento výrok cituje a zdůrazňuje, jak působilo na tehdejšího člověka právě toto kouzlo zrakové iluze: iluze ve smyslu možnosti vidět něco, co působí jako reálné, ale co – jak si sám divák uvědomuje – nemá nic společného s reálným světem každodenní skutečnosti. Je to klam, ale i pravda – a možná pravdivější než skutečnost.

Schopnost vyvolat tuto iluzi zakládala také při vnímání malířských děl obdiv k umění jejich původců vyvolat tuto iluzi třírozměrného prostoru na dvou-



15. Giotto: Navštívení sv. Anny (La Capella degli Scrovegni)

rozměrném obraze. V divadle šlo samozřejmě o střetnutí třírozměrného prostoru a 'skutečně existujících' herců, zhusta jen přednášejících text v seskupení připomínajícím reliéf, s malovanou dekorací, pojatou ovšem perspektivně, tj. co nejbližší způsobu, jakým se divákům předměty ve skutečnosti jeví: i zde se tedy střetávala podobnost, činící předváděné uvěřitelným, s nepodobností, bez které není uvolnění symbolické potence předváděného dění možné. Tendence k reálnějšímu zakotvení předváděného dění v jisté perspektivě odpovídající nejenom obvyklému, ale i žádoucímu pohledu, měla svůj 'rub' v tendenci k jeho vymanění z každodenní reality, tj. k aktualizaci symbolických konsekvencí předváděného jednání. Další vývoj představuje pokračující řadu pokusů tento rozpor – rozpor podobnosti s nepodobností, resp. umělosti s reálností – nějakým způsobem (vždy znovu) řešit; skutečně úspěšná byla a budou přitom ta řešení, která tento rozpor aktualizují: vzpomeňme aspoň na 'neiluzionistické' (komediantské) pódium alžbětinského jeviště představující dění například ze Shakespearova *Snu noci svatojanské*, či jeviště barokní opery, jejíž 'iluzionistické' triky oceňovalo obecnstvo i právě jako triky a kterou od každodenní 'reálné' skutečnosti přece odtrhoval už samotný zpěv (podobně jako verše v ústech mytických hrdinů Racinovy tragédie).

Pokud jde o italské předrenesanční a renesanční divadlo, je jeho sepětí s výtvarným uměním, a to nejenom personální, nasnadě. „Když se Giotto pouští do vyprávění Kristova života, rozehrává ho jako divadelní představení na scéně se symbolickou výpravou“, říká Duby (2002: 223). Podle této „symbolické výpravy“ scén v padovské kapli Scrovegni si, mimochodem, můžeme udělat docela dobrou představu o stavbách a dekoracích výjevů předváděných v rámci *sacre rappresentazione* (viz obr. 15). Jako model divadelní scény může velmi dobře sloužit Leonardova *Poslední večeře*, o které byla řeč už v první části této studie (tj. v 2. čís-

le na s. 35): k tomu, co už bylo řečeno, je třeba dodat, že také zpochybňuje soustavně se opakující tvrzení o fatálním oddělení scény, která se díky portálu srovnatelnému s rámem stala obrazem i v užším smyslu, od hlediště. Vtip spočívá v tom, že Leonardovo řešení s Kristem a jeho učedníky rozmístěnými po jedné straně stolu, tedy při veškeré 'realističnosti' obrazu poněkud 'nerealistické', není žádné řešení z nouze či 'stylizace' spojená s vynucenou konvencí: tímto rozmístěním se totiž spojují imaginární prostor (prostor 'jeviště') s prostorem skutečným (s 'hledištěm'), tak jak to odpovídá představě dvou zrakových pyramid, se kterou pracuje Danilovová. Tak se Leonardův Kristus jako jeho Mona Lisa 'dívá' do publika stejně jako se dívá publikum na ně: zatímco v tomto případě se vyjadřujeme jenom obrazně, herec či herečka hrající Krista anebo Monu Lisu to mohou dělat, případně dělají, skutečně. Dívání do publika představuje ovšem z hlediska našeho problému jasný extrém: způsob, kterým herec přesahuje přední okraj jeviště, tj. imaginární prostor, a stává se součástí skutečného prostoru, nezajišťuje dívání do publika, ale vyzářování, které by ovšem nebylo nutné, kdyby mezi jevištěm a hledištěm (obrazem a skutečností) nebyla vytyčena příslušná hranice.

### **Literatura citovaná v 2. části**

(kurzívou jsou tištěny názvy publikací)

CASTILIONE, B. *Dvořan*, Praha 1978

ДАНИЛОВА И. Е. *От средних веков к Возрождению (Сложение художественной системы картины кватроченто)*, Москва 1975

DIGRIN Z. Scéna, situace, význam. *Interscena* IV, č. 1, Divadelní ústav (DÚ) 1984, a IV, č. 2, DÚ 1985

DIGRIN Z. *Divadlo učenců a diplomatů*, Praha 1995

DUBY, G. *Věk katedrál (Umění a společnost 980–1420)*, Praha 2002

FURTTENBACH, J. *Prospectiva*, Praha 1944

GREGOR J. *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933

HILMERA J. *Perspektivní scéna v 17. a 18. století v Čechách*, Praha 1965

INGEGNERI, A. *O jevištním básnictví a Kterak předvádět divadelní hry* [přeložil a poznámkami opatřil Zdeněk Digrin]. In: *Scénografie 52 (Divadelní myšlení italského cinquecenta)*, s. 82–120, Divadelní ústav, Praha 1984

ИЗБЕКОВ, Н. П. *Цена (Архитектура сцены 1)*, Москва 1935

JACQUOT, J. Proměna divadla v době renesance a rozvoj strojního vybavení. In: *Scénografie 3/78 (Divadelní stroje a zázraky)*

JOMARON de, J. (ed.) *Le théâtre en France*, Paris 1992

KOUŘIL, M. *Teoretická scénografie*. [Sv.] 1 *Úvodní úvahy*, Praha 1970

LANCASTER, H. C. (ed.), *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres Decorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVII siècle*, Paris 1920

LUKEŠ, M. Dvorská maškaráda. In: *Alžbětinské divadlo*, [3. sv.] *Drama po Shakespearovi*, Praha 1985

PREISS, P. *Panorama manýrismu*, Praha 1974

SMOLÁKOVÁ, V. Jevištní dekorace od Buontalentiho k Sabbatinimu v kontextu vývoje italské renesanční scénografie. In: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 17, Praha 1973

SYPHER, W. *Od renesance k baroku*, Praha 1971

T. (TILLE, V.) *Divadelní vzpomínky*, Praha 1917

TILLE, V. Mahelot. *Jeviště*, roč. II, č. 16 (v Praze 21. dubna 1921)

TILLE, V. *Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu*, Praha 1935

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, event. 1986

# Zázrak neoživení mrtvé hmoty

*Několik poznámek k předmětnému divadlu*

Karel Makonj

I.

„Pro diváka je loutka předmětem neživým, a proto každý přijímá její oživení jako zázrak“, píše ruský loutkář S. V. Obrazcov ve svých *Režisérových poznámkách* (1956) a český kritik a teoretik M. Česal k tomu dodává: „Tento ZÁZRAK OŽIVENÉ HMOTY můžeme pokládat za prvý a nejdůležitější vnitřní prvek loutkovosti“ (Česal 1987).

Ostatně Obrazcovův příměr o *zázraku oživení mrtvé hmoty* provázal a provází loutkářskou estetiku až do dnešních dnů.

Jak to vlastně Obrazcov myslel? Jak oživoval *mrtvou* hmotu?

Na druhé straně se již mnohokrát a v různých časových periodách rozvinula v odborné loutkářské veřejnosti diskuse o *živém herci* v loutkovém divadle (původně se mu říkalo prostě *živáček*), naposledy nyní z pera (či počítače) P. Pavlovského: „Všichni ti nesnesitelní živáčkové, živáci, živí herci na loutkovém jevišti atp. vznikli na základě excesu, z hlediska historického vývoje loutkového divadla lokálně i časově velice malé kapitolky, kdy všichni herci byli po celou dobu představení totálně skryti zrakům diváků. V kontrastu s takovou vypjatou situací se pak neskrývaný herec stal něčím zvláštním, něčím, co vyžadovalo zvláštní pojmenování. Vzhledem k momentální normalitě herce zakrytého se nabízelo – ve srovná-

ní s ním – pojmenování odkrytý herec. Bohužel, místo aby byl neskrývaný herec chápán jako protějšek herce zakrytého, byla jako jeho pandán chápána loutka, a tak vznikli ti ‘živí herci’ etc. Dnes už je však snad jasné, že loutka není nějakou magickou entitou, která by se mohla eventuálně ‘oživovat’ i jinak než lidskou aktivitou – mluvit o loutce jako ‘partneru herce’ lze pouze metaforicky. Vidíme-li na jevišti při představení herce, není k tomuto pojmenování třeba přidávat vůbec nic. Působí-li v představení bezprostředně (ne třeba z playbacku nebo z filmových dotáček) ještě nějakí další herci, které nevidíme, můžeme pak tyto dvě kategorie herců snadno odlišit: herec zakrytý, herec nezakrytý“ (Pavlovský 2002).

Chápu, že termíny *živáček*, *živý herec* nejsou zrovna lingvisticky nejšťastnější, ale z hlediska našeho tématu lze hovořit o nedorozumění ze strany P. Pavlovského, neboť termín *odkrytý herec* nepoukazuje dostatečně na fakt bezprostřední scénické přítomnosti *subjektu* mezi hmotnými *objekty* loutkového divadla ve smyslu Císařovy trojjedinosti jevištní postavy realizované na loutkovém divadle: „Naproti tomu v divadle loutkovém musíme mluvit o *jevištní* postavě. Neboť znak-zobrazení i smyslové bytí vzniká ze vztahu dvou **rovnocenných** prvků: výtvarného, jenž se podílí na vizuální složce jevištní postavy a dodává jí rozhodující význam předmětný a za určitých okolností i sémantický. A živého člověka, herce, který

realizuje především aktualizující význam sémantický a zase za jistých okolností i význam předmětný. Oba tyto prvky jsou dvě samostatné částice systému jevištní postavy loutkového divadla, účastní se stejnou měrou na jejím smyslovém bytí, na její schopnosti být znakem, představovat jinou skutečnost, i na významech, které tento znak nese“ (Císař 1985).

Vraťme se však k *Obrazcovově mrtvé hmotě*.

Lze skutečně považovat hmotu za *mrtvou*?  
Domnívám se, že nikoliv.

*Mrtvá třída* Tadeusze Kantora je mrtvou třídou, protože se jedná o třídu, jejíž žáci již ško-  
le podstatně odrostli a ocitli se na prahu smrti (nikoli o 'třídě', která historicky zmrtevěla, jak by nám mohlo ze setrvačnosti 'naskočit') – ta třída dříve byla *živá*.

Ostatně vztah mezi 'mrtvým' a 'živým' byl v Kantorově *divadle smrti* velmi akcentovaný: „Divadlo je podle Kantora hranicí mezi dvěma světy – mrtvým a živým, nevědomým a vědomým. Oba světy se tu prostupují a je možné spojení nebo setkání mrtvých a živých. Divadlo se může stát 'říčním brodem'. Kantor se snažil vrátit divadlu jeho ontologickou distanci, kterou vycítíme, jakmile se před nás postaví člověk v masce nebo manekýn. 'Manekýni mají co dělat s přestoupením zákazu. Existence těchto výtvorů, zhotovených k podobě lidské, takřka bezbožně, nelegálně, je výsledkem Temné, Noční, Vzpurné stránky lidského počínání. Přestupek a stopy smrti jako zdroj poznání. Ten nejistý a nevysvětlitelný pocit, že prostřednictvím této lidské, živým lidem podobné bytosti, zbavené vědomí a účelu, se k nám dostává hrozivé poselství Smrti a Nicoty – právě tento pocit se stává příčinou přestupku a přitažlivosti i odpudivosti zároveň...“ , píše Jan Hyvnar (2000).

A co tedy hmotu? Jaká je? Ať ji považujeme za 'mrtvou' nebo za 'živou', ona je především stále stejná ve smyslu Preisnerova výroku: „Loutka je smrtelně vážná, skoro tak vážná jako smrt, jíž však nepředcházela jediný okamžik života: Je to vážnost absolutního zapomení bytí“ (Preisner 1968).

Pokud tato hmota nebyla nikdy *živá*, není třeba ji *oživovat* – a tady se dostáváme k jádru *Obrazcovova omylu*, který však není jen terminologického charakteru.

Hmota prostě není ani *mrtvá*, ani *živá*. Hmota je pouze *jiná*, je *svá*.

Jak hmota *žije* či *nežije*?

Pro srovnání si uveďme několik definic hmoty.

V nejnovější české encyklopedii („Diderot“, 1997) se praví: „Hmota [...] je označení toho, co je základem (arché), stavebním prvkem přírody, světa, vesmíru. Ve starověku věčný bez-  
tvarý materiál (hýlé), z něhož věci vznikají díky **tvaru** či **ideji**“ (zvýraznil KM).

A v *Příručním slovníku naučném* z roku 1964 se uvádí: „V dialektickém materialismu označuje hmota souhrn *objektivní reality* v protikladu k souhrnu jejich odrazů v lidském vědomí.“

A Ana Maria Amaral, brazilská loutkářka a teoretička, zase pro změnu píše: „Podle moderní fyziky věci nejsou jednoduché a hmota jako taková neexistuje. Existují jen částice a prostor mezi nimi, částice jsou v tak prudkém pohybu, že se celek jeví jako něco trvalého. Když tedy říkám, že věc (chápaná jako prostá jednoduchá hmota) obsahuje ještě cosi dalšího, míním tím energii, realizující se pohybem milionů částic: a to je to, nad čím žasneme a co nás vábí. Jako by věci byly prodchnuty kosmickým fluidem“ (cituji podle Jurkowského 1997).

Nakonec jsme se tedy dostali od loutky a zázraku oživení mrtvé hmoty až k Einsteino-  
vi a k  $E = mc^2$ .

Pro nás však zůstávají nejcharakterističtější a nejsymptomatictější dva atributy hmoty: za prvé fakt, že hmota je „objektivní realitou“ (stavební materiál přírody, světa, vesmíru) a za druhé, že existuje „v protikladu k souhrnu jejich odrazů v lidském vědomí“.

Na jedné straně tedy autonomie hmoty, svým způsobem nepostižitelná lidským subjektem, na druhé problematika její lidské percepce, neboť lidský subjekt je drážděn nepostižitelností všeho kolem sebe a tenduje k akomodaci všeho neznámého a jinakého kolem sebe tak, aby mohlo být jeho vnímáním absorbováno,

prostě lidský subjekt má tendenci přizpůsobit si vše kolem sebe ke svému obrazu. Nebrání mu v tom ani základní fakt cizorodosti a neslučitelnosti těchto *jiných* zákonitostí s *lidskými* měřítky zkušenosti.

V současné době byla otevřena na pražské Kampě v Sovových mlýnech M. Mládkové výstava soch americké sochařky Emilie Benes-Brzezinski pod názvem *Titáni*.

Nepřipomínám tuto výstavu pro zajímavost sochařčina původu (příbuzná prezidenta Beneše a manželka politika, který se zase pro svůj polský původ velmi zasadil o příznivější vývoj slovanských zemí v bývalém sovětském bloku), ale pro to, že jde o 'titánské' dřevěné objekty, o kterých autorka sama říká: „Dělám, oč si dřevo řekne. Mé objekty jsou takové, jaké najdu dřevo. Většinou jsou to velké vertikální kusy, jejichž síla je v jejich rozměrech a v jejich stáří. Čím je dřevo starší, tím je zajímavější – je do něj vloženo více historie, událostí, přestálých katastrof. Nejintenzivněji tvořím ve chvíli, kdy si vybírám materiál. Když s ním poté pracuji, snažím se respektovat jeho vlastnosti. Zachovávám dutiny, suky, ztrouchnivělá místa i stopy lidské činnosti, třeba hřebíky. Chci také, aby na výsledku byly vidět mé zásahy, záseky sekerou nebo stopy pily“ (Benes-Brzezinski 2002).

Sochařka tedy nejintenzivněji tvoří, když si materiál – vybírá. Poté s ním pracuje tak, že se „snaží respektovat jeho vlastnosti“.

Protiklad lidské percepce a autonomie hmoty sochařka řeší ve prospěch svébytnosti a samostatnosti hmoty, kterou *respektuje*. Tento respekt znamená snahu vyčíst ze „stop lidské činnosti“ co nejvíce, třeba i přestálé katastrofy. Ne náhodou je výstava Titánů uvedena v rámci projektu *Praha pod vodou – New York pod popelem*.

Tento přístup je jedním ze základních možných alternativ lidského přístupu ke světu mimo sebe – světu jemu neznámému, ale vzbuzejícímu jeho zájem, nejen estetický.

A. Robbe-Grillet, autor románu *Žárlivost* a jeden z inspirátorů francouzského *anti-románu*,

však píše: „Dává se absolorium tomu, kdo řekne 'svět je člověk'. Jestliže ale prohlásím 'člověk je člověk a věci jsou věci', je člověk takřka obviněn ze zločinu proti lidskosti. Zločin je v tom, že ve světě je i něco, co není člověkem, co mu nedává žádné znamení a nemá s ním nic společného. Zločinem je přiznávat toto oddělení a odstup člověka a světa, když se nedělá aspoň pokus sublimace“ (citují podle Dubského 1963).

Robbe-Grillet si uvědomuje cizost, jinorodost věcí a díky nim i jinakost, cizost lidského vědomí a vlastně rezignuje na možnost autorského postižení psychologické motivace postav svých románů. V tom ostatně byla novost *anti-románu*, že se zcela záměrně omezil ve své tvorbě na deskripci lidského jednání, aniž by se snažil o rozkrytí onoho motivačního *proč*.

Skoro by se chtělo jedním dechem dodat: Ten, kdo rezignuje na pochopení smyslu věci, rezignuje svým způsobem i na schopnost lidské percepce druhých. Tato věta není myšlena hodnotitelsky, pouze konstatuje. A uvědomuje si autorovu upřímnost, poctivost a důslednost.

Vždyť propojení člověka se světem nelidským – například živočišným či rostlinným – člověk vždy chápe jako cosi *nepatřičného*, cizorodého – nebojme se použít toho slova: až *groteskního*. Zapojování lidského subjektu do rostlinných ornamentů či nejrůznější groteskní 'lido-zvířata' podrobuje podrobné analýze např. německý estetik W. Kayser ve své knize *Groteskno v malířství a básnictví*. Nechci se ale nyní zabývat poměrně specifickou kategorií grotesknosti v různých druzích umění (je to téma důležité i z hlediska loutkářské estetiky), chci jen poukázat na fakt, že groteskní umění je groteskní právě tím, že – někdy dost bezohledně – zapojuje lidský subjekt do světa nelidského a člověk tuto 'bezohlednost' pociťuje jako cosi nepatřičného, člověka degradujícího. Groteskno prostě zapojuje člověka do světa, ve kterém se cítí *cizorodě* a toto zapojení považuje za svévolné, nedobrovolné, vnucené.

Poněkud jiný přístup člověka k objektu znamená přední český etnograf Čeněk Zíbrt ve svém *Seznamu pověr a zvyklostí pohanů*

ských z VIII. věku podle Indicula superstitionum et paganiarum církve, která se snažila o vymýcení pohanských zvyků a obřadů po nástupu křesťanství v českých zemích.

Toto 'vymýcení' je možné chápat i doslovně – a nejde jen o realizaci metafory ve smyslu estetickém.

„Lesy a hájové, posvátná místa pohanských schůzek a obětí, se zasvěcenými stromy, skalami, studánkami a prameny, byly ještě dlouho po rozšíření křesťanství u jednotlivých národů podle starodávných názorů bájeslovných oživeny bytostmi nadpřirozenými, byly předmětem zbožné úcty. [...] V X. věku Regino doporučuje, aby kněží ničili háje posvátné, které prý lid má v úctě, aby káceli a pálili stromy, z kterých pověrečný lid nedovolí v bázni ani větvičku uříznouti. Dlouhá řada poenitentiálních ustanovení a výstrah naznačuje záповědi slavností v lesích a hájích, obětí a obřadů u stromů, zabíjení zvířat, přinášení obilí, ovoce, jídel, chleba za oběti, pálení ohňů, věštby, lekovadla v lesích, zavěšování talismanů na stromy, vzývání některých stromů zvláště vyvolených apod. [...] V XI. věku zapisuje zprávu probošt Arnold, že lid se ostýchá káceti stromy, pod nimiž pohané tropili věštby a čáry. [...] Ještě v letech 1629-1630 postyskuje si neznámý kněz do Říma, že Jihoslované mají ve veliké úctě strom nazývaný 'lípa' (chiamato Lippa) v krajině pusté, 'kde každou první neděli deváté luny' schází se mnoho lidí, Turkův i křesťanů se žertvami, se svícemi a podobnými věcmi. Duchovní sousední slouží tu mši za dary, které vybírá. Lid vzývá lípu, kloní se jí jako svátosti. Vypravují si, že lípa tvoří divy, vyslyší ty, kdož oběti přinesou, uzdravuje nemocné“ (Zíbrt 1995).

Č. Zíbrt hovoří o pohanském uctívání stromů, podle „starodávných obyčejů obývaných nadpřirozenými bytostmi“.

Nadpřirozené bytosti obývají stromy, z nějakého zvláštního důvodu zvláště 'vyvolené'. Tento princip predestinace a vyvolenosti je v různých mytologiích a náboženstvích běžný. Nesouměřitelnost, cizost člověka a přírody, antagonismus subjektu a objektu je nahrazen dosazením duše nadpřirozené bytosti do posvátného stromu.

Nehovoříme tedy o duši stromu a neobjímáme strom proto, že je to strom, že jím proudí míza, tedy energie, ale proto, že strom je sídlem čehosi vyššího, nadpřirozeného.

To teprve později, v době jistého zesvětštění, určité profanace mýtu v bájích, pověstech, pohádkách je duše stromu oživena duší víl, žen, lidí, třeba zakletých. Podtátný strom vzdychá hlasem matky... Animismus vůbec pokazuje vlastně na pocit *sounáležitosti člověka s přírodou*, sounáležitosti vyvěrající z vědomí odlišnosti, které je ovšem součástí vědomí nějakého univerzálního základu.

Z obdobného pocitu vycházejí i stromy života – malované genealogie lidských rodů –, v nichž jde nejen o realizaci metafory ve smyslu estetickém, ale i gnoseologickém, opět o tušené *vědomí souvislosti*.

A není vlastně totéž, když v současných moderních racionálních psychotestech mívá klient za úkol nakreslit příslušníky celé své rodiny jako tvory na větvích „stromu rodiny“?

Jako by člověk měl své *alter ego* nejen v říši rostlinné a živočišné, ale i v energetické hmotě kamene. Není to tak dávno, co jsem v relativně seriozním pražském deníku četl úvahu o tom, proč byl při srpnových povodních zaplaven Smíchov, zatímco druhý břeh Vltavy s Podolím a Podskalím byl ušetřen, i když podle geodetických map a prognóz byl spíše 'na řadě'. A v článku byla přisuzována velká ochranná síla magnetismu vyšehradských skal, který již dávno vytušila i bájná kněžna Libuše.

Obdobně jako strom života se musí cítit i herec Tadeusz Kantor v zajetí se svým *bioobjektem* – podivnou symbiózou člověka a věci, kdy se člověk stává de facto vězněm, zajatcem útržků svého vědomí.

Podobně jako Kantorův bioobjekt byl na tom i Daidalos. Ve své touze vzlétnout, tedy překonat lidskou dimenzi a stát se součástí přírody, být ptákem – ne letadlem – svázal doslova své tělo s objekty (křídly). Přitom u něj nešlo o 'inspirovaný' nahodilý experiment, ale o logickou dedukci, dovedenou až do krajnosti. Ve svém životě 'před tím' se totiž Daidalos sažil



o konstrukce mechanických soch-figurín a byl v nich úspěšný.

„Pokud jde o Daidalovy sochy, je mezi znalci starověku spor o to, zda pohyblivost, která se jim přičítá, byla skutečná, či zda snad je třeba spatřovat v odstavcích, kde jsou líčeny, jen metaforické výrazy obdivu. Je jisto, že Daidalos (nebo škola, kterou Řecko v jeho jméně zosobnilo) první oddělil od těla soch paže a nohy, až dosud splývající s tělem v jednu hmotu, že dodal sochám lidský pohled, vyznačiv jasně tvar oka, před ním sotva naznačovaného slabou rýhou, a bylo jen pochopitelným vyjádřením obecného obdivného úžasu nad těmito šťastnými novotami, jestliže se řeklo, že sochař dal svým dílům pohyb a život“, píše Charles Magnin ve svých *Dějínách loutkového divadla v Evropě* vydaných u nás 1992.

Byl vlastně loutkářem, který se také snažil 'oživit' hmotu, až pocítil touhu stát se sám létající loutkou. Roli herce, animujícího loutku-předmět vzal doslova a pokusil se o animaci sebe sama, což je stejně tak náročné jako tlesknutí jednou dlaní do vzduchu.

Překračovat hranice 'paralelních světů', hranice subjektu a objektu, se v realitě příliš nevyplácí, může to však být – v rovině estetické – zdrojem velmi účinného estetického napětí.

O těchto skutečnostech by mohl vyprávět nejen Ikaros, ale i Golem, Don Juan, měřící své síly s komturovou sochou, i Dorian Gray, který příliš pozdě pochopil, co je to mít za přítele Basila.

## II.

Dostali jsme se trochu daleko od Obrazcova. Pokusme se to napravit.

Již jsme mluvili o tom, jak nedůstojně a groteskně se musí cítit lidský subjekt, zamotaný do pavučin groteskních rostlinných ornamentálních motivů.

Nenapadlo nás ještě, že obdobně se musí cítit loutka, hmotný objekt, když ji 'probudíme k životu', 'oživíme' jen proto, aby nás, člověka, pána tvorstva a středobod vesmíru, na-

**podobovala?** Nesouvisí čekání Šípkové Růžky na Princův polibek, a tím i probuzení, s vědomím, že vše ne-lidské je mrtvé a mrtvým zůstává, dokud nebude lidskou (=tvořivou) rukou oživeno...?

Jako by člověk byl modelem, měřítkem všeho.

Tento antropocentrismus je geocentrismem, který ještě nepoznal zákonitosti heliocentrické soustavy.

Mimetismus jako by se táhl uměním od nepaměti, ale jeskynní člověk zpodobňoval přece raději objekty své obživy než sebe sama.

Mimesis však nemusí jít nutně ruku v ruce s absolutní dominancí napodobovací funkce.

Zatímco v oblasti estetiky se mimesis ztotožňuje s napodobením, v ne-lidské přírodě jde o jev ve své podstatě kreativní.

„Mimesis v zoologii znamená ochranné zbarvení nebo tvar živočicha, přizpůsobené barvě nebo tvaru nenápadných předmětů v jeho okolí. Např. pouštní živočichové, žijící v písku, bývají žlutí, skvrny na křídlech některých můr napodobují strukturu stromové kůry, housenky pídálek, těla pakobylek napodobují větévky apod.“ (Příruční slovník naučný z roku 1966)

A dokonce „mimetické krystaly jsou krystaly srostlé tak, že srostlice napodobuje vyšší souměrnost než mají jedinci“, a to je už jev bytostně kreativní, který intuitivně *tuší* víc než ví. Estetický kalkul spojený s mimesis vychází právě z opačného principu než Obrazcova loutka: v jejím rámci subjekt napodobuje objekt ke své ochraně. K tomuto utilitárnímu účelu používá, využívá, zneužívá – jak chcete – funkce kreativní. Subjekt se dobrovolně zapojuje do řádu věcí, zatímco v případě loutkového divadla je objekt nedobrovolně donucován vlastní kreativitou tvůrce k nápodobě jeho – demiurga.

„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 subjektu je časově shodná s postmoderní krizí jevištní postavy. Loutka pojmá jako jevištní postava má ráz divadelního subjektu. Sama subjektem

není, protože právo být subjektem přísluší v divadle jen člověku. Loutka však užívá mnohých lidských privilegií. Člověk chtěl, aby jej loutka mohla napodobit, a proto jí udělil všechna práva samostatně jednajících jevištní postavy. Udělil jí práva subjektu. Všechny experimenty s loutkou v minulém století však vedly k narušení jejího statusu jevištní postavy, vedly k jejímu zdivadelnění, a v důsledku toho i k jejímu zpředmětnění. Dějiny loutkového divadla si tedy můžeme představit jako dějiny práv, která člověk loutce udílí. Uznání loutky jako jevištní postavy a tedy jako činného subjektu bylo výrazem renesanční důvěry v antické pojetí mimese. Z psychologického hlediska se ten fakt dá vyložit jako další pokus vyrovnat se s pokusem vytvořit umělého člověka. Nezapomínejme však, že se to dělo v době plné nadšení pro první, relativně přesné renesanční androidy. Člověk se tedy dává k dispozici objektu v podobě člověka, aby se mohl těšit z jeho zdánlivého života. Pochopitelně to nedělá nezištně. Zdrojem jeho aktivity je pýcha. Přeje si předvést svého génia v konkurenci se samotným Stvořením Světa. V rámci loutkového divadla to spočívá v demonstraci animátorského mistrovství tak, aby se loutka zdála být plně subjektem“, uvádí H. Jurkowski (1997) ve studii Interakce subjektu a objektu.

### III.

Janine Chasseguetová-Smirgelová v knize *Kreativita a perverze* (vydané u nás 2001) píše: „Potřeba já uchovat iluzi za každou cenu je dramaticky vyjádřena v Portrétu pana W. H., kde Oscar Wilde vypráví příběh literárního podvrhu. Jeho původce předstíral, že odhalil totožnost osoby, které byly věnovány Shakespeareovy sonety. Po svém prozrazení spáchá sebevraždu. Kritik, který podvod odhalil, a tím k sebevraždě přispěl, pak sám začne věřit podvodnickové teorii a nakonec také spáchá sebevraždu. Krátce předtím napíše autorovi dopis, kde jej zapřísahá, aby uvěřil v existenci Willieho Hughese (pana W.H.). Autora to však přesvědčí, že jde skutečně o podvrh. Napíše pak:

‘Nikdo neumírá kvůli tomu, o čem ví, že je to pravda. Lidé umírají pro to, *co chtějí pokládat za pravdu, pro něco, o čem jim nevyjádřitelný strach říká, že to není pravda.*’ Kritické spisy Oscara Wilda se dají číst na různých úrovních. Faktem je, že řada jeho dobře známých paradoxů o umění by měla být podle mého názoru brána vážně. Mám tím na mysli zvláště ten, kde říká, že je to příroda, kdo imituje umění. Převrací se tu obvykle uznávaný vztah mezi uměním a přírodou, uměním a životem, uměním a ‘skutečností’, aby se zajistila dokonalost já. [...] Umění je pak použito jako model života, a tudíž je i modelem já. Vztah mezi **objektem a jeho odrazem** [zvýraznil KM] se tak převrací. Já se dostává do esteticky uspokojivého prostředí a stává se jeho odrazem. Krása prostředí se tedy projikuje na já, zmocní se jej a zveličí ho. Dokonalost umění napравuje defekty přírody. [...] Přesto však existují lidské bytosti, které dávají přednost pravdě před lží:

(Troilus ke Cressidě)

Zatímco jiní loví zručně velká mínění,  
má velká pravda lapá pouhou prostotu,  
a kdežto jiní lživě zlatí své měděné koruny,  
má koruna je pravdivě a obyčejně holá.“

Nehodlám samozřejmě tvrdit, že S. V. Obrazcov byl *perverzní*. Ostatně ani autorce studie nejde o *perverzi* v tom smyslu slova, jak je běžně (pejorativně) používán, ale o cosi jiného. Vždyť ostatně podtitul její studie zní: „Psychoanalýza lidské tendence posouvat hranice reality“. Autorce jde tedy o *obecnou* tendenci, která prostupuje všemi oblastmi lidské aktivity, a já se nedomnívám, že by bylo nevhodné hledat tuto tendenci i v takové oblasti jako je loutkové divadlo. Vždyť právě tento umělecký druh je přímo **bytostně založen** na konfrontaci člověka, lidského subjektu s ne-lidským, hmotným, ‘objektivním’ světem. A tendence loutkáře k podmanění si tohoto ne-lidského světa, k přizpůsobení si ho k obrazu svému, je právě vyjádřena zvýšeným akcentem na funkci napodobovací. Pouze akcent na tuto funkci loutkáři zaručuje možnost realizace touhy po *kopii sebe, po autoklonu*.

A tím pádem *Obrazcovův* postulát *oživení mrtvé hmoty* nápodobou člověka, *substitucí* objektu a subjektu, však zcela zbavuje svět člověka a svět hmoty partnerského, kreativního soužití dvou paralelních světů, zbavuje ho kreativity komparace, **dialogičnosti** vůbec.

Z dialogu se stává monolog, a tak není divu, že Spejbl na forbině je nucen trpce konstatovat s pohledem na svého interpreta (mluvíče i vodiče) M. Kirschnera: „On – za mne mluví. On – mne vodí. Já jsem jen ozvěna toho, co chce slyšet. Nic víc.“ (M. Kirschner-M. Haken: *Srdečné metamorfózy*)

#### IV.

Kde hledat vzory k *tvorivému* soužití dvou světů, k soužití, které by neuzurpovalo, neznásilňovalo jeden svět druhým? Kde hledat jejich možného společného jmenovatele?

Pokusme se obrátit o pomoc k C. G. Jungovi a jeho teorii *archetypů*:

„Je velký omyl předpokládat, že duše novorozeněte je *tabula rasa* v tom smyslu, že uvnitř není vůbec nic. Jelikož dítě přichází na svět s diferencovaným, dědičností předurčeným, a proto také individualizovaným mozkiem, projeví vůči smyslovým vzruchům ne *nějakou*, ale naopak *specifickou* pohotovost. [...] To jsou ony *archetypy*, které určují dráhu veškeré činnosti fantazie. Nejde tu o zděděné *představy*, ale o zděděné *možnosti* představ. [...] Archetypy jsou cosi jako orgány preracionální psyché. Jsou jako koryta řek, jež opustila voda, podobají se starému vodnímu toku, jehož vody života tekly dlouho a hluboce se vryly do země. A čím déle se toho směru držely, tím je pravděpodobnější, že se tam dřív či později znovu vrátí. [...] Musíme mít stále na paměti, že to, čemu říkáme ‘archetyp’, je samo o sobě nenázorné, ale jeho účinky, totiž archetypické představy, znázornění umožňují. Se zcela podobnou situací se setkáváme ve fyzice. Existují tam nejmenší částice, které jsou samy o sobě nenázorné, ale mají účinky, z nichž možno odvodit určitý model. Dříve či později

se atomová fyzika a psychologie nevědomí významně sblíží, protože obě, nezávisle na sobě a z opačných stran, pronikají do transcendentální oblasti, první s představou atomu, druhá s představou archetypu“ (Jung 1995).

Vida, už jsme zase u onoho  $E=mc^2$ .

Je zajímavé, že Jung archetyp přirovnává k velice konkrétním nepsychickým obsahům. Hovoří o korytu řek, hovoří o starém vodním toku. A neustále zdůrazňuje, že archetypy nejsou představy samy, ale příslušnou konkretizaci, znázornění umožňují. A pokračuje dokonce ještě dále a jasněji: „Rozumíme vůbec kdy tomu, co myslíme? [...] To, co rodí duše, jsou psychologicky vzato obrazy, o nichž obecná racionální domněnka předpokládá, že jsou bezcenné. Nejbližší možnost jejich použití je však v umění. [...] Člověk se ani na okamžik nesmí poddávat iluzi, že archetyp je možno koneckonců vysvětlit, a tím vyřídit. I symbol ztrácí svou magickou nebo chcete-li vykupitelskou moc, jakmile se ukáže, že ho lze rozluštit“ (ibidem).

Lze konstatovat, že právě spojení archetypálního vědomí se smyslově názornou a konkrétní strukturální realitou je žádoucím spojením metaforickým, o kterém psal již před lety J. Vostrý, když konstatoval, že „‘hádanka’ předpokládaná uměleckým dílem se od normální hádanky liší: liší se tím, že odpověď daná před ‘sestrojením’ hádanky, tj. před uměleckým dílem a nezávisle na něm neexistuje“ a že význam metaforického spojení je v tom, že jeho „smysl není povinný“: „Zábavnost nespočívá ani tak – případně nejenom – v rozluštění, jako spíš v samém procesu luštění. Ostatně, copak se lidé baví luštěním hádanek jen proto, že se chtějí dovědět výsledek?“

Stejně tak používá pojmu *symbol* C. G. Jung, když žádá po symbolu jeho „magickou nebo chcete-li vykupitelskou moc“ – pod jedinou podmínkou: že ho „nelze rozluštit“.

Jen na okraj: Je třeba upozornit, že jungovské chápání symbolu je odlišné od chápání sémiotického, v němž se právě předpokládá jistá konvenčnost chápání ve spojení abstrakta s konkrétem. O této problematice lze dokonce hovořit i v souvislosti s loutkářskou estetikou, ve které trvalo poměrně dlouho, než se

prosadilo chápání loutky jako znaku na rozdíl od chápání loutky jako symbolu, což mělo pozitivní výsledek ve smyslu emancipace jevištní skutečnosti loutky nejen od chápání nadřazenosti literární složky v divadelní struktuře, ale i ve smyslu emancipace loutkové jevištní postavy směrem od napodobivé ilustrace činoherního jeviště.

Archetyp je princip, který má společného jmenovatele jak v archeologických strukturách vědomí, tak i v archeologii sociálně-historického bytí člověka, tedy bytí jak v *čase*, tak i v *prostoru* – v *realitě objektů*.

Lidský subjekt je jen jedním z prvků mezi objekty. Archetyp hledá a nachází univerzální *souvztahnost* subjektů i objektů, vzájemnou *podmíněnost* i vzájemnou *nepodmíněnost*, a tím pádem svébytnost, autonomii obou paralelních světů.

Přesto však mohou oba světy vpečetovat své otisky do světa druhého, aniž by se navzájem *podbízely*.

V tomto smyslu je Craigova *nadloutka* oním Daidalem, Ikarem, kterému se však rozlepila křídla v žáru slunečních paprsků.

Člověk se nemůže zcela beztréstně zbavit subjektivity bez ztráty své identity, tedy své lidskosti, stejně jako objekt nemůže rezignovat na svou identitu. Pokud se snaží o to, stát se subjektem, stává se jen *nápodobou*. Jistě by bylo zajímavé sledovat linii loutkového divadla jako divadla *mechaniky (kinetiky)* od pohyblivých rituálních objektů přes středověké, příp. barokní pohyblivé sochy světců po Čapkovy roboty až po současné sci-fi představy computerizovaných androidů – klonů a chipů.

Jaká je spojitost mezi 'oživlým' homunculem a woo-doo? Princip inverze? Nejspíše: woo-doo je de-subjektivizovaný subjekt, homunculus pak de-objektivizovaný objekt.

Našla by se jistě ještě celá řada variací na téma subjekt-objekt, nám jde však v tuto chvíli pouze o jediné: o nedůstojnost překračování hranic. Není ostatně náhodou, že R. Preisner ve svém Exkursu o loutkovitosti shledává, že loutkovost aplikovaná na člověka se stává *loutko-*

*vitostí* a spatřuje v ní symptomy existenciální absurdity: „Úlohu oběti a svědka v jedné osobě splňuje nejdokonaleji člověk proměněný v loutku. Loutkovitost se rodí v okamžiku, kdy člověk odvrhne úkol a povinnost hominizace ve prospěch odlidštěného 'jako'" (Preisner 1968).

Nejde nám tedy jen o to, že je nedůstojné vyuvat objektům lidskou malost či velikost, ale především o to, že je to rozhodně nekreativní, protože *imitující*.

Každý z materiálů je pak odsuzován k nevyužívání nejen svých latentních možností, ale i možností esteticky účinné partnerské konfrontace světů dvou materiálů.

Obrazcov přitom svou *vlastní* uměleckou tvorbou usvědčoval sebe sama z teoretického omylu. Kromě režii svých 'velkých' inscenací v moskevském Státním ústředním loutkovém divadle rád účinkoval v estrádních pořadech, do kterých přispíval svými sólovými výstupy tzv. *holých rukou*.

V podstatě šlo o to, že z dvojice rukou vytvořil dvě postavy prostým navlečením hlaviček (míčeků) na ukazováčky rukou. Vznikly tak maňásky, ale *nahé, neoblečené* – a v tom byl základní rozdíl.

Prozrazovaly totiž na sebe, že jde o ruce, tedy části těla, které se však chovají jako těla celá. Domnívám se, že poukaz na synekdochicitnost vše nevyřeší, že podstatnějším faktem je kontrast mezi lidskou rukou a představovaným celým tělem. Synekdocha by musela totiž fungovat i v případě obvyklého maňásk. Tuto možnost kontrastu mezi představovaným lidským tělem a nahou končetinou však žádná jiná 'oblečená' loutka nemá.

## V.

Už jsme několikrát v této práci připustili, že existuje i svět *bez* člověka, svět *mimo* člověka, svět *souběžně* s člověkem.

Zhruba v 80. letech minulého století se v oblasti loutkového divadla objevil nový termín, a sice termín *předmětné divadlo* – na rozdíl od divadla *figurativního*.

O této situaci v sousedním Německu, v situaci ještě navíc umocněné znovusjednocením země, říká Silvia Brendenal v přednášce přednesené v pražském Goethe Institutu: „Je třeba zmínit zřetelný příklon některých tvůrců loutkového divadla současnosti k *divadlu předmětů*. Od Waltra Benjamina víme, že člověk v určitých okamžicích dějin věnuje zvláštní pozornost věcem a očekává, že mu ji věci budou opěťovat. Touží po tomto ‘opětovaném’ pohledu, po této ‘aurické zkušenosti’ ve skutečnosti, jež ho obklopuje, a z touhy vytváří umění, které dokáže tento ohled, tuto zkušenost zachytit. To je *okamžik ohrožení*, z něhož lze vyčíst znaky úpadku i záchrany. Myslím, že konkrétní historická situace, v níž se nacházeli němečtí loutkáři v roce 1992, se blížila tomuto ‘okamžiku ohrožení’ a že není náhoda, že tématem prvního symposia Německého fóra figurálního divadla a loutkářského umění byl Duch a materie aneb Peter Ketturkat a jeho ‘křížová výprava’. Peter Ketturkat, tvůrce divadla objektů (ne loutkoherec či tvůrce figurálního divadla, nýbrž nově vymezený pojem ve změní pojmu) z Bochumi přišel s inscenací, která zcela vědomě hledala dialog s vlastní tvůrčí silou objektů nebo věcí, která přenesla život věcí a loutek zcela do oblasti schopnosti vnímání. Toto představení se prezentovalo jako průlomový experiment na poli nového přístupu k divadlu, který spočívá v duchovním pronikání do konkrétní materiální reality. Prožívali jsme ho jako hru, která obsahuje plození nebo umírání, ožívování nebo zánik, zduchovnění nebo zvěčnění a kterou divák pojímá do své fantazie“ (Brendenal 1996).

Figurální loutkové divadlo nezakrytě přiznává svou tendenci k jevištnímu ztvárnění lidské *figury* loutkou.

Divadlo *předmětné* pak pracuje s předmětem jako dramatickou postavou, obvykle **ve vztahu s hercem**, přítomným na jevišti.

Bez přítomnosti herce na jevišti by ostatně asi předmětné divadlo ani nemohlo existovat. Je to jeho *conditio sine qua non*.

Přítom ‘předmětné divadlo’ bez jevištně přítomného herce již v dějinách loutkového diva-

dra existovalo, i když si tak neříkalo. Označovalo se totiž spíše jako *divadlo kinetické*, šlo o druh divadla ‘výtvarného’, ‘abstraktního’.

Mám na mysli ty projekty evropské meziválečné divadelní avantgardy 20. století, které byly spjaty především s tvorbou Bauhausu a s takovými jmény jako Kandinsky, Moholy-Nagy, Schlemmer aj.

Oč v těchto produkcích *nefigurálního* divadla vlastně šlo? Především o snahu vymánit věci-předměty z nadvlády již zmíněné napodobovací funkce a osvobodit je od takových principů, jako jsou *personifikace*, *antropomorfizace* atd., tedy snahu o *emancipaci* objektu od jakéhokoli pokusu o jeho transformaci v *jakoukoli subjektivitu*.

A hovořím-li v této souvislosti o předmětech, musím mít na mysli i fenomény dvourozměrné – barvu, linii, světlo, zvuk, které se však již svou podstatou divadelní prezentace *zde a teď* nutně organizují v nějaký *tvar*. A *tvorost* má již velmi blízko k trojrozměrnosti, kterou v artefakt vkládá lidská empirie. Někdy bohužel.

Lze říci, že přes veškerou teoretickou i výtvarnou podnětnost se tyto produkce nesetkaly – a asi ani setkat nemohly – s výraznějším ohlasem. Už proto, že se tu střetávaly dvě základní tendence – tendence divácká (tíhnoucí k chápání tvarů, barev, linií antropocentricky) a tendence tvůrců (osvobodit tyto faktory z područí antropocentrismu). Divák prostě tenduje k chápání všeho jevištně přítomného (*zde a teď*) *vztahově*, a tím de facto vkládá princip subjektivity i tam, kde zamýšlen nebyl.

Jiná situace však na jevišti vzniká, ocitne-li se na něm herec spolu s věcí.

Již *jeden* jevištně přítomný subjekt umožňuje totiž objektu zůstat ve stavu ‘objektivního’ klidu – neakčnosti. Prostý trik. Samozřejmě může se stát subjektem (může ‘zlobit’, strkat, poštuchovat, útočit), ale může to i *nedělat*, zůstat sám sebou a zůstat ‘nad věcí’.

Přítom ještě není rekvizitou, protože rekvizitou se stává teprve ve chvíli, kdy ho člověk jako rekvizitu, tzn. *utilitárně*, také užívá. Ostatně o této problematice, problematice transformace objektu z rekvizity na loutku, psal již J. Vel-

truský a věnoval jí poměrně rozsáhlé a závažné studie „Člověk a předmět na divadle“ a „Loutkové divadlo a herectví“ (viz Veltruský 1994).

Jen na okraj: V tuto chvíli neřeším problematiku vztahu předmětu a znaku v obecném slova smyslu, protože tato problematika by si vyžádala zcela samostatnou studii.

## VI.

Vzestup zájmu o předmětné divadlo zhruba v 80. letech minulého století byl v podstatě *podmíněn* vstupem herce (P. Pavlovský by napsal „odkrytého herce“) na loutkové jeviště, byť byl tento herec ve struktuře loutkového divadla přítomen již dříve, respektive *vždy*, animací a velmi často i lidským hlasem. (A jaksi ‘vnitřně’ vždy realizoval tendenci divadla k přímé či nepřímé antropomorfizaci.) Teprve jeho reálná přítomnost přímo na jevišti loutkového divadla v koexistenci s loutkou (nebo později s předmětem) však umožnila tuto přímou symbiózu až k oné Císařově syntéze jevištní postavy na loutkovém jevišti, umožňující vznik mnoha strukturálních vazeb, ve kterých vlastně žije loutková jevištní postava v samostatných rovinách, které se navzájem kříží a různě vzájemně mutují.

Nepřipomíná vám to něco?

Mně to – *trochu* – připomíná brechtovského herce epického divadla, ale *více* Ecovo uvážlivé a *záměrné* vrstvení fabule v jeho románu *Jméno růže*. Stejně jako se nakonec spojují všechny tři žánrové vrstvy (filozofická, erotická, kriminální) v jednotný sujet, aniž by ztrácely na své samostatnosti, obdobně vyrůstá Císařova trojjediná jevištní postava ze tří základních rovin – herce, objektu a dramatické postavy – samostatných a vzájemně se prolínajících, a dospívá tak k lyotardovskému systému „reálné plurality“.

Tato „reálná pluralita“ má velmi blízko k metaforice Deleuzova *rhizomu*: „Pro dnešní skutečnost není vzorem klasický strom s kořeny, jenž svým rozvíjením hierarchicky obsáhne všechny difference, ani moderní systém ma-

lých kořenů, který pečuje o mnoho mikroskopických jednotek, nýbrž rhizom, u něhož nelze rozlišit kořen a výhonek, a který je ve stálé výměně se svým prostředím. Rhizom vstupuje do cizích evolučních řetězců a navazuje příčnou spojení mezi divergentními vývojovými řadami. Není monadický, nýbrž nomadický, tvoří nesystematické a neočekávané difference, štěpí a otevírá, splétá a spojuje, současně diferencuje a syntetizuje“ (viz Welsch 1994).

Domnívám se, že vstup herce-živého člověka (zase jednou pěkně loutkářsky ‘po staru’, nechť mi dr. Pavlovský odpustí) na loutkové jeviště je svým způsobem loutkářskou odpovědí na volání dále postmoderny.

A samozřejmě, že existují ‘staromilci’, puristé, kteří volají po znovuoobnovení čistoty loutkového divadla a těm by snad mohlo být odpovědí Lyotardovo: „Dokud zrušení celku zakoušíme ještě jako ztrátu, nacházíme se v moderně, teprve když se vytvoří jiné – pozitivní – vnímání tohoto rozchodu, přecházíme do postmoderny“ (viz Welsch 1994).

Atmosféra pluralismu se stala živnou půdou nejen pro rozbití kukátkového prostoru, nejen pro destrukci divadelní iluzivnosti nápodoby a miniaturizace činoherního jeviště, ale i pro destrukci jednotného smyslu jevištní postavy jako znaku literární postavy dramatické.

A tak se předmět ocitá v přímé jevištní konfrontaci s hercem. Může někdy jen názorně demonstrovat předem připravená schémata vztahu (vztah direktivního-submisivního partnerství), ale oba také mohou prostě vedle sebe *byt* – *existovat* bez vztahu nadřazenosti či podřazenosti.

Co především tento vztah *vzájemného bytí* odlišuje od běžné a vžitě podoby loutkového divadla?

Je to *absence animace*, vedenosti loutky, manipulace s ní nejrůznějšími technologickými postupy, které jsou nahrazeny přímým hereckým vztahem, přímou *nezprostředkovanou* hereckou *akcí*.

Substituce vodícího mechanismu přímou hereckou akcí, přímým fyzickým kontaktem, je zdrojem onoho bytostného hereckého *partner*

ství člověka a věci. Věci ponechané v *sobě samé* – nemanipulované a nemanipulovatelné.

Prvotně vstup živého herce do loutkového divadla odhaloval a esteticky aktualizoval princip *vedenosti* loutky, někdy bezděčně, jindy více záměrně, a vědomě se vracel k linii metaforického pojetí loutky jako *determinovaného člověka* (ať už biologicky, sociálně, existenciálně). Tuto linii můžeme zřetelně sledovat od orientálních metafyzických pohledů na člověka jako *bytost konečnou* přes platónské pojetí světa až k německým romantikům hnutí Sturm und Drang. V této linii stál herec výhradně v kontrarpunktickém vztahu k loutce, byl jejím Hybatelem, Manipulátorem, choval se k loutce nadřazeně, jako se člověk vůbec chová nadřazeně (tzn. utilitárně) k hmotě, a tím i k přírodě kolem sebe. Řečeno současnou módní terminologií: nedokázal ještě zaujmout k loutce ten správný *ekologický* postoj jako k něčemu, co mu bylo svěřeno.

Nutnosti takového ekologického postoje si dávní loutkáři byli vědomi, jak uvádí např. již zmíněný J. Veltruský: „V čínské tradici se do loutek mohou vtělit duchové dobří či zlí a jejich moc nad chováním loutek roste, čím déle vtělení trvá. Loutky nechané v domě, hlavně staré loutky, na které se nějakou dobu zapomělo, mohou začít v domě strašit. Jediný způsob, jak tomu udělat konec, je spálit je. Jedině loutkáři mají moc loutky zvládnout. Opatřují si papíry se zaklínadly, která je od zlých duchů chrání. Také se učí taoistické formule a zaklínadla, kterými vyzvou nějaké božstvo, aby se loutky zmocnilo a odstránilo zlé duchy v okolí. Speciální loutková představení bez publika vyhánějí takové duchy z nového domu, nebo ze starého, do něhož se stěhují noví obyvatelé, z nového nebo nově opraveného chrámu, divadla či kino atd.“ (Veltruský 1994)

## VII.

Dovolte mi nyní malé 'historické' odbočení.

V Srncově Černém divadle v 60. letech minulého století také vystupovaly předměty –

vždyť jeden z volně komponovaných pořadů se dokonce jmenoval *To jsou věci!* (zřejmý kalambur). Společným jmenovatelem všech výstupů, obrazů, čísel, minisituací byl vztah herce k 'oživajícím' předmětům. Tyto předměty 'oživaly' na základě svých utilitárních funkcí a v tvůrčivě intenci ve smyslu antropomorfizace, personifikace. Například kousky pověšeného prádla mezi sebou bojují, šermují, vyjadřují milostný trojúhelník, vždyť kousky prádla jsou mužského i ženského rodu, oživlá pistole trápí 'svého' sebevraha, krouží kolem něj a 'nutká' k realizaci zamýšleného činu atd.

U takto pojatého *předmětu* dochází k estetickému napětí mezi utilitární funkcí předmětu a jeho znakovou transformací (subjektivizací). H. Jurkowski volí pro tento vztah, toto napětí nový termín *opalizace*; ve stati *Na cestě k divadlu předmětů* píše: „Když význam předmětu ustupuje do pozadí pod vlivem pohybu, který diváka přesvědčuje o jeho novém významu, vzniká na scéně jevištní postava a jako taková se účastní akce. Když pohybové aktivity nedokáží převládnout a dostatečně si podrobit vlastnosti předmětu, na scéně stále ještě rozpoznáváme předmět v jeho prvotních funkcích. Může se tedy stát, že budeme vidět zároveň předmět i postavu. Toho ale může umělec využívat záměrně a střídavě zdůrazňovat předmětné vlastnosti objektu i jeho 'vlastnosti jevištní postavy'. Tuto proměnlivost funkce nazývám *opalizace*“ (Jurkowski 1997).

Mezi uvedenými Srncovými čísly bylo však jedno, které se použitím objektu v dramatické minisituaci vylamovalo. V něm seděl herec-rybář ve své loďce, čekal na rybu, kolem pomalu a klidně přeplovaly další loďky, padalo listí, šplouchaly vlny, občas proplula nějaká vodní rostlina, melancholie – a nic. Žádný souboj, žádný konflikt. Rybář jen tiše sedí, zírá na hladinu a – čeká. Rybářský prut Rybáře nepropíchne, udice ho neuškrtí, rybář se na ní neoběsí. Loďka ho neshodí a Rybář se neutopí. Žádná vodní víla, rusalka, žádný vodník. Nic. Pokud mne paměť neklame, tato situace se jmenovala *Čas*. Jen bytí, jen rybář, voda a čas. V loďce téměř beckettovský hrdina,

čekající na svého říčního Godota. Skoro by se chtělo napsat – žádný lidský subjekt, protože jediný subjekt – Rybář – se vlastně dobrovolně zapojuje mezi objekty. Ztrácí vůli, chtění, ztrácí svou subjektivitu, objektivizuje se. Chtělo se mi to napsat.

„Zřejmě je třeba teoreticky zdůvodnit závažnost a mimořádný význam oborů vytvářených divadlem věcí, protože je odborníci často opomíjejí a zanedbávají. Uvědomme si tedy, že věci samy reprezentují nejen uměleckou fikci, ale i sociální a historický svět symbolickými znaky, vypovídajícími o dalších, nejen funkčních aspektech věcí. Tyto ‘další aspekty’ by snad bylo možno vyjádřit termínem ‘společenská představitost’, to znamená fantazie výrobní i tvůrčí, vlastní logice i historickým a sociálním představám, příkládající význam reálné věci, bez níž by sociální a socializovaný tvor – člověk – nebyl s to zformulovat žádný smysl. V tom případě by mělo být divadlo předmětů pokládáno za pokus o výzkum (panoramatický i niterný) oné houštiny sociálních znaků a forem. Zdá se, že se zde jako v archeologickém nalezišti skrývají možnosti pochopení sociální dynamiky mýtu, rituálu, oslav, metafor. Mohl by zde být rekonstruován komplexní obraz současnosti v celé své polyfonii, především polyfonii kulturní, z níž zachycujeme modulace výpovědí, které jsou zároveň subjektivní i kolektivní, psychologické i sociální, antropologické i historické“ (Bellasi, Lalli 1987).

V této souvislosti by bylo dobře uvést jednu citaci, která poměrně přesně vystihuje povahu problému terminologické oscilace mezi předmětem a věcí. Upozorňuje na ni již několikrát zmíněný polský teoretik loutkového divadla H. Jurkowski: „Je zajímavé, že proti termínu ‘divadlo předmětů’ protestoval básník a teoretik loutky Dennis Silk, tvůrce pojmu a ideje ‘divadla věcí’. Jeho výhrady plynou z filosofického rozlišení ‘věcí’ a ‘předmětů’. Podle sémantiky reistů ‘věc’ znamená výtvar přírody (nebo Stvoření), zatímco ‘předmět’ je lidským výtvozem. Silk píše: „Na většině území Evropy a Spojených států se ‘divadlu věcí’ neprávem říká ‘divadlo předmětů’, čímž

se ustavuje odlišnost mezi hercem nebo performerem, a na druhé straně rekvizitou. Slovo ‘rekvizita’ vynalezl určitě ateista. Je třeba nahradit je slovem ‘věc’ ve všech souvislostech, které jsou v principu vždycky náboženské, třebaže mohou být vyjádřeny i fraškovitě“ (viz Jurkowski 2001).

Pokusím se respektovat Silkův názor, který mi připadá velmi rozumný. I když nejjednodušší by asi bylo říkat ‘divadlo objektů’... ale to není moc poeticky.

Vidíme, že v divadle věcí se herec stává nikoli manipulátorem, subjektem ovládajícím svět okolo sebe, ale spíše Swiftovým Gulliverem ocitajícím se v různých říších své poutě. Je cizorodým elementem – za předpokladu, že nepochopí svět objektů kolem sebe jako výzvu k sebezapojení a ke spolupráci. Nezbyvá mu nic jiného – svět objektů je svět věcí, které znají svou cenu a hodnotu a mají svou vlastní historii.

## VIII.

K Joyceově *Odyseovi* C. G. Jung poznamenává:

„Ulysses je lidský dokument (document human) naší doby, a ještě více: je tajemství. [...] Že by byl tento pestrý slovní a obrazný koberec nakonec ‘symbolický’? Nemíním tím – chraň Bůh – žádnou alegorii, nýbrž symbol jako vyjádření nepostižitelné podstaty jsoucna. Kdyby tomu tak bylo, musel by patrně touto zvláštní tkání někde probleskovat skrytý smysl, tu a tam by musely zaznít tóny, které jsme již slyšeli v jiných dobách a na jiných místech, i kdyby to bylo ve vzácných snech nebo temných moudrostech zapomenutých národů. Tuto možnost nelze popírat, avšak klíč k ní neumím najít. [...] Není [to dílo] zjevně symbolické a nechce jím za žádných okolností být. Kdyby přesto bylo symbolické v jistých partiích, pak by nevědomí provedlo autorovi přes největší opatrnost asi pěkný kousek. Neboť ‘symbolické’ znamená, že nepostižitelná, nejsilnější podstata je skryta v objektu, ať již je jím duch nebo svět; a člověk se zoufale sna-



ží nějakým výrazem vypovědět tajemství existující mimo něj. Za tímto účelem se musí na objekt zaměřit všemi svými duchovními silami a proniknout všechny jeho měňavé obaly, aby na denní světlo vynesl zlato žárlivě skryté v neznámých hloubkách“ (Jung 1994).

V inscenaci F. Lazzara na motivy minipovídek Bruna Schulze *Osamělost* (v českém překladu známe výbor z těchto povídek pod názvem *Republika snů* vydaný v Praze 1988) v polském Divadle loutky a herce Bania Luka v Bielsku-Białe jde o člověka trpícího amnézií, který se v psychiatrickém sanatoriu snaží rozpomenout na svůj předešlý život pomocí různých věcí, které v něm vyvolávají představy a evokují – identitu.

Ano. Věci evokují identitu. Člověk s jejich pomocí nachází znovu sama sebe.

Tento herec přitom není pánem sebe sama. Vždyť je pacientem psychiatrické kliniky a je téměř nemohoucí. Je celý obvázaný nemocničními obinadly.

Tak, jak se rozpomíná, loutkoherci ho začínají rozmotávat a zavěšovat na obinadla – jako marionety na nitky.

Když dojde k poslední fázi překonání amnézie, z hercových tváří se odvinou poslední svitky obinadla a herec odchází ze scény jako loutka.

Herec, který si pomocí věcí a předmětů uvědomil sebe sama, odchází z jeviště světa jako loutka.

Klec vyšla hledat ptáka... (F. Kafka)

Zázrak neoživení mrtvé hmoty...

## Citovaná literatura

- BELLASI P., LALLI P. Gli esploratori dell'immaginario. In: *Recitare con gli Oggetti. Microteatro e vita quotidiana*, Bologna 1987, 9
- BENES-BRZEZINSKI E. Umění má k politice daleko. *Lidové noviny* (Kultura a média), 25. 11. 2002
- BRENDENAL S. Nové tendence v německém loutkářství. *Loutkář*, 1996, č. 11
- CÍSAŘ, J. *Teorie herectví loutkového divadla*, Praha 1985
- ČESAL, M. Úvod do teorie loutkového divadla. In: Sokol F. *Svět loutkového divadla*, Praha 1987
- DUBSKÝ, I. O absurditě. *Divadlo*, 1963, č. 10
- Encyklopedie Diderot*, Praha 1997
- HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, Praha 2000
- CHASSEGUETOVÁ-SMIRGELOVÁ, J. *Kreativita a perverze*, Praha 2001
- JUNG, C. G. (ed. Jacobi, J.) *Člověk a duše* (kap. Práobyrazy), Praha 1995
- JUNG C. G. Ulysses – Monolog. In: *Duše moderního člověka*, Brno 1994
- JURKOWSKI, H. *Magie loutky*, Praha 1997
- JURKOWSKI, H. Konec specifík? *Loutkář*, 2001, č. 5
- MAGNIN, Ch. *Dějiny loutkového divadla v Evropě*, Praha 1992
- OBRAZCOV, S. V. *Režisérovy poznámky*, Praha 1956
- PAVLOVSKÝ, P. Zasláno, aneb Etlíku, otřes se! *Loutkář*, 2002, č. 5
- PREISNER, R. J. N. *Nestroy, tvůrce tragické frašky* (Exkurs o loutkovitosti), Praha 1968
- Příruční slovník naučný*, Praha 1964
- VELTRUSKÝ J. *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994
- VOSTRÝ, J. Trochu o zábavnosti aneb Luštění hádank. *Divadlo*, 1965, č. 3
- WELSCH W. *Naše postmoderní moderna*, Praha 1994
- ZÍBRT, Č. *Seznam povět a zvyklostí pohanských z VIII. věku*, Praha 1995

# Česká operní režie 90. let: hledání stylu

Radmila Hrdinová

**K**dyž v prosinci 1991 vstoupil na jeviště Stavovského divadla barytonista Andrej Besčastnyj jakožto Mozartův *Don Giovanni* v inscenaci režiséra Davida Radoka, bylo mnohým jasné, že se tu otvírá výrazně jiný pohled na operu, než jaký se prezentoval na domácích scénách v minulých desetiletích. Sotvako si ale tehdy uměl představit, jakou radikální proměnou projde v následujících deseti letech inscenování natolik tradičního a v domácích poměrech silně zakonzervovaného umění, jakým opera v tehdejší ještě Československé republice nesporně byla.

Besčastného a Radokův *Giovanni* vstoupil na jeviště dveřmi přímo z Ovocného trhu, v ruce jablko, které nakousl a nechal ležet na kraji scény, aby se v závěru, poté, co se jako prostopášný svědce propadne do pekla, vynořil stejně mladý, nedbale ležerní v módním joggingovém dresu, a s nakousnutým jablkem v ruce se vrátil na náměstí za Stavovským divadlem, tam, kde pulsuje skutečný život. Z dekorací barokní a klasicistní Prahy do Prahy roku 1991.

Nechci rozmnožovat stránky, jež byly napsány o Radokově inscenaci *Dona Giovanniho*, připomínám jen gesto, které jednoznačně dalo najevo, že nemá-li opera zůstat nadále záležitostí pro vybrané publikum, bude se muset otevřít i jiným, než v domácích poměrech dosud setrávajícím inscenačním konvencím, schémátům a klišé. *Giovanniho* vstup na jeviště Stavovského divadla jakoby v sobě nesl trojí symbolickou vazbu – na výše zmíněný svět ulice s jeho aktuálním významem, na svět evropské operní režie, zprostředkovaný osobností režiséra Davida Radoka a skrze něho i na někdejší inscenačně progresivní Operu 5. května s režiemi jeho otce, Alfréda Radoka.

Iniciátorkou pokusu o razantní proměnu jevištní interpretace opery do podoby moderního hudebního divadla se stala Eva Herrmannová, která se v první porevoluční sezóně ujala postu šéfa opery pražského Národního divadla a přenesla tak zápas o modernizaci opery přímo na prkna divadla, jež bylo (a mnohými dosud je) pokládáno za důstojné a před experimenty chráněné útočiště ověřených a zaručeně autentických interpretací. To, co se během deseti let v opeře Národního divadla odehrálo, se podobá vichřici, která důkladně zatočila s prověřenými hodnotami a provětrala mínění jak odborné, tak i laické operní veřejnosti. Do čela operního souboru se po letech dirigentů a zpěváků, tedy povýtce operních praktiků, dostala koncepčně uvažující teoretička a kritička, která na



**Charles Gounod: Roméo et Juliette. Národní divadlo 1994, režie Jozef Bednárík. Natalja Melnik (Juliette) a Valentin Prolat (Roméo)**

první místo svých snah postavila proměnu inscenačního stylu české opery. To znamenalo především otevřít operu novým režisérským osobnostem, a protože tu prakticky neexistovala mladá perspektivní generace operně školených režisérů, bylo nutno hledat mimo operu - v činohře, tanečním, pohybovém a non-verbálním divadle a filmu. Během deseti let se tak jen na jevištích Národního divadla objevilo sedmáct vesměs nových jmen domácích režisérů, kteří se prezentovali minimálně jednou inscenací. Je to pozoruhodná řada: David Radok, Pavel Šmok, Ivan Rajmont, Jozef Bednárík, Jaroslav Chundela, Josef Průdek, Petr Novotný, Ctibor Turba, Hana Burešová, Zdeněk Kaloč, Jana Kališová, Juraj Herz, Jan Schmid, Jiří Nekvasil, Petr Lébl, J. A. Pitínský, Josef Morávek. V trendu, který nastartovala Eva Herrmannová, pokračoval od poloviny 90. let z pozice šéfa ope-



▲ Giuseppe Verdi: *Macbeth*. Národní divadlo Praha 2002, režie Vladimír Morávek. Ivan Kusnjer (*Macbeth*)

► F. L. Gassmann: *Kritická noc*. Jihočeské divadlo České Budějovice 1994, režie Jana Kališová. Oldřich Kříž (*Fabrizio*)

ry Národního divadla Josef Průdek, podporován nikoli nevýznamnou měrou ředitelem Národního divadla Jiřím Srstkou.

## Rodinné stříbro v ohrožení

Je pochopitelné, že v Národním divadle se klíčové diskuse odehrály kolem inscenací českých klasických operních titulů, především děl Bedřicha Smetany. Na prvním místě se ocitla *Prodaná nevěsta*, u níž by výčet inscenačních stereotypů mohl sloužit k sestavení podrobného slovníku gestických a situačních klíšé: Kecalův deštník přehazovaný z ruky do ruky, na diagonále jevištní plochy řešený spor Jeníka a Mařenky „Tak tvrdošíjná dívka jsi“ s obligátním dupnutím uražené milenky, o objetí Jeníka a Mařenky při „Věrném milování“, jež dalo základ mnoha rodinným výšivkám, ani nemluvě. Pokusem o rozbití těchto inscenačních klíšé byla v prosinci 1992 *Prodaná nevěsta* v režii a choreografii tehdejšího operního debutanta Pavla Šmoka. Předmětem kritických sporů se stala zejména scénografie Jana Duška, která v duchu režisérovy koncepce strhávala z této opery škrobený slavnostní háv a inscenovala ji jako příběh všedního vesnického dne, včetně onoho kritizovaného stohu sena, v němž si vesnická chasa dávala dostaveníčka. *Prodaná nevěsta* nebyla ve výkladu postav a situací nikterak radikálním ani objevným řešením, Šmokovi se ale podařilo úspěšně narušit inscenační stereotypy ve prospěch jevištně čitelného ztvárnění situací a vztahů, přičemž dovedl vtipně zúročit i stávající operní klíšé, a navíc jako choreograf rozpohybovat sborové a taneční scény do spontánní a radostné podívané. V červnu 1999 nahradila Šmokovu *Prodanou nevěstu* nová inscenace režiséra a šéfa souboru



Josefa Průdka, která poněkud překvapivě – vzhledem k Průdkově spíše krotkému režisérskému názoru a z něho plynoucímu odsudku Šmokovy režie – přinesla daleko radikálnější řešení, vyvolávající ještě kontroverznější reakce. Průdkova koncepce přitom nebyla od Šmokovy příliš vzdálená. Byl to opět pokus o ‘všednodenní’ *Prodanou nevěstu*, uplatňovaný cestou důsledně do detailů rozehraných situací, jak je ostatně pro Průdkovu režijní metodu charakteristické. Předmětem diskusí se stala opět scénografie Borise F. Kudličky, která přenesla děj z vesnice do architektury šedivého ‘sudetského’ městečka. Řada inscenačních detailů Průdkovy režie poukazuje na to, jak se za necelých sedm let liberalizoval názor na operu – pivní láhve v ruce Jeníka a Kecala, Vašek rozebírající svůj bicykl během árie „To mi v hlavě leží“, orchestrion místo muzikantů ve scéně komediantů či emancipovaná Mařenka, chovající se k rodičům s despektem dnešních teenagerů, to jsou momenty ve Šmokově *Prodané nevěstě* ještě nepředstavitelné. Během sedmi let, které dělí obě *Prodané nevěsty*, se ale v inscenování českého klasického repertoáru už leccos odehrálo.

Jestliže operní debut činoherního režiséra Ivana Rajmonta v Janáčkově *Věci Makropulos* v říjnu 1993 představoval ještě poměrně tradiční tvar, respektující konverzační charakter Janáčkovy opery, neplatí to o Smetanově *Libuši* dalšího operního debutanta, režiséra Petra Novotného, z května 1995, jehož inscenace radikálně zahýbala představou o ‘státní holdovací’ opeře. Copatou alšovskou kněžnu v bílé říze nahradil Novotný se scénografem Žídkem a kostymérkou Irenou Greifovou secesní mýtickou stylizací v duchu Muchovy Slovanské epopoje. Podstata Novotného zásahu do inscenační tradice *Libuše* však nespočívala ani tak v jejím výtvarném uchopení, jako v pokusu převést statické scénické oratorium do hudebního dramatu s důrazem na vyjádření vztahů jednajících postav. Nepo-

dařilo se to důsledně a je otázka, zda to vůbec tvar Smetanovy opery umožňuje (a zda to operní debutant Novotný mohl s daným potenciálem Národního divadla zvládnout), nicméně jeho *Libuše* představuje jeden z klíčových pokusů 90. let o radikální zásah do nejkonzervativnější bašty české národní opery. Zajímavé je, že byl přijat celkem vlídně a spíše než radikalismus byla režisérovi vytýkána nedůslednost v hereckém vedení pěvců, což pokládám mimo jiné za důkaz proměny názorů kritické obce v závislosti na proměně inscenačního stylu opery 90. let.

Vlnu odporu i vášnivých diskusí vzbudily operní debuty režisérů Petra Léb-  
la a J. A. Pitínského v pražském Národním divadle. Léblova režie Smetanových *Braniborů v Čechách* byla kritizovaná za barvotiskovou křičovitost i postmoderní schválnosti. Lébl se ovšem – stejně jako ve svých činoherních, především čechovských inscenacích – cele oprostil od dosavadní interpretační tradice (v případě *Braniborů* zhusta politizující) a inscenoval důsledně ‘text’, tj. Smetanovu partituru a Sabinovo libreto, respektive svou představu o něm. *Branibory* přečetl jako erbenovskou pohádku o třech princeznách a inscenoval ji v dekoraci (Šimon Caban) a kostýmech (Kateřina Štefková) jakoby vystřižených z ilustrací pohádkových knížek, za pomoci dýmů, laserů, malovaných koníků, erbů s českými lvy a dětských andělků se zdviženými meči. Vnesl do české opery poezii pohádky i neparodovaný národní patos a vzdálený konvenci realistické jevištní pravděpodobnosti, zvolil cestu stylizace, která otvírala pro operu, jež je sama o sobě vysoce stylizovaným útvarem, mnoho možností. V Léblovi vstoupil navíc do světa opery sice činoherní, ale v operní literatuře velmi zběhlý a hudebně vzdělaný režisér. S vědomím ošidnosti všech podobných spekulací mám z odstupu let intenzivní pocit, že Lébl by se byl mohl časem zařadit v operní režii po bok Davida Radoka.

Překvapivě politickým výkladem *Dalibora* zaskočil v dubnu 2001 své příznivce J. A. Pitínský. Režisér, který byl pokládán za tvůrce poetických scénických obrazů, debutoval v opeře Národního divadla o rok dříve, v hereckých prostředcích vcelku konvenční a spíše s výtvarným znakem pracující inscenací Wagnerova *Tristana a Isoldy*. S operou se Pitínský potkal už o tři roky dříve, kdy v plzeňském Divadle J. K. Tyla inscenoval svou oslnivě surrealistickou, metaforickou, na stylizovaném pohybu a výtvarně působivých barevných kontrastech založenou vizi Purcellovy barokní opery *Dido a Aeneas*. O to více překvapilo jeho přímočaré pojetí *Dalibora* jakožto politického procesu 50. let 20. století, prolutého historismem časů Smetanových. Pitínského *Dalibor* trpěl snahou obsáhnout jak naivně aktualizovaný konflikt hlavního hrdiny se státní mocí, tak režisérovu naturelu bližší téma nedosažitelného duchovního ideálu, ztělesněného postavou houslisty a přítele Zdeňka, a do třetice i polemiku se zálibou české společnosti v historismu 19. století. Jeho inscenaci ale chyběl řád, který by postmoderní koláž prvků dokázal stmelit v logický celek, jehož sdělení by mělo hodnotu pro diváka čitelné výpovědi, byť by s vlastním dílem vedlo sebepolemičtější dialog. To je ale jeden ze základních problémů (nejen) operních inscenací 90. let.

## Od Bednárika k Morávkovi

Příkladem inscenace, kde se tento požadavek logicky vystavěného celku podařilo naplnit, se stala první pražská operní inscenace režiséra Jozefa Bednárika, Gounodův *Romeo a Julie* v Národním divadle z roku 1994. Bednárik směřoval už od



Henry Purcell: *Dido a Aeneas*. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 1998, režie Jan Antonín Pitínský. Martin Matoušek (Aeneas) a Pavla Vykopalová (Dido)

svých činoherních režii programově k syntetickému divadlu velkých, nekomplikovaných emocí, a není divu, že nakonec zakotvil ve světě komerčního muzikálu. Jeho opulentní režijní rukopis pracuje s maximem prostředků – počínaje monumentální scénografií, umožňující využít plochu jeviště v horizontálním i vertikálním členění, přes kostým, který je u něho znakem vypovídajícím o postavě barevnou či tvarovou – historizující i aktualizační – stylizací, až po baletní postavy, ztělesňující často po vzoru středověkých moralit abstraktní pojmy jako Dobro, Zlo, Čas apod. Ve svých nejlepších režiiích – a k nim Gounodův *Romeo a Julie* nesporně patří – dodržuje však Bednárikova jevištní fantazie, pohybující se často s oblibou na křehké hranici mezi uměním a křčem, pevně stanovený řád, směřující k vyjádření přesně formulovaného tématu. Tím byl v případě Gounodovy opery vyhocený protiklad mezi nenávistí, sobectvím a všeovládajícím hněvem na jedné a až neskutečně čistým citem na druhé straně, zasazený do cynického světa zdevastovaných morálních hodnot. To, co se Bednárikovi tak skvěle podařilo v Gounodově opeře, totiž dosáhnout tvaru totálního hudebního divadla, už nedokázal rozvinout dál – Rossiniho *Turek v Itálii*, inscenovaný v roce 1996 na jevišti Státní opery Praha, a Bizetova *Carmen* z roku 1999 v pražském Národním divadle, jsou už jen více či méně úspěšně opakované a minimálně rozvíjené režijní prostředky a klíče k typově různým předlohám, přičemž Bednárikovi jsou

nejbližší díla, která se pohybují na hranici žánrů a stylů a vytvářejí tak odrazový můstek k jeho postmoderní fantazijní koláži.

V tomto smyslu vede od Bednárikových režii linie k Vladimíru Morávkovi, jehož operní debut – Pucciniho *Tosca* v pražském Národním divadle v listopadu 2000 – nesl tytéž znaky výrazné, výtvarně opulentní podívané, útočící na divákovy emoce, v případě Morávka navíc traktované i v poloze groteskní nadsázky. Morávek, podobně jako Bednárik, nejde k vyjádření tématu cestou realistické ilustrace příběhu a vztahů postav, ale rozvíjením, opakováním a vršením mnoha paralelních metaforických akcí či prvků, přičemž pro celek není podstatná jejich přesná definice, ale jejich vzájemný jevištní dialog. Tato cesta má ovšem své úskalí v režisérově neschopnosti výběru. Morávek neovládá umění nápad zahodit, a tak – řečeno obrazně – je až příliš štědrým hostitelem, který pestrostí servírovaných pokrmů dokáže dokonale otupit smysly diváka až k naprosté ztrátě chuti. To je případ jeho poslední inscenace Verdiho *Macbetha* v Národním divadle z června loňského roku.

Z režisérů, kteří v 90. letech debutovali v opeře, je této linii dávající před realistickým traktováním opery přednost postmoderní stylizaci, nejbliž Nina Vangeli a její dvě operní režie realizované v plzeňském Divadle J. K. Tyla: Donizettiho *Lucia di Lammermoor* z října 1997, založená na důmyslném zacházení s divadelním znakem, kde režisérka hojně využívá konvencí a gest romantické opery i jejich úsměvně ironického zcizení, a Boitův *Mefistofeles* z ledna 1999, kde se tyto postupy navíc projektují do tvaru velkého operního plátna. V obou inscenacích Niny Vangeli sehrála významnou roli scénografie Aleše Votavy.

## Od Opery Furore k Státní opeře Praha

Vyvázáním budovy Smetanova divadla a části souboru ze svazku pražského Národního divadla vznikla 1. dubna 1992 Státní opera Praha v čele s režisérem Karlem Drgáčem. I Drgáč od počátku – podobně jako Eva Herrmannová v Národním divadle – usiloval o modernizaci inscenačního stylu, přičemž se opíral především o evropský operní repertoár v dramaturgickém výběru, navazujícím na tradice Nového německého divadla. Státní operu ovšem od jejího vzniku provázel rozpor mezi snahou o progresivní inscenační i dramaturgická východiska a orientací na tzv. turistické publikum, který vedl k tomu, že tvůrčí experimenty byly a dodnes jsou vyvažovány inscenacemi velmi konvenčními, jež na rozdíl od těch prvních přežívají na repertoáru – často ve velmi bídné podobě – dlouhou řadu let. Zhodnotit desetiletý vývoj Státní opery je úkol na samostatnou studii, pro potřeby tohoto ohlédnutí za tendencemi domácí operní režie 90. let musí stačit konstatování, že v prvních letech existence Státní opery tvořily nejpodstatnější hodnotu právě Drgáčovy režie – Zemlinského aktovky *Florentinská tragédie* a *Infantčiny narozeniny* z března 1992, Krásovy *Zásnuby ve snu* z března a *Proces* Gottfrieda von Einem z října 1994. Drgáč jako režisér a – kromě *Zásnub ve snu* – i scénograf svých inscenací obohatil českou operní scénu osobitou variantou expresionistického vidění s výrazným akcentem na scénografii a groteskní zkratku v hereckém vedení operních sólistů.

Tříleté období Státní opery pod vedením pěvkyně Evy Randové nepřineslo v oblasti režie – a to zejména domácích osobností – výrazné inscenace. Změ-





▲ W. A. Mozart: *Don Giovanni*. Národní divadlo Praha 2000, režie Jana Kališová. Roman Janál (*Don Giovanni*) a Luděk Vele (*Leporelo*)

▶ P. M. Davies: *Osm písní pro šíleného krále*. Národní divadlo Praha (v divadle Kolowrat) 1997, režie Jiří Nekvasil. Ivan Kusnjer (*Král*)

na nastala až v roce 1998 s příchodem intendantské dvojice scénografa Daniela Dvořáka a režiséra Jiřího Nekvasila, kteří na scénu Státní opery vnesli především značně liberální názor na samotnou operu jako umění a na způsoby, jak ji inscenovat, formované na přelomu 80. a 90. let tvorbou v *Opěře Furore* a poté v *Opěře Mozart*. Jejich koncepce vznikala v opozici vůči oficiální podobě opery tehdejších 'kamenných' scén a v přihlášení se k odkazu dadaismu, futurismu, pop-artu, klipové kultury a postmoderní destrukce stávajících operních forem a norem. V klipových produkcích Opery Mozart si na počátku 90. let kromě Nekvasila a Dvořáka vyzkoušeli své první doteky s operou i Petr Lébl, Nina Vangelis, Šimon Caban, Daniel Wiesner, Jan Schmid, Vladimír Marek a další osobnosti, jež pak zasáhly do operní režie i na oficiálních scénách. Ještě před příchodem do Státní opery měli Dvořák s Nekvasilem za sebou zkušenosti z jeviště Stavovského divadla, kde v rámci letní *staggiony* Opery Mozart inscenovali Mozartovy opery pro převážně turistické publikum v názorovém kompromisu mezi radikálním a konvenčním přístupem. Ve zkoumání výrazových možností operní inscenace pokračovali Dvořák s Nekvasilem paralelně i na scéně Státní opery, kde se přihlásili k odkazu Opery 5. května. K jejich nejvýraznějším inscenačním počínům patřila v březnu 1999 opožděná světová premiéra opery *Bubu z Montparnassu* E. F. Buriana, kde se režiséru Nekvasilovi v Dvořákově scénografii podařilo dosáhnout syntetického divadelního tvaru dokonalým propojením jevištního pohybu, dynamické scénografie a hudební stránky díla. Pokusem o netradiční využití prostoru klasického divadla (diváci usazení na jevišti a scénická akce využívající kromě jeviště i hloubku hlediště) byla Nekvasilova režie Brittenovy opery *Utahování šroubu*, která vznikla v koprodukcí s Operním studiem pražské HAMU v únoru 2000. Inscenací opery Phila Glasse *Pád domu Usherů* debutoval na scéně Státní opery v květnu 1999 jako režisér a choreograf Petr Tyc. Zdvojení pěvec-

kých protagonistů tří hlavních rolí Glassovy opery baletními představiteli bylo v jeho koncepci východiskem k zajímavým gestickým interakcím mezi oběma dvojicemi, především u obou mužských postav.

## Operní režie na mimopražských scénách

Snaha o modernizaci inscenačního přístupu k opeře se pochopitelně neodehrávala jen na jevištích pražských scén, i když Praha – a především Národní divadlo – sehrálo v 90. letech svou otevřeností přílivu nových osobností do operní režie klíčovou roli.

Pohled na tvorbu osmi mimopražských stálých operních scén odhalí především to, že inscenace výše zmíněných nových osobností operní režie tvoří jen jeden, byť pro toto období výrazný proud, vedle něhož tu pochopitelně vznikaly i inscenace tvůrců starší a střední generace renomovaných operních režisérů, představující v různé míře tradiční přístupy k operní režii. Jsou to inscenace režisérů Václava Věžníka, Ladislava Štrosse, Inge Švandové-Koutecké, Jany Pletichové-Andělové, Aleny Vaňákové, Martina Dubovice a dalších. Pak je tu okruh režisérů vesměs operního školení, kteří se alespoň částí své tvorby řadí k pokusům o razantnější proměnu výrazových prostředků operní inscenace – Tomáš Šimerda, Martin Otava, Petr Zahradníček, Josef Novák, Jan Štych ml., Václav Málek, Anton Nekovar.

Výraznější pokusy o inovaci operní režie se odehrály začátkem 90. let v Českých Budějovicích, především v žánru komorní buffo opery. Zásahu na tom má tým dirigenta Václava Noska, dramaturga Jana Panenky, režiséra Josefa Průdka a režisérky Jany Kališové, jejíž inscenace Gassmannovy opery *Kritická noc* v konvenci filmové grotesky 20. let přinesla v roce 1994 nejzajímavější produkt těchto snah. Kališová na sebe v 90. letech upozornila i inscenováním romantického repertoáru 19. století – Dvořákovy *Rusalky*, Čajkovského *Evžena Oněgina* v Českých Budějovicích, Smetanových *Dvou vdov* v pražském Národním divadle, plzeňskou režii Salieriho opery *Catilina* a Mozartových oper *Così fan tutte* a v červnu 2000 kontroverzní aktualizační režii *Dona Giovanniho* na jevišti Stavovského divadla. Režie Jany Kališové znamenají přínos především v kultivaci operního herectví, podobně jako operní inscenace Jana Kačera, Oty Ševčíka, Lídy Engelové a Zdeňka Kaloče, realizované v 90. letech na scénách v Plzni, Českých Budějovicích, Brně, Olomouci, Liberci, v případě Zdeňka Kaloče i v pražském Národním divadle (Pucciniho *Triptych* v roce 1996).

Od poloviny 90. let pracuje v ostravském Národním divadle moravskoslezském tvůrčí tým režiséra Ludka Golata, který se spolu se scénografem Jaroslavem Malinou, choreografem Igorem Vejsadou a dalšími spolupracovníky zabývá výrazovými možnostmi operní inscenace nejen v podmínkách klasického jeviště (Marschnerův *Vampýr* 1996, Debussyho *Pelléas a Mélisanda* 1998, Weberův *Oberon* 1999, Händelův *Xerxes* 1999), ale i plenérových produkcí v rámci festivalu Janáčkovy Hukvaldy. K osobitým rysům ostravské operní produkce patří i propojování uměleckých souborů opery, činohry a baletu, dětského Operního studia, v posledních letech včetně skupiny romských dětí.

Po operních debutech J. A. Pitínského a Niny Vangeli se v plzeňském Divadle J. K. Tyla objevila trojice výrazných inscenací oper české moderní klasiky –



**Jan Klusák: Zpráva pro akademii. Národní divadlo Praha 1997, režie Jiří Nekvasil. Jaroslav Březina (Opičák)**

Fibichovy *Šárky* (2000) a Ostrčilových *Kunálových očí* (2002) režiséra Jiřího Pokorného a Foersterova *Blouda* (2001) režiséra Michala Dočekala. Plzeňská opera se pod vedením šéfa Petra Kofroně stala pozoruhodným centrem bytí i velmi problematických a kontroverzně přijímaných pokusů o radikální proměnu operní inscenace, kterou snahy zahájené na počátku 90. let vstupují do nové fáze, spojené i s novou generací režiséřských osobností. A poslední loňský plzeňský debut mladého absolventa operní režie na pražské HAMU, Jiřího Heřmana, inscenací Saint Saënsovy opery *Samson a Dalila*, jakož i *Prodaná nevěsta* absolventa brněnské JAMU Daniela Balatky svědčí o tom, že by se modernizace inscenačního stylu české opery mohla chopit dorůstající generace operních režisérů.

Začala jsem svůj výčet připomenutím inscenace *Dona Giovanniho* režiséra Davida Radoka, od níž se začala odvíjet proměna inscenačního stylu opery, alespoň na scénách stálých operních domů. Končím konstatováním, že Radokovy režie Šostakovičovy *Lady Macbeth Mcenského újezdu* (2000) a Bergova *Wozzecka* (2001) na scéně pražského Národního divadla patří k vrcholům toho, čeho česká operní režie v desetiletí od roku 1991 dosáhla. Analýze obou inscenací bylo věnováno mnoho recenzí i studií, postihujících Radokovu schopnost tlumočit hudební drama jevištně srozumitelnou, stylově čistou a výrazově oprostěnou řečí, vycházející z jazyka hudby.

Inscenování opery prošlo v průběhu 90. let velmi výraznou proměnou, jež se dotkla všech složek operní inscenace – režie, scénografie, operního herectví –

a nejen jich, proměnu bychom mohli sledovat i ve způsobu provozování opery (vznik soukromých operních souborů, invaze operních umělců z východu a jejich postupná asimilace v domácím prostředí, seriálové a staggionové modely aj.), výrazně se proměnilo i divácké zázemí opery a v neposlední řadě i teoretická a kritická reflexe operních inscenací. Jedním z výrazných rysů 90. let, který s vývojem výrazových prostředků operní inscenace úzce souvisí, je rozšíření scénického prostoru, v němž se opera provozuje: od studiových inscenací, kdy se opera dostává do bezprostředního kontaktu s divákem, až po znovuoživení plenérových produkcí (Praha, Loket, Kutná Hora, Litomyšl, Hukvaldy, Český Krumlov). Kromě klipových produkcí Opery Mozart je tu především soustavná dramaturgická linie soudobých oper hraných souborem Národního divadla v komorním prostoru Divadla Kolowrat (V. Ullmann: *Císař Atlantidy* 1995, P. M. Davies: *Osm písní pro šíleného krále a Vrtoch slečny Donnithornové*, J. Klusák: *Zpráva pro akademii* a M. Nyman: *Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem*, 1997), mimo Prahu se tento kontaktní způsob hraní opery provozuje soustavněji v Liberci i v Ostravě, jeho přínos je zřetelný především v kultivaci operního herectví. Zvláštní případ pak představuje snaha o rekonstrukce autentických dobových interpretací především tzv. předklasické opery, zvláště tam, kde se neomezuje jen na hudební nastudování, ale týká se celého inscenačního tvaru (herectví, mizanscény, scénografie včetně kostýmů, masek a svícení). O důsledné dobové rekonstrukce se v 90. letech pokoušeli u nás zejména zahraniční tvůrci a týmy (P. Rameau: *Castor et Pollux*, režie Eugene Green, Národní divadlo, 1999), z domácích osobností pak dramaturg, dirigent a režisér Vojtěch Spurný (J. Peri: *Euridice*, zámecké divadlo v Litomyšli, 2000). Do úvah o operní režii je třeba včlenit i operní inscenace divadel činoherních (*Prodaná nevěsta* Studia Ypsilon a Divadla bratří Formanů) a loutkových (*Don Giovanni* Národního divadla marionet či barokní opery bratří Formanů). Teprve detailním zmapováním prostoru, v němž se opera v 90. letech pohybovala, můžeme dospět k úvahám o stěžejních rysech, které se podílely na formování stylu operní inscenace. Z výše popsaného stavu je snad patrné, že hledání tohoto stylu má v 90. letech značně široké řečiště.

# Duende v teorii a v praxi

Federico García Lorca

Od roku 1918, kdy jsem do Studentské residen-  
ce v Madridu přišel, až do roku 1928, kdy jsem  
ji po studiích filosofie a literatury opustil, vysle-  
chl jsem v tom sále, kam se chodila stará špa-  
nělská šlechta kát z frivolního života na fran-  
couzských plázcích, stovky přednášek.

Jak se mi chtělo na vzduch a na slunce; nu-  
dil jsem se tolik, že když jsem vyšel ven, připa-  
dal jsem si celý jako lehce poprášený popelem,  
jako by mě omylem popepřili.

To tedy ne. Nechtěl bych, aby nám sem  
do sálu vlezla nuda, to hrozné strašidlo, jež  
každého opřede vlákénkem zasnění a od ně-  
hož mají posluchači oči drobounce propícha-  
né špendlíkem.

Protože však nemám v rejstříku ani úde-  
ry klackem ani šlehy bolehlavem ani ovčí měk-  
kost, jež náhle přejde v bodavou ironii, poku-  
sím se prostě povědět něco o tom, jaký duch  
sídlí v tom smutném Španělsku.

Ten, kdo stane na býčí kůži roztažené mezi  
řekami Júcarem, Guadalète, Silem a Pisuegrou  
(nechci se zmiňovat o vlnách barvy lví hřívý, jež  
se vzdouvají na La Platě), setká se velmi čes-  
to s tímto rčením: „V tom je mnoho duende.“  
Manuel Torres, velký andaluský lidový umělec,  
říkával jistému člověku, který zpíval: „Ty máš  
hlas, ovládáš různý styl, ale nebudeš mít nikdy  
úspěch, protože nemáš duende.“

Po celé Andalusii od Jaénské skály až po  
Cádizský záliv hovoří lidé neustále o démonic-  
kém duchu duende a vytuší jej s neomylným  
instinktem, jen se někde objeví. El Lebrijano,  
úžasný lidový zpěvák, autor Debly, říkal: „Ten  
den, když mám při zpěvu duende, to mě nikdo  
nepřetrumfne.“ Když jednou stará cikánská ta-  
nečnice La Malena slyšela Brailowského pře-  
hrávat něco z Bacha, vykřikla: „Olé, to má du-

ende!“ Ale Gluck, Brahms a Darius Milhaud ji  
nudili. A Manuel Torres, který měl ze všech lidí,  
s nimiž jsem se kdy setkal, nejvíc vrozené kul-  
tury, vyslovil po poslechu Generalifského nok-  
turna od Manuela de Falla tuto znamenitou  
myšlenku: „Všechno, v čem jsou černé tóny, má  
duende.“ A to je pravda pravdoucí.

Tyhle černé tóny, to je cosi tajemného, ně-  
co jako kořeny tkvící v půdě, kterou všichni zná-  
me a neznáme a z níž v umění vyrůstá všechno  
podstatné. O černých tónech mluvil španělský  
člověk z lidu a notoval si v tom s Goethem, kte-  
rý definuje démonického ducha duende, když  
mluví o Paganinim: „Je to tajemná moc, kte-  
rou všichni cítíme a již žádný filosof nedove-  
de vysvětlit.“

Duende znamená tedy sílu a nikoli tvorbu,  
projevuje se zápasem a nikoli myšlenkou. Slyšel  
jsem od starého mistra kytaristy: „Duende ne-  
sedí člověku tadyhle v krku, ale stoupá od cho-  
didel nahoru do celého těla.“ To znamená, že to  
nemá co dělat se schopnostmi, ale že je to věc  
živosti podání, to znamená krve, to znamená  
prastaré kultury, sebestvoření při výkonu.

Tato „tajemná síla, kterou všichni cítíme,  
kterou však žádný filosof neumí vysvětlit“, je  
konec konců duch země, týž duende, jímž byl  
hluboce zaujat Nietzsche, jenž jej hledal na  
Ponte di Rialto a v Bizetově hudbě, ale nese-  
tkal se s ním; netušil, že ten jím hledaný dé-  
monický duch se přenesl z řeckých mystérií na  
cádizské tanečnice a že se tají v dionýsovsky  
přetátém stenu siguiryie zpívané Silveriem.

Necht tedy nikdo nesměšuje ducha duen-  
de s démonem pochybnosti z teologie, který se  
v Norimberku bakchicky rozmáchl po Luthero-  
vi lahvičkou inkoustu, ani s ničivým a nedovtip-  
ným ďáblem katolickým, který se mění ve fenu,

když chce vlézt do kláštera, ani s mluvící opicí toho podšívky z Cervantesovy komedie žárlivosti z andaluských hájů.

Nikoli, rtuťovitý a temný duende, o němž mluvím, je potomek toho rozpustilého démona, který vztekle sekl drápem po Sókratovi v den, kdy požil bolehlavu, a smutného raráška Descartesova, jenž byl mrňavý jak nezralá mandle, a když už měl po krk kruhů a linií, utekl kanálem poslouchat opilé námořníky, jak zpívají.

Každý člověk, podle Nietzscheho každý umělec platí za dosažení dokonalosti zápasem s duendem, nikoli s andělem nebo s múzou. Mezi nimi je základní rozdíl, jenž je pro vznik díla velice významný.

Anděl vede a řídí, jako archanděl Rafael, střeží a hlídá jako svatý Michal a varuje jako svatý Gabriel.

Anděl člověka oslňuje svou září, lítá mu nad hlavou, je nad ním, uštěďruje mu svou přízeň, a člověk pak uskutečňuje bez námahy své dílo, tlumočí city nebo půvabné pohyby. Anděl z putování do Damašku nebo ten, co vlezl dírou v balkonu k Františkovi z Assisi, či ten, co jde v patách Enrique Sussonovi, ten jen poroučí a oslnivé záře jeho povelů nelze neuposlechnout, bijet ocelovými křídly před očima toho, jenž je předurčen.

Múza, ta diktuje a někdy též napovídá. Zmůže toho poměrně málo, je daleko a je sama tak zmožená, že jsem jí musel půl srdce přidělat z mramoru, když mě podvakrát navštívila. Básníci navštívení múzou slyší hlasy, ale nevědí odkud, jsou to však hlasy múzy, jež je živí, a kolikrát si je sama slupne k svačině, jako se to stalo Apollinairovi, básnickému velikánovi, kterého zničila ta strašná múza, s níž ho vymaloval božský Rousseau. Múza probouzí inteligenci, vyskytuje se v krajinách se sloupy a se zrádnou vůní vavřínu, intelligence je však často poezii nepřátelská; nutí básníka příliš k napodobování a posazuje ho na trůn, který má ostré hrany, takže ten básník zapomíná, že ho mohou žrát mravenčí, než se naděje; že se na něho může přivalit tak strašná pohroma, že proti ní takové múzy s monoklem z růžových salónek nic nezmožou.

Anděl a múza přicházejí k člověku zvenčí; anděl přináší osvětlení a múza tvar (jak to na nich

vyzvzděl Hesiodos). To ona určuje normy ve vavřínovém háji, jde-li o zlatou fólii nebo o záhyby tuniky. Démonického ducha duende musí však básník probudit v nejhlubších slojích své krve.

A musí vyhnat anděla a nakopnout múzu a zbavit se strachu z fialkové vůně, již vydechuje poezie 18. století, a z velikánského dalekohledu, za jehož čočkami spí neduživá múza dalek.

Opravdový zápas je nutno svést teprve s démonickým duendem.

Je známo, jak různými cestami lze dojít k Bohu, že buď barbarsky jako eremita nebo jemně na způsob mystiků, v jediné věži jako svatá Tereza nebo trojí cestou jako San Juan de la Cruz. A byť je nám volati s Isaiášem: „Tys vpravdě Pán, jenž se skryl,“ Bůh posléze sešle na toho, kdo jej hledá, své ohnivé šípy.

Neexistuje však mapa ani návod, kde a jak hledat ducha duende. Je pouze známo, že tento démonický duch rozehřívá krev, že vysiluje, že odmítá vše naučené a vumělkované, že ničí styl, že způsobuje, že Goya, stejný mistr šedých, stříbrných a růžových tónů jako největší malíři angličtí, plácá všude děsnou asfaltovou čern, že v pyrenejské zimě svléká Moséna Cinto Verdaguera do naha, že nechává Jorgeho Manriquea čekat v ocaňské pustině na smrt, že obléká křehké Rimbaudovo tělo do ostře zelených šatů, nebo že za svítání na bulváru vsazuje hraběti Lautréamontovi do hlavy oči mrtvé ryby.

Velcí cikánští či andaluští umělci z jižního Španělska, ať už to jsou zpěváci, tanečníci nebo kytaristé, vědí, že dokud nepřijde duende, nejsou schopni nikoho uchvátit. Dovedou v lidech sice vzbudit klamný dojem, že toho démonického ducha mají, tak jako je vodí za nos výtvarní či literární krejčí bez ducha, ale stačí nebýt líný a dát si trochu pozor, abychom ten podvod odhalili a abychom takového otrapu i s jeho zbožím hnali.

Jednou zpívala v malé cádizské krčmě andaluská zpěvačka Pastora Pavónová, 'Holka s hřebenem', génius španělské zádumčivosti, fantazií rovná Goyovi nebo 'Kohoutu' Rafaelovi. Hrála si se svým hlasem dělaným ze stínu, z tekutého cínu, se svým hlasem porostlým mechem, vplétala si jej do vlasů a máčela jej v bí-

lém andaluském víně manzanilla a nechávala jej mizet v dalekých, temných zahradách. Lidé však naslouchali mlčky.

Byl tam Ignacio Espeleta, krásný jak římská tortuga. Jednou se ho někdo zeptal: „Jak to, že nepracuješ?“ A on s úsměvem hodným Argantonia odpověděl: „Já abych pracoval, když jsem z Cádizu?“ Byla tam Eloísa, zuřivá aristokratka, sevillská děvka, rodná dcera Soledad Vargasové, která si ve svých třiceti letech nechtěla vzít jednoho z Rotschildů, že prý jí rodem není roven. Byli tam Floridové, jež lidé pokládají za řezníky; jsou to však ve skutečnosti kněží, kteří obětují býky Gerionovi; v koutě pak seděl mohutný dobytkař pan Pablo Murube s obličejem krétské masky. Pastora Pavónová skončila za hrobového ticha. Jenom jeden malý mužíček, jak bývají takoví ti hopsálkové, co najednou jako by vylezli z láhve kořalky, pronešl velice potichu a sarkasticky: „Ať žije Paříž!“ Jako by tím chtěl říci: „Nás tady nějaká virtuoza, technika a takové věci nezajímají. Nás zajímá něco docela jiného.“

Tu se Holka s hřebenem zvedla jako šílená, zlomila se jak nějaká středověká plačka, jediným douškem vyrazila velkou sklenici ostré anýzovky, sedla si a začala zpívat, bez hlasu, bez dechu, bez barvy, se spečeným hrdlem, ale byl v tom duende. Podařilo se jí zbavit se všeho, co bylo na tom zpěvu předtím vymělkovaného, aby měl dost místa duende, prudký a ohnivý duende, krajánek větrů prosáklých pískem, až posluchači začali ze sebe rvát šaty, skoro tak, jako černoši na Antilách, když se při církevních obřadech svíjejí před obrazem svaté Barbory.

Holka s hřebenem si musela strhat hlas, věděla, že ji poslouchají lidé znamenití, kteří od ní nechtějí formu, ale prapodstatu formy, čirou hudbu zhmotněnou jen natolik, aby se udržela ve vzduchu. Musela odhodit stranou všechnum a jistotu, to znamená zahrnout múzu a zůstat sama bez ochrany, aby se k ní dostavil její duende a ráčil se s ní chytit do křížku. Ale jak zpívala! To už nebyl ten hravý hlas, to byla zrovna tryskající krev, dobře zasloužená bolestí a upřímností, rozvíral se jak desetiprstá ruka nad svíjejícíma se probodenýma nohama Ježíše Krista od takového Juana de Juni.

Má-li se dostavit duende, předpokládá to vždy radikálně skoncovat s navyklymi koncepcemi, podávat věci naprosto neotřele a nově, jako čerstvě utrženou růži, jako zázrak, který je pak také schopen vyvolat téměř nábožné nadšení.

V arabské hudbě, ať jde o tance, písně či elegie, je příchod duende pozdravován bouřlivým voláním Alláh!, Alláh!, Bůh!, Bůh!, jež je původem tak blízké našemu Olé při býčích zápasech a možná dokonce s ním totožné; na jihu Španělska lidé pokaždé volají, jak přijde duende, Ať žije Bůh! Dávají tak lidsky a něžně najevo, že díky démonickému duchu došlo prostřednictvím pěti smyslů k spojení s Bohem, že díky tomu, že hlas zpěváka a tělo tanečnice rozechvívá duende, dochází k opravdovému básnickému úniku z tohoto světa, úniku tak nezkalenému, jako když znamenitý básník ze 17. století Pedro Soto de Rojas unikl sedmi zahradami nebo když Juan Clímaco odešel po chvějícím se žebříku pláče.

Když pak k takovému úniku dojde, cítí to všichni: i zasvěcenec, jenž vidí, jak umění zvítězilo nad hmotou, i nevědomec, jenž je vskutku dojat, aniž ví čím. Před lety zvítězila v taneční soutěži v Jérezu de la Frontera osmdesátiletá stařena nad mladými krasavicemi, jež byly v pase jako prut, a jenom tím, jak zvedla ruce, vztyčila hlavu a uhodila nohou o pódium; sešlo se tam tolik múz a andělů, tolik krásných tvarů a tváří, že musel vyhrát a také vyhrál tento duende na umění, co tahal po zemi křídla z rezavých nožů.

Démonický duch duende se může uplatnit v každém umění, ale nejširší pole působnosti má ovšem v hudbě, v tanci a v mluvené poezii: ty totiž potřebují k interpretaci živého člověka, rodí se z přítomného okamžiku a v něm umírají.

Často přechází duende ze skladatele na interpreta, a když skladatel či básník za mnoho nestojí, duende interpretův dělá zdánlivě primitivním způsobem divy. To je případ démonickým duchem obdařené Eleonory Duseové, jež vyhledávala ztroskotaná díla a pomáhala jim k úspěchu tím, co sama vynalezla, nebo případ Paganiniho, o němž Goethe praví, že věci

vpravdě vulgární měnil v melodie plné hloubky, nebo případ té rozkošné dívky z Puerta de Santa María, kterou jsem viděl tančit a zpívat tu hroznou italskou odrhovačku Ó Mari tak, že několik rytmických důrazů a několik zámlk změnilo ten brak ve vznešeného zlatého hada. V těchto případech bylo skutečně vytvořeno něco nového, co nemělo s původní věcí nic společného, neboť interpreti vlili svým uměním do těla bez duše a bez výrazu živou krev.

Ať je to kdekoli, může se ve všech druzích umění uplatnit buď duende, anděl nebo múza. Zatímco v Německu je to až na výjimky vždy anděl a v Itálii vždy múza, Španělskem, zemí s tisíciletou tradicí hudby a tance, zemí dokořán otevřenou smrtí, hýbe vždy duende, jenž z ní ždíme citrónovou šťávu svítání.

Všude na světě znamená smrt konec. Přijde a padá opona. Ve Španělsku ne. Tam se opona teprve potom zvedá. Mnoho lidí tam žije mezi čtyřmi stěnami až do okamžiku, kdy umřou; pak je vynesou na slunce. Mrtvý je ve Španělsku jako mrtvý více živ než kdekoli na světě; jeho profil řeže jak ostří holičské břitvy. Legrace ze smrti i tichá дума o smrti, v té jsou Španělé doma. Ta linie vede od Quevedova Snu lebek až po Zetlelého biskupa od Valdése Leala, od Marbelly ze 17. století, jež umírá na cestě při porodu a říká:

Krev ze mne vyřinula,  
od krve byl celý kůň,  
a ten kůň kopyty jiskřil,  
jak by za dehet zaplanul,

až po chlapíka ze Salamanky, jenž byl sražen býkem a sténá:

Přátelé, mám na kahánku,  
přátelé, pracuji k smrti,  
na ránu jsem dal tři šátky,  
tenhle šátek už je čtvrtý.

Ta linie se táhne jako zábradlí ze sirných květů, za nímž sedí lid zabraný do pozorování smrti; z té hořké strany klade veršiky z Jeremiáše, z té lyričtější zas vonné cypřišové snítky; jsme v zemi, kde nejzávažnější věci mají nejvyšší kovovou hodnotu smrti.

Nůž i kolo od vozu, břitva i ježaté brady pastýřů, zprahlá luna i moucha, navlhle skříňe

i hromady rumu, svatí v krajkoví i vápno, rozhledny i ostré linie okapů, to vše jsou ve Španělsku výhonky smrti, narážky, jež postřehne jen hlava bdělá, jež si povšimla, jak se zavlnil vzduch, když jsme šli kolem. Není náhodou, že je ve Španělsku tolik uměleckých děl, jež mají vztah k zemi plné bodláků a kamenů, s nimiž se nedá hnout, nejsou tu ojedinělým zjevem nářky Pleberiovy ani tance mistra Josefa Marie de Valdivielso, není náhodou, že mezi evropskou baladickou tvorbou tak vyniká tato milostná španělská:

Jsi-li ty má krásná milá,  
pročpak na mne nehleďší?  
Oči, jež tě hltávaly,  
pohltil už černý stín.  
Jsi-li ty má krásná milá,  
pročpak mě už nelíbáš?  
Ústa, jež tě líbávala,  
už jsou v zemi zarytá.  
Jsi-li ty má krásná milá,  
proč mě nechceš obejmout?  
Rukama, jež objímaly,  
už jen červi mohou hnout.

Jaký div, že mezi svítánička v naší lyrice patří právě tato píseň:

Sad je vůněmi zalitý,  
a v tom sadě já  
ležím zabitý.  
Máti, já si šel  
růží natrhat,  
našla si mě smrt  
tam, kde voní sad.  
Máti, já si šel jenom pro růže,  
když tu na sadě  
smrt mě přemůže.  
Sad je vůněmi  
zalitý,  
a v tom sadě já  
ležím zabitý.

Hlavy zmrazené lunou, jež maloval Zurbarán, žlutý, žlutí svítící tuk u Greka, vyprávění otce Sigüenzy, celé dílo Goyovo, chrámový apsis v Escorialu, polychromovaná skulptura, krypta v domě vévodů z Osuny, smrt s kytarou z benaventovské kapličky v Medině del Rioseco vyrov-



nají se v tomto kultu procesím k svatému Ondřeji v Teixidu, v nichž mrtví mají své místo, písním o zesnulých, jež o dušičkové noci zpívají asturské ženy s planoucími lucernami, zpěvu a tanci věštkyní z katedrály na Malorce a v Toledu, temnému In Recort z Tortosy a nesčetným zvykům velkopátečním, jež spolu s býčími zápas, vypěstovanými k takové dokonalosti, jsou výrazem lidového triumfu smrti. Jedině Mexiko může si v tom s mou vlastní podat ruku.

Když se k mrtvému přitřetí múza, zavře dveře nebo přistaví plentu a teprve za ní napíše voskovou rukou epitaf, ale pak hned pospíchá, aby jí vavříny mezi dvojím závanem brízy zčeřilo ticho. Pod lomenou klenbou ódy váže s truchlivou tváří věnce, jež malovali Italové 15. století, a volá na Lucretiova kohouta, aby zaplašil stín.

Když se nachomýtné k mrtvému anděl, poletuje pomalu v kružích kolem něho a z chladných slz a z narcisů spřádá rozechvělé elegie, jaké vzešly z péra Keatsova, Villasandinova, Herrerova, Bécquerova a Juana Ramóna Jiméneze. Ale ta hrůza, když anděl ucítí na své růžové nožce pavoučka, byt sebenepatrnějšího!

Duende naopak vůbec nepřijde, dokud není žádná možnost smrti, dokud neví, že smrt mu bude obcházet kolem domu, dokud nemá jistotu, že musí mávat ratolestmi, jimiž máváme i my a jež nám útěchy nepřinesou.

Duende se rád chytí s umělcem do křížku přímo nad propastí. Anděl a múza s houslemi a s kompasem berou do zaječích, ale duende zraňuje a z léčení této rány vzhází to, co je na lidském výtvoru zvláštního a tvůrčího.

Magická síla poezie spočívá v tom, že je vždy nadána kouzelnou schopností kropit mrtvou vodou každého, kdo ji čte, neboť s démonickým duchem lze snáz milovat a chápat a jistě též být milován a být chápán; zápas o výraz a o sdílnost je často zápasem na život a na smrt.

Jen si vzpomeňte na velice cikánsky andaluskou a démonickou svatou Terezu, cikánsky andalusskou ne proto, že chytla rozzuřeného býka a předvedla s ním tři znamenité pasy, což vskutku učinila; ne proto, že ze sebe dělala před páterem Juanem de la Miseria krásvici, ani že dala facku nunciovní svaté stolice,

nýbrž proto, že byla jednou z mála bytostí, jež jejich duende probodl kopím (duende, ne anděl, neboť anděl nikdy nezaútočí); chtěl ji zabít, protože mu vyrvala jeho poslední tajemství, jak se dostat po tom nehmotném mostě z pěti smyslů do středu lásky v živém těle, v živém oblaku a v širém moři, do středu lásky osvobozené a stojící mimo čas.

Tato skutečná přemožitelka démonického ducha byla pravým opakem Filipa Rakouského, jenž pátral v teologii po múze a po andělovi a najednou byl tímto démonickým duchem chladného žáru uvězněn v Escorialu, v té stavbě, v níž geometrie hraničí se snem a jíž si duende nasazuje masku múzy, aby velkého krále ztrestal.

Řekli jsme, že duende má rád krajnost a že rád zraňuje a že se vyskytuje všude tam, kde se jeví úsilí dostat se ven a výš z daných forem.

Ve Španělsku, právě tak jako u východních národů, u nichž je tanec náboženským obřadem, má duende neomezené pole působnosti v cádizských tanečnicích, jež chválil už Martial, a v celé liturgii býčích zápasů, v tom skutečném náboženském dramatu, v němž se právě tak jako při mši obětuje bohu.

Zdá se, jako by všechen duende klasického světa přešel do této slavnosti, jež je výrazem velké kultury a sensibility lidu, který odhalil nejskvělejší vztek i pláč člověka. Ani při španělských tancích ani při býčích zápasech se nikdo nebaví. Duende na sebe bere úkol dát lidem dramaticky prožívat utrpení živých tvorů a připravit jim tak schody k úniku ze skutečnosti, jež je obklopuje.

Duende sochaří na těle tanečnice jako vítr v písku. Magickou mocí mění dívku v náměsíčnou bytost nebo vhání mladistvý ruměnc do tváří vetchého starce, žebrajícího po vinných výčepech, kouzlí ve vlasech vůni přístavu za noci a formuje paže tanečnice do prastarých gest, jimiž se tanec vyjadřuje od nepaměti.

Je však zajímavé, že se neopakuje, to je nutno zdůraznit. Duende se neopakuje právě tak, jako se neopakují tvary vln na rozbouřeném moři.

Největšího účinku dosahuje při býčích zápasech, neboť se na jedné straně musí rvát se

smrtí, která může přivodit zkázu, a na druhé straně s výpočtem, s pohybovou geometrií, jež je při fiestě základem postupů.

Býk má svoji dráhu a torero také, a průsečíkem těchto drah je onen nebezpečný bod, v němž strašná hra vrcholí.

Při práci s muletou může při někom stát múza a při práci s banderillami anděl a člověk může platit za dobrého torera, ale když pracuje s pláštěm, v okamžiku, kdy zabíjí býka, který je dosud nezraněn, má zapotřebí pomoci démonického ducha duende, aby přišel umělecké pravdě na kloub.

Torero, který děsí publikum v aréně bázlivostí, ten nezápásí, ten se potácí v každému dosažitelné směšné hře o život; naopak torero zraněný démonickým duchem dává lekcí z pytagorejské hudby zapomenout na to, že jeho život je neustále na samých hrotech rohů.

Lagartijo se svým duendem římským, Jose-lito s židovským, Belmonde s barokním a Cagancho s cikánským mohou v aréně od rána do večera dávat lekce básníkům, malířům a hudebníkům, jaké že jsou čtyři zdroje španělské tradice.

Španělsko je jediná země, v níž je smrt národní podívanou, kde smrt vyhrává na trubku, když přichází jaro, a umění smrti je zde vždy řízeno démonickým duchem duende, jenž mu dodává osobité invence.

Týž duende, jenž poprvé v dějinách sochařství zabarvuje krví líčka svatých od Matyáše z Compostely, nutí také vzdychat San Juana de la Cruz nebo plní žárem nahé nymfy z náboženských sonetů Lopeho. Týž duende, jenž staví sahadúnskou věž nebo vypaluje cihly v Catalyudu nebo v Teruelu, protrhává mračna u El Greka a nechává Quevedovy dráby a Goyovy příšery svíjet se pod kopanci.

Když prší, vytahuje okouzleného Velásqueze potají zpoza královských šedí; nechává chodit Herreru nahého venku, aby ukázal, že ho zima nezabije; když je vedro, hází do plamenů Berrugueta, aby otevřel sochařskému umění nový prostor.

Góngorova múza a Garcilasův anděl musí pustit z rukou vavříny, když jde kolem duende San Juana de la Cruz,

jak jen poraněný jelen  
ukáže se na pahorku.

Múza Gonzala de Berceo a anděl velekněze de Hity musí ustoupit Jorgemu Manriqueovi, když smrtelně raněn dorazí k branám hradu Belmonte. Múza Gregoria Hernándezové a anděl José de Mory musí zmizet, když má projít duende, který pláče Menovy krvavé slzy, a duende Martíneze Montaňese s hlavou asyrského býka; smutná múza katalánská a splihlý anděl galicijský se musí s láskou a děsem jen dívat na démonického ducha Kastilie, zatímco je tak daleko teplý chléb a mírná kravka, jež se popásá na vyprahlé zemi pod vymeteným nebem. Duende Quevedův s mladými fosforovými anemonkami a Cervantesův se sádrovým květem z Ruidery korunují ten oltářní obraz, na němž je španělský duende zpodoběn.

Každé umění má ovšem démonického ducha jiné podoby a způsobů, všechna však tkví svými kořeny v jednom místě, tam, odkud tryskají černé tóny Manuela Torrrese, chvějivá základní pralátka všeho umění pódia, tónů, plátů a slova. To jsou ty černé tóny, v nichž se tají vulkány i mravenci, vánky i nesmírná noc, jež si kolem pasu váže mléčnou dráhu.

Paní a pánové! Postavil jsem trojí klenutí a pod ně pak múzu, anděla a démonického ducha duende.

Múza je stále pokojná; může mít jemně zřasenou tuniku nebo kraví oči jako v Pompejích, nebo ohyzdný nos ze čtyř stran, s nímž ji vypočetl její velký přítel Picasso. Anděl může v tunice od Lippiho a s houslemi od Masolina či Rousseaua v rukou potřásat křtící od Antonella da Messina.

Ale duende...Kde je duende? Prázdnou klenbou proudí nehmotný vánek, jenž ovívá hlavy zesnulých a hledá nové kraje a neznámé tóniny, vánek voňavý jak dětská slina, jak rozšlepaná tráva, jak závoj medúzín, vánek, jenž neustále křtí právě stvořené věci.

*Přeložil Lumír Čivrný*

*Poprvé otiskáno v časopise Orientace, roč. 1., 1966, č. 6, str. 81-92*

# Španělská inspirace

## *Duende jako objektivní fenomén*

Viliam Dočolomanský

Fenomén 'duende' – Duende jako přítomný okamžik – Expedice do Andalusie a muslimové v Polsku – Přítomný okamžik a herecký výkon – Kompozice aktu versus jeho spontaneita – Zrození duende: 1. Kulturně-společenský aspekt: kolektivní konsensus – 2. Individuální lidský osud: Federico García Lorca – 3. Aspekt metodické přípravy umělce: Grotowského Cieślak – Hraničnost zážitku – Duende a divadlo – Divadlo a muzikálnost

### Fenomén 'duende'

*Je to tajemná moc, kterou všichni cítíme a již žádný filozof nedovede vysvětlit.*  
Lorca

Středoevropský divadelník může na Lorkovu esej *Duende v teorii a v praxi* zareagovat různým způsobem.

V lepším případě ho může nadchnout 'španělský' objev onoho démonického ducha země. Když se dozví o existenci této neznámé moci – síle přítomného momentu (jako vlastně jedině, poslední skutečné zbrani divadelníka) – vzplane v něm možná ochota uvěřit v jeho praktickou (skutečnou) existenci.

Jestli se tak stane, vyprahle vztyčí vlajku novému božstvu se španělským jménem *duende* nad územím divadla – krajinou mnoha bůžků a vyznání víry. Našel Boha samojediného, totálního a objektivně působícího. Je šťastný a uspokojený existencí faktu, že objektivní síla účinku přítomného momentu mezi divákem a divadelním interpretem je prostě možná.

Jeho reakce však nemusí zajít až tak daleko: po přečtení eseje se jen dá potěšit básnickým popisem neznámého jevu, který pokládá dílem za legendu.

Anebo ho do třetice pobouří vykreslení *ne-všedního* sdíleného psychofyzického stavu interpreta, nazvaného *duende*, jehož účinek je takřka absolutně objektivní, prastarý a – jak Lorca říká – *lidé jej vytyší s neomylným instinktem*.

Bude ho, odkojence relativistického vnímání relativistického snažení našich současných divadelních umělců, iritovat možnost definitivního posouzení pravosti a upřímnosti výkonu 'jestli to má nebo to nemá *duende*'.

Přijme-li přece jen jeho individualita, co je mu prezentováno, předpokládejme, že nezůstane indiferentní k takovému zvláštnímu jevu a aspoň v myšlenkách bude pátrat po tom, co to vlastně *duende* je.

*Duende* je možné analyzovat z různých hledisek. A pokaždé to bude obtížné. Mně, jako rodilému Slovákovi s rumunskými kořeny, analyzovat tento zdánlivě *specifický španělský* fenomén vlastně ani nepřísluší. Pokusím se však aspoň

na něj nazřít v širších souvislostech a z hlediska současného praktikujícího divadelníka. Pokusím se v opozici k Lorcovi zbavit duende výsostného španělského občanství a 'vztyčit vlajku'.

## Duende jako přítomný okamžik

Opomeňme hranice mezi hercem a tanečníkem, či hercem a zpěvákem (jako je opomíjena v souborech tzv. laboratorního typu) a nazvěme ho prostě reprodukčním umělcem. (Označení interpret se bráním, protože významově nepostihuje úplnou a bytostnou účast člověka na aktu.)

Zkusme se rozpomenout na dobové popisy vrcholných výkonů, lépe řečeno momentů vrcholných výkonů umělců jako Michaila Čechova, Nižinského, Sarah Bernhardtové, Ryszarda Cieślaka, Helene Weiglové, Marie Callasové atd. Ve všech těchto popisech se objeví známky momentálního popření či překročení techniky, extatická mez sebeodevzdání, bezbrannost, kolosální energie koncentrovaná do krátkého momentu a následná bezmyšlenkovitá fascinace publika.

Přečteme-li si svědectví samotných umělců, kteří každý vlastním slovníkem definují onu přítomnou magii, ve všech případech se dočteme o síle, která odněkud přichází, které se slouží, na kterou se čeká. Pro Louise Jouveta byla bohem situace, které se snažil přiblížit a *která umírala jako bůh, když v ni už herec nevěřil*. Čechov připomíná *druhé já*...

Ve všech případech tito umělci definovali 'svatý moment náhlé inspirace' jako sílu nezávislou na jejich vůli, jako cosi mimo mne, stejně jako duende podle Lorky přichází odněkud jako 'duch země'.

Vždy se tedy jedná o fenomén obcházející vědomé já, ono hlubinnou psychologii nazývané také *falešné já* (v kontrapozici k bazálnímu, pravému já. *Bazál jako centrum spontánních reakcí*...)

Připomeňme si kvalifikaci ega jako největší osobní překážky rozvoje lidské duše v orientálních filosofiích.

Také duende, *ono* duende (ne 'já duende' atd.) vcházející ze země do těla zpěváka či tanečníka v úloze pouhého 'hromosvodu' a z něho proudícího na diváka, se dostavuje v nevšedních momentech popření tzv. *civilního já* a zároveň sebestvoření *já bytostného* při výkonu.

Popisovaný stav asi nebude mít daleko od toho, co měl na mysli Lev Tolstoj, když ve svém denníku psal, že dítě se pořád nachází ve stavu, který se u dospělých nazývá *hypnotický*...

V této souvislosti mě napadá Craigova idea Nadloutky, ta až do nynějška nepochopená touha po důsledném tzv. odosobnění a depsychologizaci herce, po jeho osvobození z klece často tak mylné představy o vlastní osobnosti a jejích možnostech.

V tomto smyslu to má jednodušší klavírní interpret, který může od svého nástroje kdykoli odejít, vnímá jasně hranici mezi ním a sebou a dokáže s ním mistrovsky zacházet a komunikovat. Dar takového ovládnutí svého nástroje - těla - má jen málokterý herec. V praxi však to neznamená nic víc než schopnost vykročit ze sebezaměřenosti směrem ven k plné koncentraci na objekt či partnera mimo sebe. Když použijí jiné přirovnání: paradoxně právě v momentech, kdy je



**Fotografie provázející tento text zachycují inscenaci Divadelního studia Farma v jeskyni *Sonety temné lásky*. Námět, scénář a režie Viliam Dočolomanský, hudba (na motivy) Miriam Bayle, výprava Jana Preková a Martina Lukešová, v hlavních rolích Matej Matejka, Emil Píš a Gabriela Pyšná.**

loutkovodič plně soustředěný na svou loutku, kterou oživuje, dosahuje vlastní autenticity, aniž by si toho byl vědom.

Aby herec mohl objevit sebe, musí nejdřív sebrat odvahu k tomu, aby se dokázal sám sebe zbavit.

*Přechod skrz světlo, který se uskuteční prostřednictvím vyššího bytí bez JÁ, se tak dostává na úroveň nepopsatelného harmonického stavu, neboť je to stav osvobozený od emocí a snažení lidského JÁ. A právě toto je stav, který si můžeme vytvořit už dnes, když pochopíme, že nejvyšší skutečností je bytí, a ne JÁ. Když to malé JÁ může umřít – je to objevení věčnosti. Věčnost neznamená nekonečný čas, ale bod bez času, vlastní současnost, teď.*

Hobert

## **Expedice do Andalusie a muslimové v Polsku**

V srpnu roku 2001 jsem se spolu se skupinou herců vydal do Andalusie po stopách osobnosti Federika Garcíi Lorky. Naše 'pátrání' bylo zaměřeno na přímý dotyk s kulturou, která zrodila tohoto básníka, a na prohlubování faktografických poznatků o jeho osobním životě přímo v terénu ve spolupráci se světoznámým

lorkologem Ianem Gibsonem. Získaná inspirace a materiál se staly základem pro rozvíjení hereckého tréninku a pro vytvoření inscenace *Sonety temné lásky*, která je součástí stále pokračujícího stejnojmenného projektu.

A tak jsme se ocitali v cikánských osadách, navštěvovali a poslouchali lidové zpěváky *cante jondo*, pravidelně se zúčastňovali tréninku toreadorů ze školy Tauromaquia v Ronde, učili se písně a tance flamenka a sevillanas od lidových mistrů. Rozhovory s umělci, ale i přímá zkušenost nasvědčovaly tomu, že kult duende je v současném Španělsku živý a úplně přirozený, vědělo o něm i malé dítě.

Na návštěvě koridy v Puerte spolu s našimi přáteli toreadory jsme shlédli současně devatenáctiletého génia koridy El Juliho v akci. Podle slov vynikajícího flamenkového kytaristy Antonia, který se stal po určitou dobu přirozenou součástí naší výpravy, se jednalo o „velmi dobrou koridu“.

A skutečně, mnohatisícové publikum několikrát vyzvalo prezidenta koridy k uctění toreadorů (slavnostní pochod s uřezaným uchem či ocasem zvířete), jednou k posmrtnému uctění mimořádně statečného a bojovného býka.

Masa diváků odměňovala jednohlasým 'Olé!' vydařené části ekvilibristiky tance smrti mezi toreadorem a býkem. Všichni jsme se po dobu této podívané stali součástí jednotné psychiky davu, na tom není nic překvapujícího.

V jednom okamžiku se však stalo cosi, co mě zarazilo: přibližně třetina davu běsnícího publika začala sama od sebe – a podotýkám, že najednou – rytmicky vytleskávat sevillanový rytmus.

Jestli jsem si i tehdy intenzivně kladl otázku po možnosti existence objektivního účinku duende a zároveň ho zpochybňoval, vzpomínaná zkušenost mi mnohé napověděla.

Po návratu z Andalusie jsem se zúčastnil už pravidelného mezinárodního konsorcia v Gardzienicích, kde jsem prezentoval sestřih videozáznamů z naší *expedice* a při té příležitosti jsem navštívil koncert tří muslimských zpěváků z Maroka, kteří zpívali staré andaluské liturgické písně původem z 10. století. (Andalusie byla původně osídlená Araby.)

Tyto písně vycházely z improvizace jednoho ze tří zpěváků na přesném harmonickém základě, drženém tóny dalších dvou. Po dobu koncertu jsem pozoroval, jak reagovali kolegové zpěváci na momenty duende improvizujícího: soukromý povzdech 'Allah!' se neomylně ozval současně z úst jich obou. Asi tak, jako když džezoví fajnšmekři oceňují improvizujícího sólistu potleskem.

Měl jsem ještě čerstvě v uších skupinové 'Olé!' diváků koridy, či flamenka, abych si při té šťastně náhodné příležitosti poslechl historicky starší slovíčko 'Allah!' ve stejné souvislosti spontánního ocenění živého momentu zde a teď.

Tak jsem obě zkušenosti ('Olé!' v Andalusii a 'Allah!' v Polsku) vnímal v bezprostředním vztahu.

Čerstvé zážitky jsem si samozřejmě dával do spojitosti se svým předcházejícím sedmiletým praktickým hledáním lektora Mezinárodní školy pro lidský hlas Idy Kellarové. I tam jsem byl svědkem jednotící skupinové reakce na živý moment v průběhu psychofyzického tréninku, který jsme různě pojmenovávali. Bylo mi jasné, že i když slovíčko duende je původně názvem pro fenomén čistě španělský, z obecnějšího hlediska se jedná o totéž, co označujeme jako hercovou přítomnost či energii.

## Přítomný okamžik a herecký výkon

*Pojem energie (energeia – síla, účinnost) je pojmem zároveň zřejmým i obtížným. Spojujeme si jej s vnějším popudem, s přemírou svalové i nervové aktivity. Avšak vztahuje se také k něčemu intimnímu, k něčemu, co pulzuje v nehybnosti a tichu, k zadržované síle, která probíhá v čase, aniž by byla rozptylována v prostoru.*

Barba, Savarese: Slovník divadelní antropologie

Jakoby těmito slovy Barba popisoval nečekané rytmické zastavení pohybu flamenkové tanečnice v pózách za nabitého ticha, anebo vysoký svalový tonus toreadora v okamžiku střetu s býkem. Tonus je vytvářený přítomností dvou odlišných napětí v těle toreadora – zafixované nohy, pevně vrostlé do země, a lehkost a ladnost v pohybech páteře a paží – čili horní části trupu. (Býk nereaguje na barvu *capote*, ale na pohyb, takže mimovolný pohyb nohou je v tom okamžiku smrtelný...)

Ve flamenku se chybný či zbytečný pohyb samozřejmě netrestá smrtí, ale v případě koridy to tak je. Neúprosná geometrie pohybu toreadora (přesná struktura propracovaných pozic i reakcí na býka) provokuje hraniční momenty střetů člověka s přímým pohybem býka, zároveň však je v ní přítomná neustálá toreadorova koncentrace na moment překvapení a nutnou náhlou změnu reakce – čili spontaneita projevu. Každý býk má jinou 'osobnost'. (Pomiňme prosím etickou stránku věci, faktem je, že vzpomínanému aktu toreadora určitě nechybí životnost.) Umělec koridy prostě musí být maximálně tady a teď.

Vyvolání této nevšední energie *tady a teď* u reprodukčního umělce je provázeno rozbitím civilní psychické rovnováhy osobnosti a dosažením nové bytostné rovnováhy. Projevuje se koexistencí plného bytostného a emotivního zaangažování a zároveň chladnou rezignací na jakoukoli snahu něco momentálně sdělovat. (Ono Grotowského *chtění nechtít chtění*.) Stav je provázený zvláštní klidnou ochotou osobnosti stát se zprostředkovatelem, otevřít se pro zprostředkování a komunikaci, sloužit okamžiku.

Na tomto momentu se nepodílí ani dobře míněná sebestřednost, kalkul, potřeba vysvětlit význam. A umělec většinou nedokáže předvídat, že se *svatý moment* dostaví. Sám je jím zaskočený, nevydírá v touze po pocitu příjemna, nebo naopak exhibici veřejného masochismu. Prostě bezvýhradně přijímá a vychutnává dar plné životnosti okamžiku, bez kategorizování nebo momentálního pojmenovávání, co je dobré a co špatné. Nepátrá.

Jinými slovy (použiji zase termín Jerzyho Grotowského), dojde k praktickému uplatnění dialektiky spontaneity a disciplíny. Spontaneity vyplývající z toho, že se nebráním tělu, které se díky tomu rozezvučí jako hypercitlivá membrána, vypouštějící otevřenými póry energii do všech směrů, zaplňující prostor. A disciplíny čili řemeslné přesnosti ukotvení a transformace energie do konkrétní partitury aktu (jíž je u zpěváka píseň, u tanečníka choreografie, zatímco u herce by to mělo být přinejmenším propracované fyzické jednání). Dojde tedy k výsostně přímé komunikaci v prostoru a čase. Okamžik se zrodí a umře.

*Studovat energii aktérů představení tedy znamená zkoumat principy používané herci/tanečníky k formování svalových a nervových sil nekaždodenním, ne-všedním způsobem.*

Taviani

## Kompozice aktu versus jeho spontaneita

Když proti sobě postavíme kompozici, stanovenou strukturu aktu, a schopnost umělce spontánně oživit tuto kompozici aktu darem požehnané přítomnosti a zživotní strukturu ne-všední energií, bude mít výsadní a poslední slovo právě umění reprodukčního umělce, odehrávající se v daném čase, na daném místě, plně ovládající okamžik: Lorca říká, že to je „případ Paganiniho, o němž Goethe praví, že věci vpravdě vulgární měnil v melodie plné hloubky...“

A naproti tomu jsme svědky tolika skvěle vymyšlených a překomponovaných inscenací, které postrádají *představení*, tj. okamžité výkony herců, schopné přenést na diváka zážitek zde a teď.

Lorca připodobňuje duende nehmotné duende k vánku.

*Na Bali je energie definována slovem bayu a v Japonsku ki-ai (duch, dech), v divadelní antropologii se používá termínů animus a anima (z latinského vzduch, dech). Je to vítr, jenž oživuje jednání aktérů.*

**Avšak jak přimějeme tento vítr, aby vá!**

Barba

## Zrození duende

*Andalusan buďto křičí ke hvězdám, nebo líbá narudlý prach svých cest. Pro něho střední poloha neexistuje. Tu prospí. A když ji zcela výjimečně užije, řekne:*

*Málo záleží mi na tom,*

*jestli ptáci poletují*

*v aleji ze stromu na strom.*

Lorca: Cante jondo. Pradávný andaluský zpěv

Když jsem se ptal například zpěváka Nina de los Bressos z Jimena de la Frontera (laureáta Camaronovy soutěže), je-li možné se naučit zpívat *cante jondo*, dostalo se mi odpovědi, že to není možné, je třeba se s tím narodit.

Španělští cikáni nikdy neuznají umění necikánských zpěváků flamenka, tvrdí, že „v tom nikdy nebude *to něco*“, tedy duende.

Tak velice ctěný je krví zpečetěný rodokmen tohoto umění, tak velice je spjaté s historií a kulturně-společenským zázemím Andalusie.

„F. G. L. tak jako jeho učitel a přítel, skladatel Manuel de Falla, odvozuje původ cante flamenco z trojího pramene: ze starého liturgického zpěvu křesťanského, z orientálních melodií, přinesených do Španělska Maury, a z písní cikánských, jejichž vliv pokládá za nejsilnější“, konstatuje M. Uličný v práci *Dítě svého kraje, básník svého lidu*.

Není správné se ptát, jak dosáhnout duende, ale můžeme se pozastavit nad tím, co je jeho živnou půdou

1. z hlediska kulturně-společenského,
2. z hlediska individuálního lidského osudu a
3. v samotné metodické přípravě umělce.





### **1. Kulturně-společenský aspekt: kolektivní konsensus**

Lorca vyznačil ve své eseji o fenoménu duende geografickou polohu Španělska, anděla přidělil Německu a múzu nechal „kopat vyvolené“ v Itálii.

Tím přesně potvrdil fakt, který nám tvrdí, že aby jakákoli magie mohla být účinná, potřebuje především svůj konkrétní společenský časoprostor – *kolektivní konsensus* – který má svou autonomní historii. A dále slovy C. Lévi-Strausse z jeho *Strukturální antropologie*: „[...] účinnost magie předpokládá víru v magii, která má tři komplementární aspekty: především jde o víru kouzelníka v účinnost vlastní techniky; dále o víru nemocného v moc kouzelníka, který jej léčí, anebo, jedná-li se o oběť, který jej pronásleduje; konečně o důvěru a **požadavky veřejného mínění, které neustále vytváří jakési gravitační pole, v němž se definují a situují vztahy mezi kouzelníkem a očarováním.**“

### **2. Individuální lidský osud : Federico García Lorca**

Andalusie byla odvěků krajem chudým, ale bohatým na kulturní vlivy (viz formování flamenka).

Lorca jako synáček bohatého farmáře měl chuvy, které ho při kojení napájely z klenotnice melancholické španělské kultury (viz Lorkovu esej o španělských ukolébavkách, prý nejkrutějších ukolébavkách na světě). I data, která ohraničují jeho život, jsou víc než symbolická.

Jeho život poznamenal běh historie. Od roku jeho narození 1898 (kdy Španělsko ztratilo poslední kolonii) až k roku jeho zavraždění 1936 se odvíjely bouřlivé společenské změny zakončené krvavým střetem, od monarchie přes pokusy o demokratickou republiku, falangistický puč (Španělsko nebylo ničím jiným než smutným cvičištem pro druhou světovou válku) až po Frankův režim, změny, v jejichž průběhu se důsledky nešťastné machovskoy vzdorovité španělské povahy mísily s vlivy pohnutých událostí v politicky nestabilní Evropě.

Lorca, vychovávaný v poměrně dogmatickém křesťanském duchu, jistou dobu pomýšlející na odchod do kláštera, se rozhoduje mezi hudbou a literaturou, až se z rozhodnutí svého otce vydává studovat práva v Madridu. (Byl vášnivým sběratelem lidových, zejména cikánských písní, které harmonizoval a zaznamenával do svého sborníku, byl ochráncem minoritních etnik.) V Residencia de estudiantes v Madridu se setkává s budoucí kulturní elitou Španělska – Salvadorem Dalím, Luísem Buñuelem a dalšími.

V čase prudkých a nebezpečných politických změn se katolicky vychovávaný synáček zbohatlíka musí vyrovnávat s odlišnou sexuální orientací. V duchu textů lidových písní *cante jondo*, přesycených erotickým dusnem, frustrací a spalující touhou po lásce až za hrob, nemůže si ve své době dovolit žít veřejně v souladu se svým vrozeným sexuálním instinktem, a tak se láska stává v jeho tvorbě tím, co splývá se smrtí, s překročením hranice, s vykročením ze svazující kazajky pozemského bytí, kdy se „odchází na lunu“ (lidové vyjádření, že kdosi umřel).

Pozoruhodné je, že tato 'umělecká idea' se naplno realizuje i v jeho životě. Po tortuře katolických falangistů a následném bestiálním zavraždění Lorky se přesně rok po jeho smrti nejhlubší láska jeho života, Rafael Rodríguez Rapún, rozhodne skončit svůj život – na severní frontě vyskočí vstříc shazovaným bombám. Je to jeho pokus, jak se opět setkat se svým milencem tam na druhé straně.

Tento námět ze života jako by byl opsaný z textu kterékoli šileně zádumčivé melodie *cante jondo*, „což je přesné rozuzlení nekonečného množství písní *cante jondo*: silnější než smrt je láska“ (Lorca: *Cante jondo. Pradávný andaluský zpěv*).

Jako by se v něm dokonale zobrazil ten „smutek, jenž vyvře v náhlých falzotech cikánských *petener*, v stenech, jež jsou jak vyždímaný pomeranč, jak jakot moře ze tmy“ (Lorca: *ibidem*).

Prísne katolictví s trestajícím Bohem Otcem na jedné straně a na straně druhé spalující horoucí touha po zakázané erotice a lásce se stávají oním potřebným paradoxem, onou hranou, oním zápasem, potřebným k 'vyšlechtění člověka Lorky', který se tak dovolával *duende*, tak intenzivně ho vnímal, tak jím žil.

Mystika si v jeho básních stejně jako u Juana de la Cruz podává ruce s erotikou. Někdy je těžké oddělit podobenství duše a Boha v nevěstě a ženichovi od nádherného popisu milostné touhy, plné smyslnosti a plnokrevně vášně. Stejně tak jsou představy splynutí s Duchem Svatým v těchto básních popisované téměř jako akt kopulace. Člověk má dokonce pocit, že jedno bez druhého není možné. Že nelze dosáhnout pravého mystického zážitku bez transformace oné masivní energie erotického pudu.

A tak jako jednou nazval můj spolupracovník choreograf Olu Taiwo z Nigérie Idu Kelarovou zraněným léčitelem, i Lorca, podobně jako zpěvák či tanečník *flamenco*, nemůže jinak, než se vydat zcela bezbranně touto svou osobní cestou zpovědi, sebespalování. Vydat se na úplnou hranu, vydat se všanc jako *toreador*.

Tak jako slavný Ignázio Sánchez Méjia, který se postavil až těsně k okraji arény v onen osudný den při zabíjení býka, aby tak neustále provokoval onoho ducha duende, onen vzdor proti smrtelnosti, aby se tak jako všichni tito umělci černého smutného Španělska vydával zázitku na samé hranici možného.

*Byli to nesmírně velcí tlumočníci duše lidu, kteří si rozedrali vlastní duši v bouřích citu. Téměř všichni umřeli na srdce, vybuchli jako ohromné cikády poté, co zaplnili naše ovzduší nedostížnými rytmy...*

Lorca: Cante jondo

### **3. Aspekt metodické přípravy umělce: Grotowského Cieślak**

I zpočátku tak akademický a metodický Grotowski po nesčetných letech soustavného tréninku našel ve svém Cieślakovi ten nejjasnější příklad svatosti. Když všechnu tu techniku a roky úmorného práce bylo najednou možné zahodit, opustit pro nečekanost ticha, kvůli tomu, o čem Lorca říkal, že to není *forma, ale prapodstata formy* – při Cieślakově výkonu ve *Vytrvalém princ* –, došlo k penetraci všech v divadle dosud obvyklých kánonů, vytryskla ona černá triumfální bolest duende. Mám na mysli hlavně známou scénu umírání prince, kde v přesné kompozici hereckého aktu došlo k dotud nevídanému a neslychanému sebeodevzdání. Ve spojitosti mystiky a erotiky (o němž jsem se zmínil výše) je třeba připomenout, že Cieślak jako herec v tom okamžiku prožíval v transformované podobě erotický zážitek, který divák vnímal jako smrt. Zvuky, které přitom vyluzoval, vyjadřovaly sdělení kruté intimity, která byla daleko za hranicemi toho, na co byli zvyklí tehdejší diváci.

Takže opět duende, které se projevilo „silou, nikoli tvorbou, zápasem, nikoli myšlenkou“ (Lorca).

Čtenáři budou zřejmé paralely mezi zázemím katolického Španělska a katolického Polska. Mohli bychom říct, že tu máme co dělat s příbuzným fenoménem v rámci toho, co tu nazývám *kolektivní konsensus*.

Připravit herce k takové hraničnosti znamená denně ho vyzývat k sebeodevzdání, k bezbrannosti. Způsobit, aby si uvědomil svou tělesnost, aby s ní ‘denně obcoval’.

### **Hraničnost zázitku**

*Cante jondo naopak zpívá vždy do noci. Nezná rána ani večera, hor ani údolí. Zná pouze noc, noc širokou a hluboce hvězdnou. Všechno ostatní je pro něj nadbytečné.*

Lorca

Duende se rodí z bolesti, z hrany, z paradoxu. Domnívám se proto, že nikdo z nás, vyjevených slovanských Středoevropanů, vlastně ani nemá právo soudit etické hranice fenoménu koridy, jakkoli budu vždy vnitřně odmítat onu příšernou ‘podívanou’.

Vždyť i etymologicky ‘duende’ znamená ‘du ende’ – tedy do konce. Jaké zákony tedy mohou z našeho pohledu korigovat, zastavit či jakýmkoli způsobem uzákonit tohoto temného génia?

V samotné psychofyzické vnitřní podstatě není zas až tak markantní rozdíl mezi výkonem toreadora a špičkové flamenkové zpěvačky. Oba lavírují mezi životem a smrtí.

Když se člověk pozorně podívá, všimne si, že posazení zpěvačky na kraji židle s nohama pevně zakotvenýma do země a přihrbeným tělem, které se kroutí pod taktovkou improvizované, právě zrozené melodie na motivy prastarého popěvku, se někdy podobá posazení člověka právě umírajícího, dokonávajícího.

Můžeme nabýt dojmu, že zpěvačka obdarovaná duende svoji píseň prostě nedozpívá do konce. Že to není v jejích fyzických možnostech, zcela vydat takovou enormní sílu transformované bolesti a smutku.

I tak se člověk vydává za hranici na cestu, „z které se už nikdy nemusí vrátit“.

*Duende nesedí člověku tadyhle v krku, ale stoupá od chodidel nahoru do celého těla. To znamená, že to nemá co dělat se schopnostmi, ale že je to věc **živosti podání**, to znamená krve, to znamená prastaré kultury, **sebestvoření** při výkonu.*

Lorca

Právě tělo mnohokrát odhalí předstírajícího podvodníka. Zvlášť když se člověk zaměří na práci pánve tanečnicka či zpěváka, která se může 'roztrhnout' protikladným působením různých napětí v horní a dolní části těla. Od linie páteře, hrdě až v jemném zaklonění směřující do oblak, a nohou, zapouštějících kořeny do země, případně „vydupávajících duende ze země“ v dvanáctinových rytmech bullerías.

Srovnej: „*V japonštině se **koši** (hercova jevištní přítomnost) vztahuje ke specifické části těla: k bokům. Kráčíme-li normálně, následují boky pohyb nohou. Chceme-li redukovat pohyb boků – to znamená vytvořit v těle pevnou osu – musíme krčit kolena a držet trup jako souvislou jednotku,*“ čteme také u Eugenia Barby v hesle Animus – anima v jeho a Savaresově *Slovníku divadelní antropologie* (odkud jsem citoval i Tavianiho).

Duende se prostě nedá oklamat.

Nedá se přivolat ani přebujelou expresivitou, ani strnulou pózou. Právě v nehybnosti, která *je objetím dvou milenců* (Octavio Paz), bude neustále kolovat krev duende.

## Duende a divadlo

*Démonický duch duende se může uplatnit v každém umění, ale nejširší pole působnosti má ovšem v hudbě, v tanci a v mluvené poezii: ty totiž potřebují k interpretaci živého člověka, **rodí se z přítomného okamžiku a v něm umírají.***

Lorca

Když jsem se slavným hercem polských Gardzienic Mariuszem Gołajem navštívil nejmenovanou, ale dost známou inscenaci Divadla Na zábradlí, s úžasem jsem sledoval Mariuszovu reakci. Byl šokovaný, jak strašně se přetvaruje... publikum.



Nedokázal pochopit, jak je možné, že zanedbatelné minifóry právě se objevivšího známého herce publikum nadšeně reflektuje smíchem. Dává najevo potřebu být baveno, přání, aby mu byl ještě poskytnut nějaký ten humor... i když přirozeně samotné první sekundy humorné být neměly.

Když toto publikum možná nesmyslně srovnám s diváky flamenkových představení, uvědomím si, že ti rozhodně nevyžadovali, aby byli baveni, a neměli žádnou potřebu dát se přimět k neautentickému smíchu. Touha 'pobavit se' spíš španělským divákům splývala s potřebou být svědkem autenticity, opravdovosti, nefalšované přítomnosti.

Slovo 'pobavit se' mělo v těchto dvou odlišných společenských časoprostorech rozdílný, téměř opačný smysl.

Právě tak Mariusz jako Polák (který mimochodem miluje český smysl pro humor) vycházel z jiného kulturního konsensu, v němž má divadlo jiný rodokmen a odpovídá na jiný přístup a víru.

Můžeme si povzdechnout nad měšťáckým genem českého divadla, ale bylo by hloupé snažit se ho vytrhnout z jeho historických a sociálních kořenů.

Můžeme však od jeho herců očekávat odvahu přijímat ony ohnivé šípy prastaré univerzální inspirace reprodukčního umělce, která se projevovala ve vrcholných výkonech velkých českých herců.

Můžeme očekávat, že nebudou hájit tak povrchní stránky své domnělé civilní osobnosti, které odkojil evropský naturalismus a psychologismus (a Artaud plakal a sprádal vizi o divadle světa a vesmíru, nejenom tedy o divadle lidské

psychologie), a můžeme od nich očekávat to, co Barba popsal jako úkol herce/tanečníka, kterým je „odhalit individuální sklony své energie a hájit její možnosti, její jedinečnost.“

To, že přetrvávající repertoárový model takzvaného kamenného divadla k podobnému hledání zvědavého a věčně se sebou nespokojeného hledajícího herce jen těžko vytvoří podmínky, je zřejmé.

A že to není lehká cesta, je zřejmé též.

*Vždyť kdo se vrhl slepě střemhlav do náruče lásky, ten zhyne hůř, než kdyby skočil ze skály.*

Plautus

Ale od časů Mejercholda, přes jeho pokračovatele u Grotowského či Staniewského bude vždy zapotřebí vrátit přítomnému momentu divadla sílu přímého působení. Možná až takového, jaké má spontánní vnímání hudby.

## Divadlo a muzikálnost

„Díváte-li se na most, vidíte, že je to jakýsi skok provedený v kovu. Jinými slovy nejde o nehybnost, ale o pohyb. Podstatnou částí mostu není dekorativnost zábradlí, ale napětí, které vyjadřuje. Totéž lze říci o herectví. Abych použil jiného přirovnání, mohu říct, že hercova hra je jako melodie a mizanscéna je jako harmonie,“ tlumočí A. Gladkov Mejercholdova slova.

Režisér Gardzienic Włodzimierz Staniewski jako pokračovatel linie Grotowski-Mejerchold upozorňuje svými inscenacemi na organickou muzikálnost herce. Na to, jak se jeho propracovaná gestika může stát hudbou v prostoru. Tak přesně orchestruje všechny muzikální aspekty v těle herce – frázování, rytmiku, melodiku, souznění, dynamickou škálu, barevnost.

To všechno se však musí díť v ‘zahníždění se’ do hereckého partnera, v souznění s ním, v odpovědích na jeho výzvy, v sebeodevzdání se do **vzájemnosti**.

Právě hudba se svým přímým působením je oproštěná od významu, avšak přesná ve svém sdělení.

Zdá se mi, že právě toto může být abecedou pro současného začínajícího herce – čarodějova učně, kterého zlávalo divadlo jako magie přítomného okamžiku. Divadlo je ve své podstatě skutečně oním ‘prázdným prostorem’. Jeho prapodstata netkví v rozličnosti hereckého žánru a literárních kategoriích, není honbou za předem určenou ideou či významem.

*Duende* je samo o sobě potvrzením magie vztahu mezi reprodukcí umělcem a divákem. Je to fenomén, který cítíme a přece ho nelze dokázat. Je přítomným bohem, ve kterého můžeme věřit, ale kterého nikdy nespatříme.

# Jaromír Pleskot a Národní divadlo

Zuzana Sílová

**A**ngažmá Jaromíra Pleskota v Národním divadle trvalo od 1. ledna roku 1957 do 1. ledna roku 1989, tedy dvaatřicet let. Ve vedení činohry Národního divadla se za tu dobu vyměnilo deset (vlastně třináct) šéfů.<sup>1</sup> Jejich střídání mělo samozřejmě vliv na režisérovo postavení v souboru, přesněji na to, zda (a jaké) dostával příležitosti k práci. Byly doby, kdy pravidelně režíroval dvě ze sedmi či osmi premiér v sezoně a až šestadvacet večerů v měsíci patřilo jeho inscenacím; přišly ale také doby, kdy za celou sezonu nebo i dvě (v závěrečném období ještě déle) nenašel se pro něho v repertoáru jediný nový titul. Vzhledem k daným podmínkám prošel Jaromír Pleskot vlastně několika angažmá, v nichž se jeho pozice radikálně proměňovala: ze spolutváře programu založeného na týmové spolupráci a na 'divadle myšlenky', jak si to kdysi formulovali s Otomarem Krejčou a Karlem Krausem, z uznávané autority se postupem let stala legenda, kterou nešlo sice zcela zlikvidovat, ale bylo možné ji mocenskými zásahy uklidit do pozice osoby trpěné a konečně vyháněné.

Ale začněme od začátku. Pleskotova olomoucká inscenace *Othella* s Josefem Bekem v titulní roli a Jaroslavem Raušerem jako netradičním Jagem měla při hostování v pražském Tylově (Stavovském) divadle úspěch přímo demonstrativní (*inspicient naměřil dvaadvacetiminutový aplaus po představení*). Pamatoval si ji i Zdeněk Štěpánek, který hned po svém nástupu do šéfovské funkce zval Pleskota do činohry Národního divadla hostovat. Do Olomouce za Jaromírem Pleskotem jezdívali pravidelně i Karel Kraus s Otomarem Krejčou. Krejča byl také v umělecké radě Trnkova Studia dětského filmu, kde po odchodu z Olomouce Jaromír Pleskot zakotvil.

*Mluvili jsme o situaci v divadle. Po zkušenostech z Olomouce jsem prohlašoval „já už k divadlu nepůjdu“. A Krejča mi zase říkal, že nevezme šéfovství, když nepůjdu*

<sup>1</sup> Po Otomaru Krejčovi (1956–61), který se vzdal své funkce na protest proti odvolání dramaturga Karla Krause, převzal vedení činohry tehdejší ekonomický náměstek ředitele, bývalý herec Josef Maršálek (1961–65); v letech 1965–69 šéfoval přední herec souboru Vítězslav Vejražka, po tříměsíčním 'kolektivním' hereckém vedení Dohnal–Hrušínský–Řanda–Růžek byl od listopadu 1969 do února 1971 šéfem opět herec a zejména funkcionář KSČ Bedřich Prokoš – ten, který se kdysi zasloužil o odvolání Karla Krause; na jeden rok jej vystřídal kolega Jiří Dohnal (když současně vedl divadlo na Kladně); od května 1972 do února 1973 byla činohra ND bez šéfa, zastupoval jej provozní náměstek Jaroslav Hanaka; v letech 1973–81 šéfoval další herec a stranický funkcionář Václav Švorc; po ministerském úředníkovi a dramaturgoví Jaroslavu Fixovi (1981–85) nastoupil do vedení teatrolog a překladatel Milan Lukeš (1985–89).

s ním a s Karlem Krausem do Národního. V té době byl Otomar Krejča přední herec souboru, ale neetabloval se ještě jako režisér, i když měl za sebou úspěšného Ideálního manžela. Chtěl mít někoho vedle sebe, někoho, kdo bude pro týmovou spolupráci. Alfréd Radok byl predestinovaný sólista, zabýval se svými inscenacemi, zatímco já jsem v divadle chtěl vždycky pracovat v týmu, který má nějaký společný cíl, společnou myšlenku. A vždycky jsem říkal, že není dobré, aby režiséři v souboru byli jen dva, lepší jsou tři... Proto jsem naléhal na Krejču ještě než dělal Podivína, ale i potom, aby režíroval, nejenom šéfoval a hrál. Až po více než roce pak režíroval Srpnovou neděli. S Čechovovým Rackem se počítalo od začátku, měla to být 'programová inscenace' a původně jsem ho měl režírovat já. Měl jsem už i návrh obsazení. Ale pak jsem šel za Krejčou, aby hru dělal on – právě proto, že to měla být programová inscenace. – „No dobře,“ říkal Krejča, „ale dej mi obsazení!“ – jistěže měl svou verzi, ale zajímala ho moje představa, tak jsem mu ji dal. Nad návrhem Pivce jako Trigorina Krejča váhal, bylo to nečekané, Trigorina měl hrát Höger, a teď Pivec?! „Jak to bude hrát?“ ptal se Krejča. „Ukaž mu, jak bys to hrál ty!“

Během Krejčova šefování stihne Jaromír Pleskot (od podzimu 1956 do léta 1961) 10 inscenací. V sezoně 1956–1957 nejdřív ještě jako host režíruje Shawovu Svatou Janu (premiéra 9. 11. 1956, hraje se 103x), poté už jako člen Národního divadla Porážku od Nordahla Griega (14. 6. 1957, 16x). Je to sezona, v níž se nejvyššího uznání u kritiky dostává Radokovým inscenacím Zlatého kočáru Leonida Leonova (46x) a Podzimní zahrady Lillian Helmanové (83x) a Krejčově inscenaci Hikmetova Podivína (57x). Divácky nejúspěšnější je pak Maryša bratří Mrštíků v inscenaci Zdeňka Štěpánka (132x), následovaná nepovedenou 'vzpomínkou na staré časy' – Salzrovou inscenací Čapkovy Bílé nemoci (96x). V sezoně 1957–58, v 'konkurenci' vrcholné Radokovy režie Osbornova Komika (149x) a Krejčovy inscenace Hrubínovy Srpnové neděle (163x) režíruje Jaromír Pleskot Molièrova Dona Juana (7. 12. 1957, 64x) a Gogolova Revizora (13. 6. 1958, 83x); repertoár doplňuje Višněvského Optimistická tragédie v režii hostujícího Georgije Tovstonogova (48x), František Salzer inscenoval Mahenova Jánošíka (27x) a Shakespeara Královu Learu (pro onemocnění Jaroslava Průchy a Zdeňka Štěpánka pouze 7x, v obnovené verzi 74x), Vrchlického a Fibichův Smír Tantalův pak Ladislav Boháč (25x).

Sezonu 1958–59 zahajuje Jaromír Pleskot Klicperovým Ženským bojem (31. 10. 1958, 134x), aby pak vyvrcholila jeho inscenací Millerovy Smrti obchodního cestujícího (4. 5. 1959, 127x); Otomar Krejča režíruje Tylova Strakonického dudáka (103x), Alfréd Radok Hejdukův Návrat (14x), František Salzer Rodinu Zykovových Maxima Gorkého (15x) a maďarskou hru Spálená křídla (12x), herec Jiří Dohnal Jiráskovu Kolébku (28x).

V sezoně 1959–60, 'nabitě' třemi Krejčovými inscenacemi (Topolův Jejich den 89x, Čechovův Racek 87x, Tylova Drahomíra a její synové 97x) režíruje Pleskot Shakespeara Hamleta (27. 11. 1959, 174x) a Molièrova Zdravého nemocného (15. 4. 1960, 166x); repertoár doplňuje Karvašova Půlnoční mše (91x) a Graninova hra Po svatbě (27x): obě režíruje Miroslav Macháček, který přišel do režisérského týmu po odchodu Alfréda Radoka do Laterny Magiky.

V poslední šefovské sezoně Otomara Krejči (1960–61), který sám uvádí Hrubínovu Křišťálovou noc (129x), se vedle Macháčekových inscenací Tolstého Živé mrtvolky (23x) a Goldonih Poprasku na laguně (156x) objevuje Vrchlického a Fibichova trilogie o Hippodamii, inscenovaná Ladislavem Boháčem (Námluvy Pelopovy 40x, Smír Tantalův 36x, Smrt Hippodamie 25x). Jaromír Pleskot režíruje dvě





**Molière: Don Juan. Národní divadlo (v tehdejší Tylově divadle) Praha 1957, scéna Josef Svoboda. Otomar Krejča (Don Juan), Bohuš Záhorský (Sganarelle), Vlasta Fabianová (Elvira)**

hry ze současnosti: Arbuzovovu *Irkutskou historii* (18. 11. 1960, 88x) a angažovanou kritickou hru *Zápas s andělem* od Františka Pavlíčka (9. 6. 1961, 5x), která je na nátlak politických ideologů stažena z repertoáru.

Když Jan Grossman v časopise *Divadlo* analyzoval výsledky prvních dvou let činohry ND pod vedením Otomara Krejči, napsal o Jaromíru Pleskotovi, že jeho práce ve srovnání s Radokovými a Krejčovými inscenacemi se mu jeví problematičtější: „Pleskotův repertoár [*Svatá Jana, Porážka, Don Juan a Revizor*] byl ovšem náročnější co do druhů a žánrů než repertoár Radokův [*Zlatý kočár, Podzimní zahrada a Komik*] nebo Krejčův [*Podivín a Srpnová neděle*]... Ale tato rozmanitost sotva může být sama příčinou nedostatku, kterým v různé míře trpí všechny Pleskotovy práce: nedostatku určitosti a smyslu pro celek. Slohovost Pleskotových představení poznáváme v řešení některých úseků hry, v nejlepším případě v patrném konceptu, tedy v záměru – ne však v důsledné konkretizaci, která by jevištní podobu díla vypracovala souvisle od prvotního rozvrhu přes vedení herce až po sebemenší scénický detail“ (Grossman 1958: 692).

Radokovy tři inscenace komorních dramát založených na zadíravé psychologické introspekci, v případě vrcholného *Komika* kontrapunkticky ozvláštěné rovinou pokleslého kabaretu (oblíbeného Radokova žánru), inscenátorovi dávají samozřejmě lepší příležitost budovat „slohovost“, stejně jako oba podobně (ale víc impresionisticky) laděné texty, které režíroval Krejča. Volání po slohovosti „vyplyvající z takové koncepce režiséra, která dělá z inscenace především jeho vý-



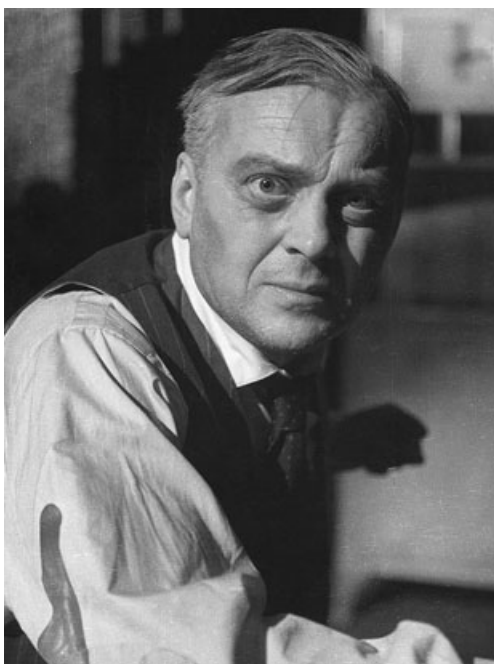
pověď“ (Vostrý 1997: 253), požadavek v situaci tehdejší činohry Národního divadla stejně oprávněný jako maximalistický, nepočítá (z hlediska kritika pochopitelně) s povahou režiséra – ale o tom až později – ani s konkrétními okolnostmi a podmínkami, za kterých vzniká ta která inscenace.

„Činohra pražského Národního divadla nastudovala s mnoha vynikajícími herci a v několikanásobných alternacích představení *Svaté Jany*, jímž u nás vyvrcholil jubilejní shawovský rok“ (Opavský 1957: 57). Tato věta z recenze časopisu *Divadlo* výstižně charakterizuje postavení titulu v tehdejšímu repertoáru činohry Národního divadla i problémy, s nimiž se musel potýkat režisér inscenace (obecenstvem „radostně přijímané“). Jestliže Josefu Trägrovi v recenzi *Svobodného slova*<sup>2</sup> se zdá Pleskotova režie bezpečnou oporou pro herce, střídá v divadelním rozehrání dramatu, úsporná v promyšlených prostředcích a soustředěná k závažnosti Shawových myšlenek, Jaroslav Opavský v *Rudém právu* mluví o prostotě, divadelní působivosti a živosti představení, což prý je jistě režisérovo dílo. Tentýž kritik pak v časopise *Divadlo* pokračuje při rozboru inscenace přísnějším tónem: „Bylo však asi nad síly nepochybně talentovaného Jaromíra Pleskota, aby při pohostinské režii zvládl takové množství výrazných a nejrůznějších hereckých individualit v několikanásobných alternacích, aby v krátkém čase pronikl k principům jejich tvůrčích osobitostí a mohl s nimi *spoluvytvářet* představení a role. Představení působí proto poněkud nevyrovnaným dojmem a zbývá pocit, že herci často spíše spoléhali na dávno již nabytý fond svých uměleckých postupů a prostředků, aniž jej ve většině případů nějak nově rozmnožili. Ten fond je ovšem bohatý a umělci hráli se svěžím zaujetím [podtrhla ZS].“

<sup>2</sup> Novinové recenze jsou uloženy v Archivu Národního divadla.

◀ **N. V. Gogol: Revizor. TD 1958.**  
**Ladislav Pešek (Chlestakov),**  
**Jan Pivec (Skvoznik-Dmucharovskij),**  
**František Filipovský (Dobčinský),**  
**Josef Pehr (Bobčinský)**

▶ **Arthur Miller: Smrt obchodního cestujícího. TD 1959. Karel Höger (Willy Loman)**



*Dal jsem si při této inscenaci hlavní úkol: Musím poznat soubor, proto jsem všechny role až na Warwicka [v podání Otomara Krejčí „má scénu zcela ve své moci“] alternoval, takže pracovali skoro všichni. Janu hrály tři herečky: Jiřina Petrovická, Vlasta Matulová a Blanka Waleská. Byl to hazard, troufalost a příšerná nádeničina, už jsem to pak nikdy neopakoval. Ale za jednu inscenaci jsem poznal, co od koho můžu očekávat. Říkal jsem si, je-li tu představa pětileté koncepce divadla, musím vědět, do čeho jdu. Získat soubor na svou stranu nebylo snadné. Ale odpor, neporozumění se dá zlomit jedině společnou prací, při které můžu dokázat, že inscenaci nedělám pro vlastní nesmrtelnost, ale pro živé divadlo. Začali mě respektovat. Herec dobře pozná, kdy mu práce s režisérem prospívá. Zažil jsem to například s Vítězslavem Vejražkou. Ze začátku jsem pro něho byl nepřítel, ale netrvalo dlouho a Vejražka vycítil, že tady opravdu o něco jde. Velkou oporu jsem tenkrát měl v Ladislavu Peškovi, který hrál Dauphina.*

Jestliže režisér hned napoprvé u souboru obstál, s další premiérou jej čekalo nepříjemné zklamání. Vybral si hru s ještě početnějším obsazením: Na padesát postav vystupuje ve hře norského dramatika Nordahla Griega *Porážka*, napsané pod dojmem autorových autentických zážitků ze španělské občanské války a pojednávající o krvavém konci povstání pařížských komunardů z roku 1871. Zkratkovité podobenství kontrastní a kontrapunktické skladby mělo slabiny jak v předloze, na mnoha místech jen reportážně ilustrující vypjaté postoje lidí v mezních situacích, tak v kolísavém rytmu představení. „Mnoho důmyslu, práce a píle vynaložil J. Pleskot na nastudování hry, vynesené z jeviště do orchestru a na předscénu, pomáhal ilustrativní výpravě [Josef Svoboda] také promítáním na oponu, užil účinné podpory hudebního doprovodu, v němž zazní úryvky z Beethovenovy Deváté symfonie, a přece představení zanechalo obecnostvo nevzrušeným,

s výjimkou vynikajícího obrazu v restaurantu, obrazově i dramaticky vyhraněného, kde rovněž O. Krejča tvrdého revolucionáře Rigaulta dokreslil mistrně pevnými tahy,“ napsal Josef Tráger. „Představení Národního divadla téměř propadlo. Přes obrysovou snahu režiséra sklouzlo do oblasti blízké tradičním, realisticky popisným inscenacím běžné konvence jiráskovské. Zeschematizovalo kus a nabídlo v něm zážitky, jimiž bylo publikum přesyceno, a nedovedlo vyzvednout rysy, kterými se hra od běžného repertoáru liší. Kromě výjimek se nepodařilo vyzdvihnout především onu básnickou dimenzi Porážky“ (Grossman 1958: 482).

*Viděl jsem ve hře možnost reagovat jinak než 'oficiálně' na maďarské události z roku 1956. Snad obecenstvo pochopí, jak je míněna 'Komuna u zdi'. U souboru jsem nenašel pochopení, brali to prvoplánově, nemohl jsem jim naplno říct, o co jde. Zvláštní bylo, že Georgij Tovstonogov, který přijel obsazovat Optimistickou tragédii, představení viděl a všechno okamžitě pochopil. Naši nepochopili... Sám jsem byl pro to, aby se inscenace po patnácti reprízách stáhla.*

O akcentaci aktuálního myšlenkového náboje hry usiloval Jaromír Pleskot i dvěma inscenacemi, které uvedl v následující sezoně 1957–58. Molièrova *Dona Juana* přeložil dramaturg Karel Kraus a Jaromír Pleskot jej poprvé úspěšně uvedl v Olomouci roku 1952. Klíčovým místem byl pro mě *Juanův monolog o pokrytectví v pátém dějství, kvůli němu jsem hru dělal*. S řešením obsadit do titulní postavy Otomara Krejču přišel Karel Kraus. *Já sám jsem zpočátku nevěděl, kdo by ho v Národním měl hrát, myslel jsem spíš na Högra, ale váhal jsem, zdál se mi příliš tradiční. S Otomarem jiná koncepce než ta, k níž jsme dospěli, nebyla možná.*

„Don Juan donchuánství zbavený“ nazval svoji analýzu inscenace Milan Lukeš, když plasticky líčí Juana v podání herce Krejči a režiséra Pleskota: místo tradičně pojatého charakteru požitkářského svůdce stojí před diváky strohý racionalista, odtazitý misantrop a chladný a posměšný libertin. „Základním článkem jeho víry je aritmetická rovnice:  $2 \times 2 = 4$ . Materialista. Atheista. [...] Výsledným efektem je imposantní charakter velkého individualisty (při všech kladných rysech, které Krejča nepotlačuje; naopak), nerespektujícího základní pravidla lidského soužití a svobodu těch druhých, tedy velkého sobce, destruktéra, nepřátelského a nebezpečného lidské společnosti. Nejde tedy o konflikt Juan – Bůh, ale Juan – společnost.“ Komturova hrobka byla v této inscenaci 'imaginárně' situována do zadního parteru, takže v dialogu s komturem stál Juan tváří v tvář publiku a komturův hlas vycházel z matně osvětleného hlediště: „do hlediště naprahuje Juan v závěru hry ruku. Není komtura; je pouze hlas z publika. [...] Pleskot podnikl celou řadu opatření, aby tomuto řešení připravil půdu. Rozbil rozhraničení jeviště a hlediště a obnažil divadelnost předváděných dějů“ (Lukeš 1958: 58-60).

Podle Lukeše se však režisérovi s ostatními herci (kteří, jak z kritik vyplývá, hráli někteří výborně, ale každý po svém) nepodařilo dosáhnout sjednocení stylu, který by umocňoval aktuální pojetí inscenace. To se naopak zdařilo ve „stylově sourodé“ scénografii Františka Tröstra. Na rozdíl od tradičněji, realisticky pojaté olomoucké výpravy (autorem byl Oldřich Šimáček) Tröstrova scéna, „rafinovaně založená na symetrickém střídání černých a bílých polí“ (viz Lukeš) a vytvářející tak šachovnici pro rozehrávání partií rozumu a vášně, vrhala herce do prostoru jakoby neohrazeného a zároveň přísně vymezeného.

S Františkem Tröstrem pracoval Jaromír Pleskot i na své další inscenaci, Gogolově *Revizorovi*. Na dlouhou dobu je to jejich poslední spolupráce. „Měl bys dělat s někým mladším, ze své generace,“ říkal mi Tröster už na Vinohradech, ten-



**William Shakespeare: Hamlet. ND 1959, scéna Josef Svoboda. Radovan Lukavský (Hamlet)**

*krát mi 'dohodil' Ladislava Vychodila. Taky říkal, že už ho činohra nebaví, že se chce zabývat operou. – „Měl bys dělat se Svobodou,“ říkali mi Krejča s Krausem... Je fakt, že Josef Svoboda měl v dílnách Národního divadla neotřesitelné postavení. V Olomouci jsem si porozuměl s Oldřichem Šimáčkem, byl to výborný praktik, Svoboda si ho vzal do dílen na Flóru jako šéfa výpravy a já jsem od té doby pravidelně střídal spolupráci s nimi oběma.*

Tröstrova scéna, evokující vhodně volenými detaily provinční stísněnost hejtmanova domu, umožňovala režisérovi svícením skrz prostupné stěny vytvářet groteskní až přízračnou atmosféru situací, které chtěl rozehrávat postupně, „prostě a civilně“, od situační komedie až k závratně groteskní gogolovské hyperbole, aktuálně poukazující na nesvobodnou existenci. Josef Träger (v recenzi nazvané příznačně „Z pařeníště despotického režimu“ ujišťuje čtenáře, že se tím míní režim carského Ruska) píše o Pleskotově „mimořádně jemné a promyšlené“ práci, která vychází z oprostěného realismu a staví na hereckých etudách, střídá smírnost gogolovského smíchu s jeho děsivější podobou, vrcholící v posledním aktu děsivě rozšklebenou karikaturou. Janu Grossmanovi se však zdá, že ani tentokrát se nepodařilo sjednotit herectví, které v mnoha případech spoléhá na vnější a často šablonovitá řešení. „Pleskotovy režie vynikají vždycky několika akcenty, které ukazují režisérovi sílu a působivě drama zpřítomňují. [...] Vedle těchto důrazů však probíhají celé pasáže běžné a dosti lhostejné práce, kde jako

by režisér ztrácel pevnou ruku či energii rázně proměnit svou koncepci v tělo a krev jevištní kreace. Zdá se, že překonání této nedůslednosti by vyřešilo tři čtvrtiny palčivých problémů současné Pleskotovy práce“ (Grossman 1958: 693).

Za „nedůsledností“ se skrývá sblížení s třiašedesátičlenným hereckým souborem, složeným z různých ‘vrstev’, od kvapilovské přes hilarovskou a frejkovskou až k poválečné, tvořené zejména za šefování Jindřicha Honzla. Na Vinohradech mohl Pleskot spoléhat na vstřícnost svých generačních vrstevníků či ‘věčných komediantů’ Jaroslava Marvana a Jiřiny Štěpničkové, kteří v Pleskotových vinohradských režiiích pookřáli. Tam, kde se na tuto situaci podařilo navázat s herci Národního divadla, mohla se uplatnit snad nejlepší vlastnosti režiséra Pleskota: porozumění pro hereckou individualitu a vytvoření co nejlepších podmínek pro její rozvinutí (často je pak ovšem režisérovi vyčítáno, že herce „málo usměrňuje“). Tak se kritika shoduje, že Ladislav Pešek oslňuje bravurní klauniádou ve své „již klasické“ roli Chlestakova (po Frejkově a Honzlově pojetí již potřetí) a tentokrát prý se zdá, že je dokonce „mladší“ (Jan Grossman) než v předešlé inscenaci. Vedle něho pak upoutává Jan Pivec, který založil postavu na satirických kontrastech („drží v moci celé okolí krutostí, jež cení zuby poníženě na revisora a hrozivě na všechny ostatní; zosobňuje v surovém chrapounství všecko zlo, zplozené nesvobodou, násilím a despotismem,“ líčí Josef Träger). „S režisérem Pleskotem jsem se dohodl, že roli nebudu hrát jako žánrovou komickou figuru,“ vzpomíná v knize *Thespidova kára Jana Pivce* velký herec; „kdybych se snažil dělat jenom humornou postavu a hned na začátku vystoupil s pokřivenou tváří, zkrátka kdyby se měla korupce ukazovat na jevišti nějakým násilným a pouze směšným způsobem, nemohlo by přesvědčivě vyjít důležité obvinění celé doby [...] Práce na ‘Revizoru’ byla hezká a zábavná“ (Bezouška ad. 1986: 162–163).

Navázat na společnou práci mohli hned vzápětí, když na začátku sezony 1958–59 režiruje Jaromír Pleskot vlastní adaptaci Klicperova *Ženského boje*. „Řekl bych, že byla po Frejkově ‘Zlém jelenu’ nešťastnější, jaká prošla jevištěm Národního,“ pochvaluje si Jan Pivec, který ztělesnil podle vlastních slov „krásnou“ roli Haláka. Jevištní stylizace do naivistického obrozeneckého obrázku, jemně parodujícího vlastenecké ‘divadlo na divadle’, přišla náramně vhod hercům (Jiřina Šejbalová a Jiřina Petrovická si jistě s chutí oddechly po náročných úkolech v *Komikovi*, *Svaté Janě* či *Srpnové neděli* a předvedly jinou stránku svých talentů) i širokému publiku, které o inscenaci projevilo nebývalý zájem. Milan Lukeš jí však neodpustil, že „decentním primitivismem“ je poněkud titěrná a ve světle aktuálních úkolů nového vedení příliš krotká (Lukeš 1958: 782).

Po rozjásané komedii se Jaromír Pleskot chystal na Shakespearova *Hamleta*. Kvůli zranění hlavního představitele, Radovana Lukavského, byla však inscenace odložena do následující sezony a na řadu přišla Millerova *Smrt obchodního cestujícího*, kterou dramaturgie s režisérem promptně zařadila pro Karla Högra. Jaromír Pleskot s ním původně počítal na roli Hamleta, Karel Höger však odmítl s tím že by si rád zahrál současnou postavu. V postavě Willyho Lomana pak vytvořil herec jednu ze svých vrcholných kreací rozvráceného moderního člověka. A Jaromír Pleskot měl konečně zase příležitost vyslovit se k jednomu ze svých generálních témat: osudu donkichotského outsidera, ‘malého člověka’ čelícího ‘velkému světu’ v příběhu žitém mezi nostalgicky vnímanou, nenávratně ztracenou minulostí a drtivě dusivou přítomností, na rozhraní skutečnosti a snu, syrové reality a lživé iluze. Kritika oceňuje režisérovu práci s prostorem (prostředí



Molière: Zdravý nemocný. TD 1960. František Smolík (Argan)

přesně evokující scéna Josefa Svobody) i schopnost světelnými a hudebními prostředky navodit sugestivní atmosféru. „Představení Millerovy Smrti obchodního cestujícího je strhující dramatickou podívanou,“ píše Václav Havel, podle kterého režisér „rozehrál naplno v hercích všechny psychologické procesy postav, vybičoval všechny napjaté dramatické situace a srážky (představení je bohaté na nervové výbuchy a šoky), vyšel jaksi z prázákladu herecké osobnosti každého herce.“ Přece se však kritik obává, že důrazem na maximální rozvedení lidského příběhu zůstává režisér „u podlahy dramatického předíva hry“; čím totálněji je strháván konkrétním příběhem a emocionálně angažován, „tím výrazněji zároveň ztrácí možnost intelektuálního pochopení zobecňujícího smyslu tragédie“ (Havel 1961: 551). Naproti tomu Vladimír Justl svůj pocit z představení charakterizoval ještě po letech: „Na jevišti se neodehrával jen jeden obyčejný příběh v lineární podobě, ale cosi navíc: metaforické zobecnění individuálního osudu, za nímž cítíš ‘zlomená křídla’ věčné romantické touhy, která (protože povytce sněná) se rozbíjí v každodenním styku se skutečností“ (Justl 1994: 183).

Mezi hlasy uznalé chvály, oceňujícími vedle mistrně podmanivého Karla Högra mimořádný výkon Blanky Waleské, Vítězslava Vejražky a dalších herců i v nejmenších epizodách, se ovšem najdou i hlasy vyčítající současnému repertoáru činohry Národního divadla přílišnou chmurnost a truchlivost, která přehlušuje „skvělé provedení“. S podobným ‘hodnocením’ se setkávají tvůrci i uvnitř divadla, zejména ze strany méně obsazovaných členů souboru, zaštitěných odborářskými posty a členstvím v komunistické straně. Stane se nakonec důvodem, proč dramaturg Karel Kraus bude odvolán...

Pro Jaromíra Pleskota byla práce na *Smrťákovi* patrně tím nejlepším, co vůbec v Národním divadle zažil: Když byla inscenace po více než šesti letech a 127 představeních stažena z repertoáru, nedopsal režisér Karlu Högrovi jeden dopis,

jak přiznává v jeho monografii: *‘Smrták’ se už na jevišti Tylova divadla hrát nebude. Sám si ho jistě ještě zahrajete na zájezdech, ale to už beze mne. A tak mám pocit, že Vám musím napsat, co mi ostých brání říct. Karle, prožil jsem s Vámi ty vzácné chvíle, kdy herec je tvůrčím umělcem, a děkuju Vám za ně. Jako Vy svou vnitřní cudnost a plachost překrýváte někdy hraným siláctvím, i já nerad chodím se svými city na trh. Ale z faktu, že ‘Smrták’ pro mě zemřel, je mi smutno. Budu na tu práci vždycky vzpomínat rád, a přece s nostalgii. Vzpomínám na naše první schůzky, ještě před započítím zkoušek, na Vaše horečné zaujetí pro Willyho Lomana i pro celou hru. A také na Vaše upřímné a čestné obavy, nakolik se nám podaří s takovým úkolem čestně vyrovnat. Na naše obsírné rozhovory o tom, co je to moderní herectví, která je ta nejpravější metoda práce. Tehdy jste mi také řekl, že budete potřebovat ve výsledném tvaru zhruba tak pět až deset procent prostoru pro improvizaci. Mne to jako režiséra toužícího po pevném řádu inscenace vyprovokovalo k nesouhlasu. A nechtělo se mi tehdy dát Vám za pravdu. Porozuměl jsem až později, kdy jsem poznal, že je to Vaše úzkostná potřeba pocitu neomezované tvůrčí svobody, i stále neopotřebované touhy vnitřní život postavy nereprodukovat, ale znovu a znovu obnovovat. Že usilujete o to, aby stereotyp neudusil to ono cosi, co vytváří pravou a neopakovatelnou magii herectví. A že jen těžko může u Vás dojít k vybočení z řádu, protože jen málokterý herec má půdorys postavy i celého textu tak zevrubně zmapován jako Vy. Vzpomínám na tu krásnou dobu mučivého hledání na zkouškách, i na výjimečně tvůrčí atmosféru celého souboru, na které Vy jste měl nemalý podíl. Vzpomínám na všechny reprízy, z kterých snad žádná neměla ten všedně provozní pocit, který je smutkem divadla. A na to, jak jste za mnou vždycky přišel s výzvou: „Říkejte!“ Nemohu ani zapomenout na ta představení na zájezdu v Bratislavě, kdy lidé vylomili policejné uzavřené dveře Nové scény. Ano, je na co vzpomínat...*

*Ten dopis jsem nedopsal. A také nikdy neodeslal. Proč, sám už nevím. Jak často nevyslovíme, co by vysloveno být mělo. A pak nezbyvá než litovat (in Justl 1994: 193-194).*

‘Hvězdná chvíle’ Jaromíra Pleskota v Národním divadle vyvrcholila následující sezonou: V listopadu 1959 má premiéru Shakespearova tragédie *Hamlet*. Pro režiséra přichází další příležitost zabývat se zevrubně, z jiného úhlu složitým problémem jedince vzpírajícího se dané realitě, který se střetne se společností a toto střetnutí pro něho dopadne tragicky. Po Vojanově osaměle filosofujícím individualistovi a Kohoutově křehkém a zranitelném muži-dítěti náhle pojetí hlavního hrdiny jako muže činu, hořce zklamaného, rozhněvaného a neústupně pátrajícího po vinících otcovy vraždy: taková interpretace přímo manifestačně rezonuje na sklonku padesátých let s atmosférou plnou odhodlání odhalit zločiny komunistického režimu. Střetnutí režisérova záměru s hereckým naturelem Radovana Lukavského, jak to herec sám plasticky popisuje v deníku, který si vedl, pak bylo napínavým zápasem: „Pobuřuje ho [Pleskota] má představa Hamleta ‘na hradbách’. Hamlet nemluví ‘měkce a žertovně’ a není v konci ‘malý, slabý’. Pleskot ho vidí zvichřeného hněvem, v prudkém gestu a pevně odhodlaném postoji [...] Résumé: postava Hamleta musí být z *kvádrů*, nelomená, bez drobnokresby, bez ornamentu, psychologických malůvek, bez snahy o zajímavost. Složitost je taková, že – paradoxně – jí dáme nejlíp zaznít v absolutní prostotě. To si musíme jeden druhému připomínat“ (Lukavský 1965: 17-18).

Většinou kritiků nakonec v postavě Hamleta chybělo právě to, čeho se režisér s hercem předem vědomě zřekli, poznamenává případně v deníku Radovan





Ludwig Holberg: Jeppe z vršku. TD 1965. Rudolf Hrušínský (Jeppe)

Lukavský (řeceno slovy Sergeje Machonina z Literárních novin, „renesanční plnost postavy“). Že je však nová inscenace vysokou úrovní hereckých výkonů, výtvarným řešením scény Josefa Svobody, přesnou a suverénní prací režiséra, který ve všech složkách inscenace důsledně naplňuje svůj záměr přiblížit starý příběh současnému divákovi a nechat jej pocítit jako mimořádně dnešní, aktuální, že pro všechny tyto vlastnosti je mimořádnou událostí a skutečným *činem*, přijímaným v dílčích aspektech polemicky, ale vcelku s velkým pochopením a vstřícně, o tom svědčí nejen řada ‘odborných’ reflexí, ale především následujících více než šest let neutuchajícího zájmu publika a už zmiňovaných 174 představení.

Stává se pro Jaromíra Pleskota již charakteristické, že po vážném úkolu (záměrně?) zamíří ke komedii. Molièrův *Zdravý nemocný* má premiéru necelých pět měsíců po *Hamletovi*, 15. dubna 1960, a počtem repríz se mu takřka vyrovná (připomeňme, že se hrál 166x). Eva Uhlířová v časopise *Divadlo* inscenaci, vřele přijaté publikem i recenzenty deníků, sice vytýká, že na rozdíl od *Dona Juana* stejného autora nejde režie cestou aktuálního výkladu titulní postavy, kterou by demaskovala jako despotického egocentrika, ale uznává současně, že s takovým představitel Argana, jako je František Smolík, ani interpretace jinak než jako portrét půvabně zlobícího starce-dítěte dopadnout nemůže. Ve stylu komedie dell’arte, básnivého, odpoutaného artistického klaunství, v rámci divadla na divadle s mezihrami ‘balýtků’ a lyrických písní (chytlavé melodie Jana F. Fischera), v nadlehčené stylizované scéně Oldřicha Šimáčka a kostýmech Jana Kropáčka, v takovém ‘poetistickém pojetí’ není Arganova hypochondrie „ničím víc než slabošským stařeckým vrtochem, který sice řádí a obtěžuje, ale i pro Argana samého je jen maskou, za níž se skrývá dobré lidské srdce.“ Uhlířová také přiznává, že vedle „podmanivé“ Jiřiny Petrovické v roli služky Toinetty pak Smolík „tvorí Argana s tak viditelnou radostí i láskou k postavě, s takovým nepřeborným množstvím precizních komediálních nuancí, s takovou silou a teplem lidské srdečnosti, že jeho Arganovi musíme odpustit i náznaky sobectví a tyranie, protože je jimi

vlastně sám obtěžován nejvíce, aniž si toho je vědom. Smolíkův vynikající výkon je dokonalým výrazem režijní koncepce, v níž se hra změnila z polohy satirického varování proti sobeckému, netvořivému vztahu k životu ve shovívavý úsměv nad lidskými slabostmi“ (Uhlířová 1960: 378-380).

František Smolík dostal svou poslední roli v Národním divadle k sedmdesátinám, zakrátko ho pak poslali do penze, ale on hrál Argana ještě plných pět let. Pak už byl jeho odchod z jeviště definitivní. *A byl naplněn hořkostí. To se ostatně nepříhodilo jen jemu, stačí vzpomenout na hanebné způsoby, jakým dostávali 'na odpočinek' Jiřinu Šejbalovou nebo Vlastu Fabianovou... Chodil jsem za ním do jeho smíchovského bytu a zval jsem ho, aby se někdy přišel podívat za námi do divadla, že bychom ho tak rádi viděli. „Víš, chlapče, já když jdu teď do Prahy, tak si vezmu napřed plán města a najdu si cestu, kterou bych mohl jít, abych ani jednu tu budovu neviděl. To já nemůžu přijít za vámi, to já nemůžu...“ Když vidíte, co pro takové herce znamená divadlo, totiž že je to opravdu ta nejdůležitější věc na světě, tím víc se snažíte „být jim přítelem“, jak o mně říkali a já jsem na to býval pyšný. Pokud z vlastních zkušeností víte, jak křehká je herecká sebedůvěra, snažíte se dělat všechno pro to, aby je práce bavila, aby se těšili do zkoušky, aby se i ti v nejmenších rolích cítili zainteresováni na výsledku. Když je chuť být spolu a pracovat, vznikne fluidum, tvůrčí atmosféra, ve které se lidé zbavují křečů, nikdo nemusí nic 'splňovat', herci s režisérem se stávají opravdovými partnery. Tam teprve vzniká předpoklad, že si vystaví bezpečný oblouk postavy tak, aby si začala žít svým životem, aby mohlo začít fungovat sugestivní a magnetické napětí mezi jevištěm a hledištěm, na kterém se mohou podílet všichni. Víím, že jiní režiséři pracují jinou metodou, ale já jsem nikdy nechtěl být krotitel, já to neuznávám. Provokovat herce, to ano, ale to je něco jiného než ničit herce, a já jsem to nesnášel, právě proto, že jsem kdysi sám hrál. Františka Smolíka s Jiřinou Petrovickou jsem v jednom výstupu několikrát vracel, protože jsem chtěl, aby to byl koncert. Už je nemůžu týrat, říkal jsem si, a tak jsem se omlouval: „Už mě asi máte dost, ale já bych to vzal ještě jednou–“ a Smolík odpověděl: „Chlapče, ještě jednou, anebo vícrát si to vezmeme, s tebou je to radost!“*

Po sezoně klasiky inscenuje Jaromír Pleskot v letech 1960-61 dvě hry ze současnosti. Arbuzovovu *Irkutskou historii*, slabý pokus „základní trojúhelníkový příběh povýšit na 'osudové drama' epochy socialismu“ (Václav Havel), se režisér snažil oprostít od sentimentálnosti a nedramatické rozvolněnosti a „z pravděpodobné historie, která se mohla stát, vytvořil reálný příběh, jenž se skutečně stal“, píše Leoš Suchařípa v Literárních novinách. Jedné z mála hereckých příležitostí v té době se tu dostalo Zdeňku Štěpánkovi, osou inscenace se stal kultivovaný a přesvědčivý výkon Luďka Munzara v roli Sergeje.

Evokovat kultivovanými prostředky, nenápadně a střízlivě živost 'problémového dramatu' se režisérovi podařilo i při inscenování hry Františka Pavlíčka *Zápas s andělem* pokoušející se - v rámci soudobých možností - vyjádřit se kriticky k současnosti. *Po premiéře si mě zavolal vedoucí divadelního odboru ministerstva kultury: „Volalo mi tolik soudruhů z divadla, prý přijď se na to představení podívat!“ Recenze v Práci se mě dotkla osobně. Aby zbytečně nedráždili horlivé obhájce 'správného obrazu' socialistické společnosti (v době zkoušek dává ředitel Národního divadla Bedřich Prokoš výpověď dramaturgům Karlu Krausovi a Otakarovi Fenclovi, protože „nejsou schopni dramaturgicky zajistit přechod do éry komunismu, která u nás nastane v sedmdesátých letech“), musela hra po několika reprízách z repertoáru. Že autor vezme v potaz připomínky a že hru pře-*



William Shakespeare: Zimní pohádka. ND 1965, scéna František Tröster

pracuje. Po dvou letech byla hra uvedena znovu: *Takřka se nezměnila, jen doba se změnila, najednou to tolik nevadilo. Přiznám se, že už se mi do toho nechtělo tolik jako poprvé, už to nemělo ten náboj...*

Na protest proti odvolání svých dramaturgů, kterým vyvrcholila kritika tehdejší situace v činohře Národního divadla (vzpomeňme jen nespokojenosti s 'ideovým' vyzněním her se současnou problematikou při příležitosti premiéry *Smrti obchodního cestujícího*; tažení vyvrcholilo při Celostátní konferenci o umělecké kritice v únoru 1961), Otomar Krejča odstupuje z funkce šéfa a zůstává v souboru jako režisér a herec. Od podzimu 1961 jmenuje ředitel Prokoš šéfem činohry 'svého' člověka, bývalého herce a tč. ekonomického náměstka Josefa Maršálka.

*Přemýšleli jsme s Miroslavem Macháčkem, jak reagovat, původně jsem chtěl jít pryč, ale pak jsme si řekli, že budeme dělat vše pro to, aby se Kraus vrátil. Byl jsem tehdy v dílenském výboru ROH, doufal jsem, že přes odbory něco zvládnu, ale nepovedlo se to. Nakonec nezbývalo než se zmátořit a dát do kupy, co zbylo... Krejča s Krausem to ale, myslím, brali tak, že jsme je hodili přes palubu.*

Ze sehraného týmu jsou od této chvíle jednotlivci. Každý posvém, na vlastní pěst bojují o udržení práva smysluplně tvořit. Do dramaturgie přicházejí poslušné stranické posily.

Navenek se ještě neděje nic převratného: Krejča v následujících čtyřech sezonách úspěšně režíruje v Národním, hostuje v dalších divadlech doma i v zahraničí a poté s Karlem Krausem a dramatikem Josefem Topolem zakládá roku 1965 Divadlo za branou. Jaromír Pleskot režíruje v první sezoně šéfování Josefa Maršálka (1961-62) dvě úspěšné inscenace: poprvé uvádí na Národním (přesněji v Tylově) divadle dramatika Bertolta Brechta (*Kavkazský křídový kruh*, 15. 2. 1962, 50x) a pokračuje Shakespearovou komedií *Veselé windsorské paničky* (9. 6. 1962, 110x); v následující sezoně dostane ovšem jedinou příležitost (stejně jako Miroslav Macháček; Otomar Krejča hostuje v jiných divadlech, zatímco v Národním režírují hosté hned tři): Pleskot inscenuje opět 'svého' Shakespeara, komedii *Cokoli chcete* (24. 1. 1963, 75x) a v novinách na otázku „Co vás teď čeká za práci?“ odpovídá *Víte, že ani nevím?!*

Potom obnoví *Zápas s andělem* (26. 9. 1963, 60x) a se vzpomínkou na dávný úspěch *Čínské zdi* uvede Frischovu *Andorru* (27. 3. 1964, 27x). V následující sezoně režíruje opět jen jednou: Holbergovu komedii *Jeppe z vršku* (20. 2. 1965, pro nemoc Rudolfa Hrušínského pouze 31x).

Podle Jindřicha Černého byla Pleskotova inscenace *Kavkazského křídového kruhu* – vůbec první inscenace Brechta v Národním divadle – „málo brechtovsky razantní, málo ideově vyostřená“; Sergeji Machoninovi připadala zase „proti tradiční drsné sdělnosti, jak ji známe z Berliner Ensemblu nebo z Brna“ zpočátku příliš lyrická: „Ale naštěstí se Brecht začal režiséra pomalu zmocňovat, a Pleskot v něm postupně nacházel tu polohu, která nepotřebuje lyrické nadlehčování, a přece zůstává básnivá a baladická, je však zároveň nefalšovaně pozemská a domýšlí nemilosrdné souvislosti věcí.“ Herecké výkony podle všech kritiků jsou jednou z nejsilnějších zbraní inscenace: „v nich se projevuje onen vysoký herecký standard, jaký se stal v průběhu minulých let v Národním divadle samozřejmostí“ (Jindřich Černý v *Kultuře*). Je zásluhou režiséra, „že se především o herce takto opřel, rozvíje je jejich možností“: Největší chválu sklídl Peškův Azdak, „druh všech hercových chytrých plebejců“, a chytrá, obratná a půvabná Gruša Blaženy Holišové, se kterou „vtrhl na scénu zárodek nového ideálu mladého soudobého



**William Shakespeare: Jak se vám líbí.  
TD 1970. Jana Hlaváčová (Rosalinda)**

ženství, značně odlišného od všeho, co se tu v tomto směru v posledních letech pěstovalo“ (Jaroslav Opavský).

Obě shakespearovské komedie byly důkazem, jak suverénními prostředky vládne režisér, když v přesně koncipovaném, pevně sevřeném tvaru inscenace dokáže hercům poskytnout dostatek volnosti k improvizací lehkosti. Josef Träger rekapituluje v Divadelních novinách Pleskotovy inscenace Shakespeara od dob olomouckého *Othella*: „V rozmezí dvanácti let od díla k dílu vyzrává režisérův přístup k shakespearovskému vesmíru, východisko však zůstává stejné: herec v Pleskotovi (a byl to herec bohatě tvárný a výrazově osobitý) luští shakespearovský rukopis především hereckou přemýšlivostí a obrazností a vdechuje dnešní život Shakespearovým postavám intenzivní hereckou tvorbou. Umí jako málokdo u nás zesoučasnit klasika jednoznačně zdůrazněným ideovým pojetím, zažehujícím v hledišti sršivé dobové spojení. Vyjde mu pokaždé z hry naléhavě společenské a aktuálně obrazné podobenství, oduševnělé naplno tvořícím herectvím.“ Charakteristická je i režisérova schopnost vystihnout rozdílnou atmosféru obou komedií, které režíruje brzy po sobě: Komediantsky bujně *‘Paničky’* s podtónem hořkého smutku inscenuje „v lehkém konverzačním tempu v gobelínové výpravě O. Šimáčka [...] v neustále zdůrazňovaném důvěrném styku s divákem: k tomu účelu slouží nejen ‘poznámky stranou’ a drobné monology, kterými se postavy divákovi svěřují nebo se dovolávají jeho soudu; většina protagonistů má nakomponovaná svá entrées [...] ; možnosti, které skýtá text, jsou tedy ještě zmnoženy o četná extempore...“ líčí Milan Lukeš v Divadelních novi-

nách. Náladový zlom do hry vnáší Jan Pivec, který překvapuje kritiku nezjednodušeným pojetím rytíře Falstaffa jako velkého komického charakteru.

Ve vzdušném prostoru a jemných liniích *Cokoli chcete* (výtvarnici Svoboda a Kropáček) osciluje atmosféra dvou odlišných světů: snově romantickou pohádku plnou poezie a škádlivého humoru, které vládne herectví líbezné Violy Marie Tomášové, temperamentního Orsina Luďka Munzara, rozpustilé Marie Blaženy Holišové a melancholického Šaška Radovana Lukavského, obestírá trpká hořkost, již do hry vnáší velkolepá maska tupého, okázalého nadutce a servilního zbabělce Malvolia, jehož se suverénně zmocnil Otomar Krejča. (Byla to poslední spolupráce režiséra s hercem, kterého si vždy vážil *pro kolegiální vstřícnost a ukázněnost i odvahu hledat nečekaná a originální řešení postav.*)

Obě komedie spolu s třetím Shakespearem – *Snem noci svatojánské* – v režii hostujícího (a záhy angažovaného) režiséra Václava Špidly zachraňovaly tehdejší repertoár, hroutící se pod náporom dramaturgického diletantství ve výběru a inscenování sovětských her a dramatizací nebo nehotových pokusů české, maďarské či polské proveniencie. Nespraví to ani modelové drama Maxe Frische *Andorra*, které si Jaromír Pleskot vybírá kvůli příběhu mladíka utýraného nemilosrdnou xenofobní společností za to, že je 'jiný'. Bohatým jevištním (světelným) aparátem se režisér snaží racionální jazyk autora převést do emocionální roviny a detailně propracovanou (podle některých zdlouhavou) inscenaci opět opírá o dokonalou hereckou souhru: Sergej Machonin píše, že vrcholu své dosavadní práce dosahuje zvnitřnělým a uvolněným výkonem Jan Tříška.

A tak zbýval osvědčený návrat ke klasice: Krejčova inscenace dalšího Shakespeara, *Romea a Julie* (110x) a Štěpánkova režie Jiráskovy *Lucerny* (127x). Jaromír Pleskot volně upraví a přeloží Holbergova *Jeppeho z vršku* pro robustně překypující herectví Rudolfa Hrušínského: „Být tenhle Jeppe zasazen do repertoáru, který má hlavu a patu, ani bych si neposteskl, že to nakonec není přece jenom víc než moudrá a něžná anekdota,“ píše opět Sergej Machonin.

Východiskem z dramaturgické krize, v níž se činohra Národního divadla ocitla po násilném přerušení spolupráce Krejčova týmu, musí být nalezení nového šéfa. V březnu 1965 (v souvislosti se změnou na postu ředitele ND) je jmenován šéfem činohry herec (a posléze i režisér) Vítězslav Vejražka, který přizve ke spolupráci znovu Alfréda Radoka a nestora českých dramaturgů Františka Götze, dávného spojence Hilarova a Frejkova, který (v Literárních novinách) vyhlásí program „radikálního odvratu od všeho, co bylo dřív...“ Jak se asi v takové chvíli cítil Jaromír Pleskot, spolutvůrce 'divadla myšlenky', jak si to pro sebe nazvali kdysi s Krejčou a Krausem...?

*Přiznám se, že od jisté doby mi Národní divadlo začalo odpadávat od srdce. Nabídku Jana Grossmana na spolupráci s Divadlem Na zábradlí ovšem odmítl. V roce 1964 hostoval v Městských divadlech pražských a v Rokoku, ale abych odešel a založil si taky vlastní divadlo? Na to jsem neměl příslušnou i politickou podporu. A nebavil mě ten provoz kolem, o který se musí šéf starat, toho jsem si užil v Olomouci... A pak, chtěl jsem pracovat s lidmi, které jsem znal a měl rád. Ostatně nová dramaturgie šla při výběru titulů režisérovi, jak se říká, na ruku: „Co byste chtěl dělat, mladý příteli?“ říkával mi Götz. Chtěl být se všemi zadobře, a tak mi otcovsky radil, abych mírnil jisté své projevy.*

Za čtyři roky Vejražkova šefování nebyla uvedena jediná současná česká hra – výjimku tvoří neúspěšná variace na mytologický námět *Děvka z města Théba*



▲ Arthur Miller: *Všichni moji synové*. TD 1972. Dana Medřická (Kate Kellerová) a Vítězslav Vejražka (Joe Keller)

► Bertolt Brecht: *Zadržitelný vzestup Artura Uie*. TD 1978. Luděk Munzar (Arturo Ui)



od Milana Uhdeho (hrála se 20x). Původní hry psané pro konkrétní soubory a režiséry v té době vznikaly jinde – v nově se formujících komorních činohrách s vyhraněným uměleckým profilem: v Grossmanově Divadle Na zábradlí, Krejčově Divadle za branou a v generačně mladším Činoherním klubu. V Národním se zvyšuje počet režisérů (vedle Macháčka, Špidly, Radoka bude angažován ještě Evžen Sokolovský, který zatím hostuje, podobně jako převážně operní režisér Jernek), režírují herci (Vejražka a Hrušínský).

Příležitostí pro Jaromíra Pleskota ubývá, výběr repertoáru se zužuje. Režíruje tři Shakespeary, mezitím jednoho Čechova a jednoho Tyla. Výjimku mezi klasickými texty tvoří Wilderova komedie *Jen o chlup* (21. 10. 1966, 29x), kterou uvádí po roční pauze od premiéry úspěšné *Zimní pohádky* (19. 11. 1965, 83x). Následuje *Antonius a Kleopatra* (3. 3. 1967, 27x), *Višňový sad* (17. 11. 1967, 20 představení jde na vrub rozhodnutí členů Národního divadla nehrát na protest proti sovětské okupaci ruské autory), *Strakonický dudák* (16. 5. 1968, 82x) a zase skoro po roce *Macbeth* (4. 6. 1969, 36x).

V souladu s přesvědčením, že překlad je svébytná interpretace neoddelitelná od inscenační podoby hry, *pokusil se* režisér, jak zdůrazňuje v novinovém rozhovoru, sám si přeložit a upravit *Zimní pohádku* tak, aby tvar a gestus replik vyhovoval jeho představě interpretace a divadelního rozehrávání jednotlivých situací básnického příběhu. (Stejně pak postupoval i v případě *Antonia a Kleopatry* a *Macbetha*.) Po dlouhé době mu navrhuje funkční scénu se snově modravými oponami František Tröster, v osvědčených polohách se blýsknou vášnivý Luděk Munzar (Leontes) a všestranný komediant Ladislav Pešek (Autolykus), zajímavou příležitost připraví režisér ironicky věcné Marii Vášové originální interpretací původně vedlejší postavy Paulíny. Přesto Jindřich Černý při hodnocení Vejražkova jednoročního působení v činohře ND konstatuje v časopise *Divadlo*, že je tato Pleskotova režijní práce „vlastně jen kultivovanou aplikací minulého režisérova díla“ (Černý 1966: 30). V případě *Antonia a Kleopatry* pak Jana Patočková

píše o operní monumentalitě a efektním dekorativismu předvádějícím publiku úspěšně všechno zdánlivé bohatství divadla, ve kterém ovšem utonou zajímavé pokusy o titulní postavy, které vytvářejí Vítězslav Vejražka a Blanka Bohdanová (Patočková 1967: 58–59). Podobně nemilosrdná je i k „okázalému“ provedení jinak spolehlivě fungující komedie *Jen o chlup*, ve které podle Sergeje Machonina a dalších exceluje Karel Höger „ve třech skvěle odlišených a lehce hraných podobách“ pana Antroba.

Přetrvávající krize naší první činohry (Jana Patočková mluví ve zmiňované studii o „nebezpečí akademického sebeuspokojení divadelního organismu“) se odráží i v inscenaci *Višňového sadu*: nedostatek soudržnosti je podle Aleny Urbanové (Kulturní tvorba) zaviněn chybějící hereckou souhrou, výkony předních členů souboru na ni působí samy o sobě zrale (Helena Suchařípová si cení na Munzarově Trofimovovi, že je „cítěný z dneška“), ale v celku izolovaně. Leoš Suchařípa lituje, že vinou povrchní herecké charakterizace se režisérovi nepodařil svérázný úmysl pojmut Čechovovu hru v rozporu s dosavadní tradicí komediálně.

I v inscenaci *Strakonického dudáka* musí cílevědomý a zkušený inscenátor vynakládat značné úsilí na to, aby zvládl rozkolísanou úroveň často konvenčního přístupu k rolím, která jako by se v Národním divadle stávala normou (vzácnou výjimkou v inscenaci, kde nejkonvenčněji působí nejmladší generace, se jeví Ladislav Pešek, který hraje Kalafunu). Při inscenování *Macbetha* tedy obsadí do titulní role režiséra Miroslava Macháčka a znovu se pokusí, podobně jako v *Hamletovi*, o aktuální výklad, tentokrát hrdiny zaslepeného mocí, jíž se mu dostalo jen shodou okolností. Hlavní váha inscenace spočívá na Macháčkově poněkud exhibicionistickém vladaři přemáhajícím strach z věštby surovým žertem. „Konečně na scéně Tylova divadla ke sklonku sezony vidíme představení, které má koncepci a styl,“ poznamenává Pavel Grym v Lidové demokracii. Podobnými slovy hodnotí kritika Shakespearovu komedii *Jak se vám líbí* (19. 6. 1970, 57x), v níž vytvoří bezpečné zázemí pro rozpustilou Rosalindu Jany Hlaváčové, která ovšem v Orsinovi hostujícího Josefa Čápa nemá adekvátního partnera.

Byla to jediná premiéra Jaromíra Pleskota v Národním divadle ve zlomové sezoně 1969–70. Už na konci té předešlé byl z funkce šéfa odvolán Vítězslav Vejražka. Vzhledem k období nastupující ‘normalizace’ nedošlo nakonec k tomu, co se zdálo být definitivně prosazeno (a zásluhu na tom měl Jaromír Pleskot): aby se činohry ND ujal úspěšný ředitel Divadla na Vinohradech František Pavlíček, který po vleklé krizi této scény z ní v krátké době udělal ‘divadlo hvězd’ s repertoárem přitažlivým pro široké vrstvy publika.

S nástupem proslulého normalizátora Přemysla Kočího na post ředitele Národního divadla se ve funkci šéfa střídají špatní herci a straničtí funkcionáři. Pleskot v sezoně 1970–71 v Národním divadle nереžiruje vůbec (hostuje v tehdejší Státním divadle v Brně), v té následující se dostává k práci až na jaře 1972.

Millerovo ‘rodinné drama’ *Všichni moji synové* (21. 4. 1972, 59x) je sice mnohem tezatovější a schematictější než slavná *Smrt obchodního cestujícího*, ale režisér za pomoci výtečných hereckých partnerů přesně a citlivě rozehrává i tentokrát tragédii ‘malého člověka’ oklamáného systémem a vlastní zaslepeností. Joe Keller, v ‘monolitickém’ podání Vítězslava Vejražky omezený nešťastník, jenž zavinil osudovou tragédii, byl vlastně hercovou konfesí. A stejně tak vnitřně vášnivý, bezprostřední Luděk Munzar se v postavě zásadového Kryštofa vyznal ze zoufalé úzkosti podvedené synovské generace.



S inscenací dalšího rodinného dramatu režisér už tak spokojený nebyl. Potrhá matka ve hře Paula Zindela *Vliv gama paprsků na měsíčky zahradní* (19. 10. 1972, 49x) v komediálně razantním Pleskotově vidění měla být ideální příležitostí pro Danu Medřickou, s níž chtěl režisér navázat na spolupráci v Millerově dramatu, kde byla herečka v roli Kate Kellerové oddanou partnerkou Vejražkovi a Munzarovi. *Ředitel Kočí se vzpřičil. Příkázali mi obsadit Jiřinu Petrovickou, která se velmi snažila, ale nebyla to role pro ni, i když ve výsledku čestně obstála. Mně ale tahle stále více se rozmáhající 'praxe' obsazování hlavních rolí členy komunistické strany nakonec práci dokonale otrávil.*

Zase až po roce je Jaromíru Pleskotovi 'přidělena' režie Tylovy *Paličovy dcery* (13. 12. 1973, 68x). *Proboha, proč zrovna já mám režirovat hru, jejíž poslední replika zní „Vzhůru do Ameriky!“* Nový šéf činohry, herec epizodista Václav Švorc, má už v té době od Kočího za úkol dostat Jaromíra Pleskota z divadla.<sup>3</sup> Nejdřív se měl režisér „distancovat od činnosti v krizových letech“ (šlo o členství v Klubu sólistů ND, profesní pobočce předsrpnového Svazu československých divadelních umělců). Odpoví písemným prohlášením, v němž cituje Augusta Rodina a jeho smutek nad tím, že „*neexistuje katedrála“ a tím vyslovil hořký žal umělce, který není účasten žádné jednomyslné pospolitosti, v níž by všechna umění ruku v ruce mohla sloužit nějaké výsostné ideji, jak tomu bylo v době stavitelů gotických katedrál. Vyslovil horoucí potřebu umělce – myslitele nežít darmo, v prázdnotě, ale včleňovat se do vyššího celku. Umělce, který nechce být politikářem, ale být politický ve smyslu souzvuku s politejí těch, kdo bojují za hodnotu a krásu života.*

V takových podmínkách, více než dva roky po premiéře *Paličovy dcery* se dostává Jaromír Pleskot znovu k práci ve funkci náhradníka. 'Zaskakuje' za původně vybraného hosta, a tak se vlastně náhodou vrací po třiceti letech k Šrámkovu *Měsíci nad řekou* (8. 1. 1976, 75x). Jana Hlubinu – tak jako tenkrát, ve školním divadle DISK – hraje Radovan Lukavský, paní Hlubinovou – tak jako tenkrát – Liibuše Havelková. S ní pak alternuje Dana Medřická, legendární představitelka Slávky z Komorního divadla i Krškova slavného filmu.

Atmosféře vzpomínky na šťastnější chvíle mládí režisér s herci nepodléhá, naopak jí čelí nesentimentální věcností, která příběh o ztracených snech naplňuje konkrétností a ukazuje tak postavy v jejich složitosti. Ve vztahu Slávky a Vilíka pulzuje dráždivé napětí, scény s 'kumpánem' Roškotem Martina Růžka jsou komediálně laděné. A v nostalgickém Janu Hlubinovi Radovana Lukavského bylo současně i pokorné, ale nepokořené smíření s osudem.

„Vážení soudruzi, podle usnesení předsednictva OV KSČ v Praze 1 měly být vytvořeny podmínky pro odchod Jaromíra Pleskota z funkce režiséra. Tento úkol se nepodařilo splnit přesto, že režisér Pleskot nebyl po dlouhou dobu pověřován režijními úkoly,“ píše 6. května 1977 Václav Švorc nadřízeným stranickým orgánům, když žádá, aby „potvrdili“ Pleskota do funkce režiséra ND, „nebo jej do této funkce pouze pověřili.“ Jako nestraník, tedy nespolehlivý, nebyl Jaromír Pleskot 'nomenklaturní kádr', ale 'v nomenklatuře' museli být 'vedoucí pracovníci', mezi něž patřili režiséři a dramaturgové... „Režisérovi Jaromíru Pleskotovi je 55 let, není zcela zdravý a proto i z tohoto důvodu se nepodařilo uskutečnit jeho odchod z činohry Národního divadla. Jeho eventuelní setrvání v souboru činohry však

3 K navrhované výpovědi nakonec nedošlo „jen nedodržením časových limitů a jiných potřebných předpisů ze strany divadla“ – viz zápis ze schůze ZO KSČ 23. 5. 1983.

současně nezbavuje vedení činohry Národního divadla povinnosti posílit soubor novými režisérskými kádry, splňujícími všechna potřebná kritéria. Za tímto účelem bylo režijní prací v činohře Národního divadla pověřeno již několik mladších režisérů. S návrhem, aby Jaromír Pleskot pracoval nadále v činohře Národního divadla ve funkci režiséra souhlasí stranická skupina i CZV KSČ v Národním divadle. „*Zatímco jedni na mě donášeli, jiní herci si stěžovali, proč s Miroslavem Macháčkem tak málo pracujeme, že s námi chtějí dělat, proto se nás nemohli jen tak zbavit.*“

Nepotvrzený ve funkci režisérského kádru zůstal Jaromír Pleskot až do konce svých dnů v Národním divadle.

Po básnické komedii *Soud lásky* od Jaroslava Vrchlického, uvedené už 28. 10. 1976 (37x), a další komedii, tentokrát z prostředí velkých amerických novin (*První stránka*, 23. 6. 1977, 50x), může najednou v sezoně 1977–78 – povinně věnované oslavám 60. výročí VŘSR a 30. výročí ‘vítězného února’ – režírovat „velikou gangsterskou historickou podívanou“ *Zadržitelný vzestup Artura Uie* od Bertolta Brechta (5. 1. 1978, 49x). Velký německý divadelník měl v tom roce výročí nedožitých osmdesátin... „Myslím, že jde v současné dramaturgii Národního divadla o neobyčejně záslužný čin. Tím spíš, že – jak praví na konci sám básník – je to hra nejen o fašismu, ale i o všem, co se mu podobá, tedy o každém režimu, který je založen na lži, podvodu a násilí,“ píše v soukromém dopise režisérovi po premiéře divadelní historik Jaromír Kazda, když děkuje režisérovi za zážitek, na jaký člověk v Národním divadle už delší dobu není zvyklý. „Odpusťte, že Vám to všechno píšu, ale, jak sám víte, nemáme ani žádný pořádný divadelní časopis, kam bych mohl napsat kritiku. Snad tento dialog mezi mnou a vámi, jako tvůrcem tak pozoruhodné a potřebné inscenace, splní funkci článku, který bych určitě napsal, kdybych měl kam a mohl ho napsat tak, jak ho cítím.“

Podle Jana Procházky ve Svobodném slově režisér v sobě nezapře hereckou zálibu v klauniádě, v ryzí komediálnosti. Psychologicky bohatě vypracovaný charakter gangsterského gaunera, kterého podává Luděk Munzar se sugestivní suverenitou, obklopuje režisér precizně prokomponovanou strukturou inscenace, ve kterém mezi třicítkou dalších postav ‘není malých rolí’, protože soubor pracuje obdivuhodně ukázněně, přesnými prostředky pro charakteristiku jednotlivých lidských typů.

Činohře Národního divadla (tedy jejímu šéfovi) udělilo Ministerstvo kultury při hodnocení výsledků Dnů divadelního umění NDR za inscenaci čestné uznání (Luděk Munzar dostal dokonce prémii Literárního fondu). Němečtí divadelníci pozvali Jaromíra Pleskota na základě této inscenace na brechtovské sympozium do Berlína. A pak mohl zase chvíli pokračovat v práci, udržující provoz divadla a zájem diváků. Zopakoval si dávný *Ženský boj* (20. 4. 1978, 47x), spolehlivě inscenoval východoněmeckou komedii Petra Hackse *Adam a Eva* (21. 12. 1978, 65x) a těšil se ze spolupráce s Rudolfem Hrušínským a Danou Medřickou na komedii básníka Josefa Kainara *Nebožtík Nasredin* (20. 4. 1979). Po třinácti reprízách bohužel Rudolf Hrušínský vážně onemocněl, a to byl konec divácky úspěšného představení.

Spolehlivost inscenátora básnických komedií, na které se chodí, dokazuje znovu v další sezoně: Calderónova *Dáma skříttek* s půvabnou Janou Hlaváčovou má premiéru 31. ledna 1980 a hraje se 69x.

Kritickou hru ruského selfmademana Ignatije Dvoreckého *Veranda v lese*, ve které vedou obyvatelé jedné přírodní rezervace diskuse nejen o tom, jak zachránit tuto rezervaci, ale i ‘sebe samotné’, režisérovi původně (v rámci ‘povin-



**Julius Zeyer: Stará historie. ND (na scéně Laterny magiky) 1983, scéna Josef Svoboda, kostýmy Šárka Hejnová. Taťjana Medvecká (Zanina) a Josef Kemr (Pandolfo)**

ných titulů' od socialistických autorů) přidělila dramaturgie. *Zaujala mě. Pak přišel Švorc: „Já bych myslel, nedělej to...“ Byla tam kritizovaná postava ministerského náměstka, on to dal komusi přečíst a ten ho vystrašil, ale sám si netroufl stáhnout sovětskou hru z repertoáru.*

Interní hodnocení šéfa činohry praví: „Inscenace ve svém konečném výsledku nesplnila dramaturgické ani umělecké představy,“ a přestože chválí režiséra, herce (kromě Jany Hlaváčové a Luďka Munzara!) a výtvarníka, pokračuje, že „důvody ne zcela zdařilého výsledku lze hledat ve scénické únosnosti textů“ (tedy že se tam mluví o věcech, které by z jeviště Národního divadla zaznívat neměly), „ale také v inscenačním přístupu režiséra, kterému se nepodařilo sjednotit dvojpólnost předlohy (psychologickou a publicistickou), čímž představení nevyznívá v potřebné harmonizaci. Kladený důraz na vyjádření čechovovsko-psychologické poetiky zbavuje představení pohledu na činorodý a cílevědomý zápas současných hrdinů při řešení společenských problémů. [...] Z celkového vyznění představení není zřejmé, že Dvoreckého postavy jsou pravým opakem postav Čechovových Tří sester, které neznají cestu jak svůj osud změnit a dokonce ani nemají schopnost a vůli nějaké východisko hledat.“

Veřejná kritika podle Švorce přijala představení rozpačitě. Není to pravda, většina recenzí se shoduje v pocitu „konečně něco k přemýšlení“, a oceňuje u Jany Hlaváčové, Taťjany Medvecké, Petra Kostky, „výtečného“ Čestmíra Řandy

a „brilantního“ Luďka Munzara „i něco navíc – jasné vyslovení osobního stanoviska“, jak píše značka jp v Zemědělských novinách. *Jen Rzounek* [proslulá režimní figura] *řádl jako černá ruka*. Švorc ve svém hodnocení tvrdí, že pouze diváci z oblasti ekologů, kteří si uvědomují závažnost problému, odcházejí z divadla spokojeni. „Podle zkušeností pracovníků náborového oddělení ND inscenace nesplní předpoklady v počtu plánovaných představení...“ Stažena z repertoáru byla třiadvacátého roku po premiéře (15. 5. 1980), po 15 reprízách.

V kritickém postoji ke skutečnosti, kterou až hystericky nesnáší hrdina Osbornova slavného kusu *Ohlédni se v hněvu*, cítíme gesto romantického outsidera, který se nedokáže vyrovnat s tím, že ho společnost nepřijala. Režisérovo ‘pedagogické’ vedení mladých členů souboru, zejména mimořádně talentovaného Petra Svojtky v roli Jimmyho Portera, přineslo na jeviště Laterny Magiky, kde měla hra 13. 11. 1980 premiéru, znovu autentické herectví a vzácnou souhru. Za to může Jaromír Pleskot spolu s herci různými škrty a úpravami polidštit normalizační ‘obrázek ze života’ od Jana Jílka *Můj hrad* (19. 2. 1981, 46x). Poslední roli si tu zahráje Dana Medřická. A Jaromír Pleskot má před sebou další sezonu bez práce.

„Jak se bránit proti naduté hlouposti a nízké podlézavosti! Je to nejhroznější osud, topit se ne v řece, ale ve stoce.“

To jsou slova Julia Zeyera, kterými uvítal Jaromír Pleskot své kolegy na zkouškách *Staré historie*. Originální variantu komedie dell’arte ‘z českých luhů a hájů’ od básníka Julia Zeyera režisér tak, jak bylo jeho zvykem už čtyřicet let, jemně zkrátil a přistříhl na tělo konkrétním hercům (tentokrát především Josefu Kemrovi), proložil ‘balýtky’ (choreografie Pleskotova dlouholetého věrného spolupracovníka Vlastimila Jílka) s písničkami (melodie J. F. Fischera). Inscenoval ji ve scéně Josefa Svobody jako divadlo na divadle v tradici jevištního poetismu: Před blankytně modrým horizontem s bělavými obláčky stojí ‘Thespidova kára’ v podobě multifunkčního žebříňáku a na něm šest komediantů s neodolatelným půvabem odehraje „věčně mladou historii“, řečeno novinovým titulem, o lásce s překážkami.

V tradici improvizované komedie extemporuje Josef Kemr v masce napáleného Pandolfa, jedinečný klaunský talent má poprvé možnost uplatnit Tatjana Medvecká jako služka Zanina, hravá v pohybu a dravá ve výřečnosti. Půvab, čistota a radostný elán, to jsou nejčastější označení pro ducha, kterého režisér vtiskl inscenaci. (Jako by se tím znovu potvrzovalo, co platí u velkých mimů – a víme, že základem Pleskotova režijního umění je tento talent –, co kdysi poznamenal Jan Grossman o Ladislavu Peškovi a prasíle jeho elementárního herectví: jako by díky ní byl stále mladší a mladší...)

První představení diváky nadšeně přijímané inscenace proběhlo těsně před Vánocemi 1982 (oficiální premiéra 6. ledna 1983), poslední po jedenadevadesáti reprízách 14. května 1986 – a inscenace mohla pokračovat ještě déle, kdyby si získala náklonnost nového vedení. *Sám pro sebe jsem si řekl, že tuhle práci věnuju českému divadlu, když má to slavné výročí...*

Rok 1983 byl ‘rokem českého divadla’, neboť v listopadu se po dlouhé a nákladné rekonstrukci chystalo (ke stému výročí) znovuotevření zlaté kapličky. Pleskotova *Stará historie* (spolu s Macháčkovou inscenací *Našich furiantů*) zachraňovala stavovskou a profesionální čest činohry Národního divadla, když oficiální oslavy v podobě špatných inscenací *Strakonického dudáka* a *Lucerny* se trapně nepovedly. Přesto se další práce v Národním divadle už Jaromír Pleskot

od nového šéfa (herce Švorce na začátku 80. let vystřídal ministerský úředník Jaroslav Fixa) nedočkali. Přesněji: po úspěšné spolupráci s režisérem se soubor dožadoval jejího pokračování. *Čestmír Řanda* (herec a funkcionář) a *ředitel Pauer se snažili, abych nebyl mimo*. Ovšem hru slovenského dramatika Ivana Bukovčana *Než kohout zazpívá* (situace lidí v městečku okupovaném nacistickými vojsky jedné listopadové noci po potlačení partyzánském povstání) režisérovi zakázali v den první zkoušky. Müller (tehdejší vedoucí 'ideologického' oddělení ÚV KSČ) *přijel osobně do divadla a přikázal Pauerovi, aby zkoušení zrušil*. Pleskota a jeho práci marně bránil herec Petr Kostka, který přesvědčoval výbor závodní organizace KSČ v písemné kritice, přerůstající ve výbuch zoufalé nespokojenosti s profesionálním a morálním stavem činohry Národního divadla, aby se za Pleskota a také za Miroslava Macháčka, jenž se ocital v podobné situaci, postavil. Marně.

Ve „stanovisku ke věci 'Bukovčan'“ se výbor 4. ZO KSČ hájí, že „v souvislosti s prací režisérů Macháčka a Pleskota bylo nadřízenými orgány konstatováno, že již před lety nebyli nomenklaturně schváleni. Výbor ZO vlastně v rozporu se stanoviskem předsednictva OV KSČ v Praze 1, ale v souhlase se šéfem činohry a ředitelem ND neměl žádné námitky proti jejich práci v příští sezoně“ ... Žádné příště. Hra na nepotvrzeného nomenklaturního kádra pokračovala.<sup>4</sup> Když Jaroslava Fixu na postu šéfa vystřídal Milan Lukeš, 'navrhl' opět Jaromíru Pleskotovi, jestliže už tolik let nerezíruje (*Karla Dostala jsem nepřekonal, ten když udělal úspěšně Sluhu dvou pánů, byl pět let bez práce*), aby skončil.

V rámci *generační obměny souboru Národního divadla odcházím k 1. lednu 1989 – tak jako mnoho jiných mých kolegů – do důchodu*, vysvětluje Jaromír Pleskot, co ho čeká v novém roce, olomouckým novinám (hostuje v místní opeře). *Možná že se mi časem po divadelní práci i zasteskne, ale zatím se těším. Těším se, že se budu moci věnovat rodině, vnukům, prostě že budu moci dělat všechno to, co jsem celý život zanedbával. Kdysi, v roce 1945, jsme otevírali pražský Disk inscenací Mahenova Nasreddina. V té komedii jedna z postav říká: „Život, efendi? Život je to nejkrásnější v životě.“*

Jestliže skončilo Národní divadlo s Jaromírem Pleskotem, Jaromír Pleskot neskonal s divadlem. Ke štěstí divadla a radosti jeho diváků. Po úspěšném hostování mimo Prahu a na libeňské scéně jal se zachraňovat v prvním polistopadovém roce nezachranitelné Divadlo E. F. Buriana. V posledních osmi letech byl kmenovým hostem Městského divadla v Mladé Boleslavi (dosud jsou tam na repertoáru jeho inscenace *Lucerny*, jež se blíží ke sté repríze, a neméně úspěšné *ho Obchodníka s deštěm*).

*Hostování jsem kdysi neměl rád. Neznámý soubor, neznámé podmínky... A nakonec jsem třeba v Uherském Hradišti udělal, myslím, jedny ze svých nejlepších inscenací. Vždycky tam najdete nějaký zasutý talent, neprávem opomíjený. Tam nebylo třeba nutit herce do nadšení!*

„Jeho předností byl a je až rozverný smysl pro humor, na jevišti tak vzácný, porozumění pro konfliktní dramatické osudy, tvůrčí vztah ke hrám ze současnosti i ke klasice – od feérií po tragédie. Jeho práce se vyznačuje přemýšlivou analýzou

4 V červnu roku 1985, při „důchodovém pohovoru“, které se na základě ředitelského usnesení prováděly „s pracovníky, kteří již dosáhli [...] nároku na důchod a u nichž není zájem na dalším jejich působení v ND“ s upozorněním „na skutečnost, že nebudou pracovně využíváni a že jim z důvodu nevyužitelnosti bude snížen plat až na dolní hranici příslušného kvalifikačního stupně“, vyzval Jaroslav Fixa Jaromíra Pleskota „aby přešel do důchodu. Vysvětlil mu, že další jeho aktivní působení režiséra je v rozporu s příslušným nomenklaturním rozhodnutím.“ (Viz 'interní sdělení' ze 3. 6. 1985)

textu, často ústící v současně cítěné adaptace, přesným režijním plánem, minuciózní práci s herci, které si uměl vybírat s jistotou a odhodláním obsadit je netradičně. Stejně cílevědomě dovede pracovat s jevištním prostorem, s kostýmy i s hudbou – nic z toho nejsou pomocné ‘berličky’, vždy mu jde o přesnou souhru všech tvořivých složek. Ne každý text mu ovšem umožnil naplnit tyto představy absolutně.“

Tuto charakteristiku ‘režijní metody’ formuloval v knize *Faustovské srdce Karla Högera* Vladimír Justl při příležitosti vzpomínání na jednu z nejslavnějších Pleskotových inscenací – Millerovu *Smrt obchodního cestujícího*. Od té doby uplynulo čtyřiačtyřicet let a Jaromír Pleskot nám celou tu dobu dokazuje, že se vlastně vůbec nezměnil, tak jako se nezměnil jeho způsob práce, který i v nejtristnějších dobách ‘normalizace’ české kultury zůstával zárukou vysoké profesionality a nadějí na zachování kontinuity těch uměleckých principů, které má Jaromír Pleskot díky svému talentu takřikajíc v sobě a na nichž stavěl od vlastních začátků ve studentském divadle DISK a u Jiřího Frejky na Vinohradech a jichž se nevzdává ani dnes, po více než šedesáti letech u divadla.

Před několika týdny měl svou zatím poslední premiéru v maličkém divadle Miriam ve Strašnicích. Díváme-li se na jeho inscenaci Schmittova *Návštěvníka*, potvrzuje se nám, že tím nejdůležitějším v režijní práci Jaromíra Pleskota bylo, je – a doufejme, že dále bude – *porozumění* a v nejlepší smyslu slova *služba* dramatickému autorovi a herci, s níž jde ruku v ruce potřeba vyjádřit se textem a inscenací vždy *k dnešku*, tedy *aktuálně*. V morálním apelu, který v takovém vnímání světa a jeho interpretaci cítíme, i v nezničitelné energii promítající se do všudypřítomného komediantského gesta, určujícího Pleskotův inscenační ‘styl’, je přítomna výzva. Dává nám vždy znovu naději, že jisté zásady stále ještě platí.

### **Citovaná literatura**

- GROSSMAN, J. Glosy k práci Národního divadla. Jevištní sloh. *Divadlo* č. 9, 1958, str. 682-694
- VOSTRÝ, J. *Zdeněk Štěpánek. Herec a dějiny*, Achát, Praha 1997
- OPAVSKÝ, J. O Svaté Janě v Národním divadle zatím jen poznámka. *Divadlo* č. 1, 1957, str. 57-58
- GROSSMAN, J. Glosy k práci Národního divadla. Básnické drama a básnické divadlo. *Divadlo* č. 7, 1958, str. 481-491
- LUKEŠ, M. Don Juan donchuánství zbavený. *Divadlo* č. 1, 1958, str. 58-61
- BEZOUŠKA, B., PIVCOVÁ V., ŠVEHLA J. *Thespidova kára Jana Pivce*, Odeon, Praha 1986
- LUKEŠ, M. Z pražských premiér. *Divadlo* č. 10, 1958, str. 773-782
- HAVEL, V. Zápas s konvencí. *Divadlo* č. 7, 1961, str. 546-555
- JUSTL V., HÖGEROVÁ E., KLOSOVÁ L. *Faustovské srdce Karla Högera*, Odeon, Praha 1994
- LUKAVSKÝ, R. *Hamlet – Pracovní deník*, Divadelní ústav, Praha 1965
- UHLÍŘOVÁ, E. Molière současný. *Divadlo* č. 2, 1960, str. 376-381
- ČERNÝ, J. *Dana Medřická*, Brána, Praha 1995
- ČERNÝ, J. Čelem od současnosti. *Divadlo*, listopad 1966, str.26-35
- PATOČKOVÁ, J. Velké divadlo. *Divadlo*, září 1967, str. 56-63
- SUCHAŘÍPOVÁ, H. Dva Trofimovové. *Divadlo*, březen 1968, str.72-74
- Zápisy ze schůzí, korespondence Václava Švorce s OV KSČ pro Prahu 1, ‘veřejný projev’ Jaromíra Pleskota a ‘interní sdělení’ ohledně Pleskotova odchodu do důchodu jsou uloženy v jeho osobním spise v Archivu ND; dopis dr. Jaromíra Kazdy a ‘interní hodnocení’ jsou součástí spisů vedených o jednotlivých inscenacích.

# U Emila Františka Buriana...

Otomar Krejča

**J**ak dnes vidím (březen 2002), měl jsem osudové štěstí, že mě **E. F. Burian** (ředitel D46) a o sezonu později (1946) **Jiří Frejka** (ředitel Městských divadel pražských, Vinohradského a Komorního) v nově ustavovaných divadlech obsadili do profilových inscenací, aniž mě předtím viděli na jevišti.

Moje tehdejší 'umělecká biografie' byla krátká a chudá: začátečník-samouk prošel během čtyř sezon u venkovských divadel (Nádherova společnost, Horácké divadlo a Kladenské) nejrůznějšími funkcemi (od 'cedulaření' po nejnáročnější role); do Prahy nahlédl jen skulinou.

Jako ozdobu svých souborů, plných známých herců, mě tedy jistě oba prestižní umělci šéfové neangažovali.

Zmíněné dvě inscenace, *Cyrano* v únoru u Buriana, v říjnu u Frejky *Macbeth*, se odehrály v témže poválečném roce (1946) a patrně vyznačily základní charakteristiku i schopnosti mé další profílce.

Nepamatuji, že bych se byl kdy nad tímto 'osudovým štěstím' pozastavil, uvažoval o něm, nebo dokonce pátral v paměti po vzniku jakési zvláštní 'předmětné zaměřenosti'.

Teprve po dvaadesáti letech se mi tehdejší stručné, rychlé a často lapidární události jeví jako 'štěstí' a vidím v nich pěšinu, vedoucí na celoživotní cestu.

Už jako studenta, při první návštěvě Prahy (patrně 1939) a zároveň prvním setkání s profesionálním divadlem, mě chytla velká poblázněnost po 'něčem takovém'; po Smysluplném i smyslů-plném. Svěbytném. Krásném. Úplném. Tajemném.

*Tiché, měkké a oblé píšťaly prostíraly do daleka opalizující stříbřité pavučiny, do hledě vešla úplná tma a ve své náruči držela nad mou hlavou dlouhý štíhlý kužel světla z namodralého oslnivého kovu; jeho kruh padl na klobouk s velkým černým pérem; zvedla se bílá ruka s černou píšťalou, ze sinalé tváře zažhnuly uhrančivé oči, havraní péro se chvělo jako kovová špona a měkký, samolibý přichraptělý hlas mávnul křídly nad mou hlavou: Jsem nikdo... jsem hůř než nikdo... jsem krysař...*

*Možná, že hrála hudba, ale já slyším dodnes znít ticho... Zůstávala v něm viset zvláštní řeč. Jakoby zpívaná.*

*Oslivý kruh zvolna hasne, je to teď kotouč zapadajícího slunce ve mdlé hladině rybníka... a už táhnou po černém nebi přes měsíc v úplňku cáry řídkých mraků... teď se vlní živá sametová látka, schovává se... otvírá se opona...*

*Jsem v symfonii kouzel úplně sám.*

*V divadle EFBuriana, na **Krysaři** Viktora Dyka.*

*Zvláštní, sugestivní, magické... Jednoduché a prosté.*

*Večer obepínalo ukrutné ticho. Smysly ovládaly neznámé rytmy. Světlo prudce, nebo zase něžně, měkce kreslilo do tmy zářivou mlhou, hlasy se kolébaly sem a tam, tryskaly do výšek, prudce o sebe zazvonily a zase – jako pára průsvitné se měkce prolínaly. Pauzy, dráždivě napjaté. Hudba...*

*Vyráželo to dech, přibíjelo oči, mámilo sluch, vrstvilo průsvitnou, prostupnou hmotu, opíjelo všechny smysly.*

*„Sedmhradská země,  
krásná jako sen.“  
„Sedmhradská země,  
krásná jako hřích.“  
„Dej nám Bože dojít  
v sedmhradskou zem.“*

*Jiný večer. **Vojna!***

*Bolek zpívá: „Žitečko platí za čtyry zlatý...“*

*Když ale není možno napsat tu melodii, atmosféru, ten provokující, hypnotizující dojem z celku... Jak tehdy končili! Hlava koně, říčící bolestí. Muži nesou mrtvého nad hlavami. Pak jej prudce zvednou. Nejvýš.*

*Zpěv pochoduje. Válečnými kroky.  
Student nedýchá dojetím.*

*Z hlediště jdu poslední. Obcházím před východem z divadla.  
Nemůžu spát.  
Tolik dojívalo.*

*Rozhodnuto...*

*Brzy potom, po Burianově zatčení, jsem u zbrusu nového Horáckého divadla vši svou slabou silou budil lobby pro solidaritu s opuštěnými Burianovými herci. Podařilo se. Někteří se skutečně na čas přestěhovali na Horácko. Dokonce s pověstným hitem, s Nezvalovou Manon Lescaut, a se Žeyerovou Starou historií. Bylo třeba doplnit mezery v pražském obsazení a mě postihlo neuvěřitelné štěstí: dvě velké role! Milovník Lionato v Žeyerovi a Tiberge v Manon! K tomu věčné poznatky při zkouškách záskoků; plno, jak se mi zdálo, profesionálních novot a grifů, dělná, přičinlivá atmosféra – neformální pedagogický seminář. Šmeral mi předváděl s šamanským nadhledem, jak se kouzlí hlasitý šepot, nebo jak automatizovat různé vokalizační triky, ale příliš často mizel do Prahy. Burianovu režii nemechanicky, živě a průzračně (bez histrionského šlojiře) přenášel Emil Bolek, mladý patron souboru. V soukromých hodinách, na odpoledních procházkách po travnatých horáckých kopcích pak trpělivě, upřímně a znale odpovídal na proudy otázek. Zlatý Emil Bolek!*

Krátce po konci války se Burian vrátil z koncentračního tábora do 'sklepa u Rozvařilů'. (Po přestěhování z Mozartea v Jungmannově ulici do nového prostoru Na poříčí na konci třicátých let tak přezdíval novému divadlu.)

Víc než kdy jindy srší teď všestrannou koncepční horečkou a neúnavným budovatelstvím. Zdá se mu, že při poválečném rozdávání divadelních karet se



**Edmond Rostand:**  
**Cyrano z Bergeraku. D47**  
1946, režie E. F. Burian.  
**Otomar Krejča (Cyrano)**  
**a Zuzana Kočová (Roxana)**



na něho zapomnělo. Ale všichni z jeho bývalých herců se s jásotem vrátili (vyjma Šmerala, což bylo obklopeno jakýmsi přísným tajemstvím). Burian je vítán a slaven jako hrdina. Hned se staví do čela jakési superintendatury divadelních útvarů různého druhu.

**DNY LÉTA 1945** Můj **demiurg** sestavuje soubor!

Včera, před pěti lety, mi něco slíbil... Nemohu spát.

Slovo 'demiurg'. Co všechno znamená přesně?

Vstávám a hledám cizí slovníky. Bydlím v pokoji historika umění Pavla Kro-páčka v Jungmannově ulici. S Pavlovým bratrem Janem jsem byl, vlastně dosud jsem, na Kladně. Dělal tvořivě kostýmy (Oidipus!), tančil, maloval, hrál. Pavel se nevrátil z koncentračního tábora. Byl z Vančurovy skupiny...

Veliká knihovna zůstala plná svůdných pokladů, domácích i cizojazyčných.

Hledám 'demiurg'. Ovšem: 'stvořitel světa, tvůrce světů (viz genezi)'.  
Zatím to stačí... 'Genezi' až jindy!

Před pěti lety, v napjaté předmaturitní bezprizornosti (rok 1939!, denně ucho na 'krystalce'. Pražský bratranec ji sestavil minulé prázdniny), jsem si vydě-

lal na úpravě polí pro nouzové vojenské letiště na cestu do Prahy a s jedním spolužákem na Buriana čekal. Hodiny. Až půjde do divadla v pasáži u Rozvařilů.

Připravené oslovení nefunguje. Melu páté přes deváté.

Budu dělat cokoli bude potřeba... Budu...

Nabízím mu svůj život.

Zakroutil rozhodně hlavou, že ne! a obrátil se k odchodu.

Ale pozastavil se a zadíval se na mne. Zavřel jsem oči; a stiskl zuby, abych to přečkal. Slyšel jsem ale, že tvůrce světů říká: Když to ve vás opravdu **je**, tak se sejdeme.

Když jsem oči otevřel, byl už pryč.

Řekl to opravdu? A i kdyby... Nevěřím. Slyším ještě teď, když si to, šťastný, zapisuji, jak mi plakal hlas, když jsem se mu *nabízel!* Jestli to ve mně opravdu je, to ať mi teď, po pěti letech, dosvědčí postavy, které mě dovedly na práh pražských divadel:

Paďour... student ze Slavnosti mládí (Götzova dramatinizace Jiráskova), Zrnek, sluha (ze Lháře a jeho rodu), sluha. Kreón (z Antigony), vládce. Oidipus! A znovu Oidipus! Renčův Císařův mim (kolik jen dopisů jsme si s Renčem vyměnili!) a Lope de Vegův Komtur, tyran. Na desítky nás už je...

Jenže...!

Smlouva na příští sezonu je už podepsaná... Na tři skvělé role. U seriózního člověka, zkušeného režiséra...

Budu prosit Buriana, aby jednu sezonu počkal!

Volá ing. Kouřil, Burianův výtvarník a administrátor: Přijď hned; Emil tě chce vidět!

Lapám po dechu: Mám podepsáno u Škody!

To by byla škoda! **Emil** tě chce vidět! Čekáme!

Šel jsem až druhý den. Na druhý břeh Vltavy. Do nově zakládaného divadla Realistického.

Jan Škoda na mně 'stavěl sezonu'. Budu hrát Molièrova Dona Juana, Shakespeareova Othella a Jeřábekova Služebníka svého pána.

Smlouva je podepsaná.

Jdu s prosbou, abychom ji rozvázali.

Nikdy jsem se tak nestyděl jako tenkrát.

**Vrátil se Burian!**

Škoda mlčí.

Je otřesený a uražený.

Cítím prvně v životě věcný obsah pojmu *noblesní*.

Paměť mi bleskem, bez slitování, promítne tu situaci: ...zkoušíme Grmelovu Klec ze zlata. Nejde to. Škoda zapírá nervozitu a jemně mi pomáhá. Nejde to. Nějakou vymyšlenou 'přirozeností' nebo čím týrá hlas dál.

*Hrajte! Proboha hrajte! Hraj-te!*

Křičí vši silou. Škoda křičí!

Stalo se před rokem. V Nezávislém divadle v Praze.

Teď se ptá, tichým hlasem, nemůže-li to u Buriana rok počkat.

Řítím se hlavou dolů...

Řeknu... *Promiňte... zůstanu u vás...*

Ne! Vzápětí – bleskem – NE! Natruc (všemu)! Třese se mi brada. Riskuju, vím to! Jsem dobře při smyslech! Ztratit rok? Když je mi už čtyřiadvacet!?

Oba se hluboce stydíme.

Za mne.

Distingovaný pán si kouše knír, dívá se stranou.

*Budete brzo litovat.*

Po soudném tichu: *Herec patří tam, kam ho srdce táhne.*

Roztrhne smlouvu; dává rozpačitě najevo, že skončil.

S Burianem si přeje mluvit spousta lidí... Herci tu sedí v řadách, jako u lékaře. Ale žádné mistry, po kterých Burian tolik volal, nevidím... Improvizovaný nápis 'DIVADLO KTERÉ ZBYLO' visí nakřivo... Burian se zlobí, na všechny, na všechno. Na dveřích velká šipka a 'ŘÍKEJTE MI PANE BURIANE'!

Bolek mě k němu uvádí. Ještě jsem nedovřel dveře a už slyším:...*se Škodou to dohodnu sám... Tady s tebou všechno vyřídí Bolek...* Ten se široce usmívá, zvedá vysoko obočí. Burian prudce fuká ukazovákem do papíru, polohlasně, po pěti, počítá... *patnáct... dvacet!* zvedne hlavu, zadívá se na mě, vidím, že **mne vidí**; zvedne papír jako trofej a říká mi (přes myšlenku na něco jiného): *...dvacet bez jedné! devatenáct členek souboru!* Dívá se ještě vteřinu na mou vyjevenost, pak kroutí hlavou nad dalším papírem:...*devatenáct a tady jsou další; samá Julie... tihle mužští! nevidí si přes příklopec na život. Já mám vážnější starosti než jsou tyhle případy.* Spustí dlaň do papírů. Ujišťuje se: *já opravdu za podmínek, jaké mi Divadelní rada dává, pracovat nemůžu.* Opět se na mě zadívá: *ty budeš nejdřív... (zaráží se, mrkne po Bolkovi, který skládá moje papíry, vrací se trhnutím ke mně) budu ti říkat Krejčíku, ty budeš... Promethea budeš hrát nejdřív. Co si nesesedneš, nestůj, nemám čas. Já agitky jako Divadlo 5. května hrát nebudu. Nikdy.*

Bolek mi předává dopis, potvrzující moje angažmá...

Nic z toho si nepamatuju pořádně. Odcházím zmatený a zvědavý.

**PÁTEK 24. LEDNA 2003** *Potřeboval bych týdny, abych popsals těchto pár dnů po válce. Zastavuji se u jediné, ústřední kauzy. Vidím všechno přes divadlo. Nebo přes sebe?*

**8. SRPNA 45** Včera velká Burianova uvítací řeč. Bezostyšné odhalení 'zrady' mistrů. Uvítání nových členů. Moje jméno padlo v pánském souboru jako první. Pak zvolení do Závodní (odborové) rady. Byl jsem z toho celý pryč.

Dnes už zkouška na překrásnou Hrubínovu Jobovu noc. Těším se. Pak mi Burian znovu potvrzoval, že hraju Promethea a vyvracel obavy ohledně režiséra; je výborný.

Jsem zvědav; v branži takovou pověst nemá.

Mohlo by to být fajn, kdyby toho Burian neměl tolik; to je jedna řeč, největší starost souboru. Nebezpečná starost. Není přes ni vidět na práci. Staří – a většina nových ještě víc – jakoby žárlili na 'čtyři!' další divadla ('a v Brně!') a k tomu rozhlas, denně, a vlastní noviny, a kdo ví co všechno ještě...

Bojím se toho, taky bych ho chtěl mít jen pro sebe.

Poznámky k inscenaci Romea a Julie, k současným divadlům (znovu že nebudeme hrát agitky), atd. Vnímám jen zpolo. Vytěšil bych si ceduli 'ZASTŘENO STAROSTÍ'.

9. SRPNA 45 Dnes bylo v divadle klidněji než včera. Normálně. Zkoušíme Promethea. Režisér unavuje pře(vy)čtenými moudrostmi. Jeho póza plave na samé nejistotě.

Nádherná báje zatím neví, co si s námi počít.

Nemyslí snad Burian, že režisérem je ten, koho on takovou funkcí pověří? Sám začal aranžovat Romea. Pokud jsem zahlédl, hezky.

Ráno cvičíme. Jakkpak dlouho to vydrží? (To cvičení.)

10. SRPNA 45 Zítra bude Hrubín před Burianem. Zástupně zatím režíruje, tedy aranžuje, Skrbková. Technicky docela dobře. Těším se na Buriana.

Jak jsem se vznášival, když tu zpívaly hlasy... burianovské hlasy...

*Barunka panence ještě šeptá*

*Na vřetena stromů se slunce navíjí*

*Děvčátka se nikdo neptá*

*A tak vdali ji...*

*Tancovala krásná panna...*

Herci-recitátoři seděli v půlkruhu kolem sloupku s bustou paní Boženy. Citlivě přizpěvované vokály slov básně ji zpřítomňovaly a živé světlo na kamenné tváři podkrývalo duši.

Osvětlovač (pan Mandaus) rozuměl básni nazpaměť.

26. SRPNA 45 Frejka dostal Vinohrady a Vlastu Buriana.

Včera jsem podepsal smlouvu. Nejvyšší skupina, 5 300.

Prometheus prý má premiéru místo Romea, třináctého. To snad není možné. Kam tak rychle? Není to drb?

V říjnu chci kolokvovat u Mukařovského a možná že budu muset i u Krále. Ještě jsem neměl čas podívat se na to. U Mukařovského to je výborné, tam se člověk dozví; práce jako s perfektními součástkami...

Ale obojí nestihnu...

Čeká na mne také nová verze „Kolikrát už...“ Ještě moc velká práce.

NEDELE 5. KVĚTNA 2002 „Kolikrát už...“ *hra o Savonarolovi a lidové republice florentské. Podle Merežkovského. Psaná koncem války. V srpnu 45 patrně ještě u Jana Kopeckého v Divadle 5. května, později ji Kopecký přenesl do ND. Nakonec se asi ztratila v povyku doby. Nikdy jsem se po ní nesháněl. Kopecký na ni věřil: 'kolikrát už se zakládala lidová republika a nikdy ji filozofující intelektuálové neudrželi naživu'. Bál jsem se na konci války, po četbě symbolisty Merežkovského, jak to bude dopadat s naší velkou svobodou.*

Buriana zatím zažívám na dálku. Mluvil hezky o příštím divadle. Jak opustí stíny a ukáže člověka. Ne politického, člověčího. A jak se musíme snažit, aby byl člověk nejdřív člověkem a pak že bude snadné vše ostatní. Dobře se to poslouchá. Ale zaháním přitom pojem 'táborový řečník'. Vyčítám si, že ve všech těch řečech (nejen Burianových) a zejména ve 'skutcích vezdejších' vidím všude tolik bezútěšnosti. Paradoxní závěry; nevěřím, že se lidé někdy dostanou tak daleko, kam až nás předbíhají naše sny.

NEDĚLE 5. KVĚTNA 2002 *Nenalézám jedinou poznámku, jak se odehrál Spoutaný Prometheus. Vzpomínám jen na pár detailů; na osobité fotografie pana Háka, Buriana a stálého fotografa. Z herců pamatuju na Růženu Pochovou, výrazně se namáhala v ženském sboru, nikdy už jsem se s ní pak nepotkal. Osobitý herec Vnouček, už starší, přešel k Burianovi, pamatují-li se dobře, z Vinohrad (snad za Šmerala?), to mě zajímalo, ale nepodařilo se mi přiblížit se k němu. Vidím ho v jedné roli v Prometheusovi. Říkal text velmi rychle a zdálo se mi úplně 'civilně', konverzačně.*

*Promethea jsem hrál necelé tři roky po Oidipovi, který mě poznamenal na celý život. Budíval mě svíravou tísní, zdávalo se mi o něm. Stojím, ne! tyčím se na obrovském meandrovitém balvanu na jevišti kladenského divadla. A plním se, v mysl i ve sva-lech, v dýchání i pohybu se napínám tím gigantickým, po pravdě posedlým, sebeniči-vým komplexem pravdy. Když napětí kulminuje, 'ještě okamžik a roztříští mě to!', zazní z Kamy zvon hlasu Eduarda Kohouta, volá za mnou, plný vstřícnosti: 'ty hexametry, Otomare, nezapomeňte, to jsou kopyta hřebců na umrzlé zemi! Kopyta cválajících hřeb-ců. Nezapo...'. Sugeruje mi důležitou hilarovskou připomínku.*

*Režisér Novotný mě poslal na krátkou 'stáž' k Eduardu Kohoutovi... S časem pozná-vám stále zřetelněji: Kohout byl jeden z nejosobitějších herců své doby. Myslím, že... stál-li Prométheus za vůbec něco, stalo se tak zásluhou Oidipa, žehnaného (zejména formálně, hexametr!) dvěma návštěvami na Kampě.*

Zítřka dostaneme Kabrnose, Koptovu novou hru. Jsem moc zvědav. Burian mi Kabrnose nesmírně vychvaloval. Jistě přeháněl.

Viděl jsem kousek jeho zkoušky na operetu v Karlíně (Král tuláků).

Je rábkův Služebník svého pána není dobré představení. Dramaturgicky především. Jednu z 'mých' tří rolí, na které mě zval Škoda, hrál-říkal Ornest. Do-na Juana bude pohostinsky hrát Dohnal.

1. ŘÍJNA 45 Včera, na představení Tarelkina ve Větrníku se mi zezdálo, že existuje jen jedno herectví. Pro všechny časy, pro všechny směry, pro všechna počasí, všechny módy. Jedno jediné; a to je živeno, roste, kvete v každém talentem posvě-ceném případě jinak, ale zároveň ve všech čímsi stejně tajemným, z nedohledné dále a hloubi vzlínajícím. Je zapuštěno v samozřejmosti (přirozenost, podstata, substance), v něčem absolutním; přitom žádá povýšenost, prezíravost. A pak - to si musím uvědomovat víc než dosud: střídmost! Přesná míra! O tajemství se nestarat, nepokoušet je. Vyrobit ani nacvičit se nedá.

Být zcela odevzdán dílu. Ono je vším; sám jsi jen vržený stín...

Divadla jsou prázdná. V dozorčí radě jsem se dověděl, že jsme pasivní, 3 mi-liony Kčs. Poříč je aktivní asi 400 000 Kčs. To by nebylo tak děsivé, bude snad ještě nějaká subvence. Nejsme ani v polovině sezony.

Na Romea prý přijde prezident Beneš. A v neděli francouzský velvyslanec.

2. ŘÍJNA 45 přečetl jsem Blázna Kabrnose. Ach, ach..., těžký porod. Jak se hra-je blázen, který zastavuje čas?

Jakási tanečnice chce, abych jí recitoval verše; místo hudby. Nebudu.

8. ŘÍJNA 45 na Vinohradech eklektické Vzbouření na vsi. Režírované rudými prapory. Ani stopa po novosti; rutina. Štěpničková - i když tentokrát 'jen Štěp-ničková', dobrá.

12. ŘÍJNA 45 večer jsem četl 3 Cankarovy pěkné povídky, Burešová básně, Vnouček monology z Ptáka Maroda. Slovinský Berkopec přednášel o Cankarovi.

13. ŘÍJNA 45 v Táboře, založení odbočky Kruhu přátel. Pár studentů, vzpomínal jsem na Pelhřimov.

Včera matiné. Halas a Černý. Krásné projevy, přednesem přizabité. Recitace bez vztahu k věci.

15. ŘÍJNA 45 v Městské knihovně Hlasy revoluce. Bídne. V první polovině jsem poslouchal Hoffmeistra (o americkém divadle a rozhlase), příliš fejetonové, z parfémovaného světa.

16. ŘÍJNA 45 tancoval v Lucerně.

17. ŘÍJNA 45 Herecká schůze. Ostuda. Kam se tohle vyvine!  
Zítra Věra Lukášová.

18. ŘÍJNA 45 Benešové Věra Lukášová – překvapení. Burianova působivá hudba. Nezvyklý jevištní útvar; impresionistické, ale nosné, hutné. Burianův smysl pro dramatičnost, resp. pro odkrývání a vytváření napětí, překvapení; pubertální stav: ještě ne... a zároveň už ne... stav mezi realitou a iluzí... Svobodová moc dobrá. Snad čtyřicetiletá žena hraje dvanáctiletou. Zblízka vadí exteriér, ale jen než si člověk zvykne. Místy ještě 'vyráběla', ale jen zpočátku. Postava s velkým, jámavým přesahem. Ostatní proti ní slabí. Skrbková už tím, že se mi líbí její zvláštnost, působí, ale je akademická.

Jobova noc asi nebude mít nijak zvláštní ohlas. Voiceband. Konečně jsem si to zkusil. Synkopický dril. Kázeň svádí k bezduchosti, ale rytmy a intonace oživují hodnotami téměř hudebními. Psát texty přímo pro voiceband?

V neděli jsem byl na skok ve Skrejšově.

Premiéra Kde vlaky nestaví. Jsem zvědav.

Zkousím Kabrnose. Bude to bída. Z nerežisérů Burian režiséry nevydupe. Sám zkouší novinku, Plavce. Potom se dělá Ostrovský, kde nehraju, a Klicpera Každý něco pro vlast, kde taky asi hrát nebudu.

Dvořák dělá Krále Ubu s Bolkem.

20. ŘÍJNA 45 jsme recitovali v Podolí pro KS, Burešová, Kočová, Spal.

28. ŘÍJNA 45 hezký den. Zabloudil jsem na hrad. Večer krásná Jobova noc.

31. ŘÍJNA 45 Kde vlaky nestaví. Naivní hra. Normální Palouš. Jiří Pravda je výborný (košili, půjčenou u Horáckého, mi už asi nevrátí). Jinak nic.

BEZ DAT Kabrnos: chce – blázen – zastavit čas. Hledám výraz pro iracionální ideu; dává mi to spoustu práce. Žádný konkrétní výsledek. Cesta do ztracena, do tmy. Tápání.

Myslíval jsem si, že herec obohatí, zpestří a zkultivuje svůj talent intenzivním intimním životem. Dlouho mi ležel v hlavě (pubertákovi) Hilarův text o he-

**Edmond Rostand: Cyrano  
z Bergeraku. D47  
1946, režie E. F. Burian.  
Otomar Krejča (Cyrano)**



rectví jako sublimaci sexuálních pudů. Dnes, když to kolem sebe vidím, chválím se a blahopřeji si, že jsem tu sublimaci zmáhal básničkami pro spolužačky a plachostí před rozhodnými ctitelkami.

Emila mám rád, protože je líznutý Bohem, říkal dneska Honza Kopecký, aby ho slyšeli i okolo. Kabrnos se mu líbil. Jsem zvědav zítra na kritiky. Vzpomínali jsme na Kladno.

Kabrnos dopadl v kritikách až na Trägra (docela) dobře.

*12. DUBNA 2002 Stopu po základním vrypu, zanechaném postavou v mladém hereckém organismu, čas dodnes úplně nezavál. Že jsem Kabrnose (jakž takž) stihl za pět týdnů, nechci dnes ani uvěřit.*

**LISTOPAD 45** Zrovna jsme přišli z Krále tuláků. Burian dovede dělat nálady. Místy krásné. Průhledný kýč, neodbytně jímavý. Pokud mluví on, ne operetáči. Jinak nic zvláštního. Aby ho Radok svou operetou nepředstihl!

Abych nezapomněl: Včera byla s Burianem krásná schůze. Je ambiciózní, přitažlivý. Několik slov a otevře obzory, že člověk žasne. A jak má jasno! ...vlastně jak rychle si je dovede udělat.

Připadám si před ním méněcenný.

Když se dostane do emfáze (a jemu se to daří naráz), začne prodlužovat samohlásky a zpěvně intonovat. Jako kdyby se chlubil. Všichni jeho herci tak mluví.

Já nebudu!

Nebyla by to ale zrada?

Láda Fikar bude mít radost, návrh na večery básníků Burian přijal.

Až budeme jezdit na zájezdy, budu hrát pana Lába ve Věře Lukášové!

A další zajímavost: Thyła Ulenspiegla, de Costerovu heroickou a veselou legendu. Neznám, ale slyšel jsem, nevím už kde, protektorátní verš: Flandry mohou spát, zemřít však nemohou...

Čtu Ignazia Siloneho, Karel Novák ho dramaturguje.

Buriana tísní příliš mnoho práce a úkolů v divadle(ch) i kolem (dokola). Neuvědomuje si to, řítí se bez kontroly (jako) opilý. Ve výkyvech, které otrásají vyděšeným duchem doby, senzibilitou vnějšího i vnitřního prostředí a v hysterii nebo vřavě jaká všude začíná vzlínat, nebude nic snadno fungovat. Škoda, že nepatří jen na Poříčí.

7. PROSINCE 45 Měli jsme mikulášskou. Emil byl sentimentální 'jako stará potvora', říkal někdo, div nezpíval hymnu. Ale jeden klad to mělo. Objevil Bezoušku, a tak budou kluci dělat politický kabaret, premiéru mají mít ještě před Cyranem.

14. PROSINCE 45 Budu hrát Cyrana z Bergeraku. **KONEČNĚ!** Dny tím přetékají. Role krásná tak i tak, vším člověčím (a divadelním) naplněná. 'Plnokrevná' postava; romantismus, patos, velké city i činy; duševní krása a ušlechtilost. A první práce s Emilem.

Trému (zatím) nemám. Hlad, dychtivost po práci. Lituji jen, že pro takovou záležitost se nezvolní úprk času a všední den si neoblékne aspoň bílou košili.

V Brně byl ve čtvrtek Krysař, prý moc fajn.

Dr. Träger nejenže přijal článek do Divadelního zápisníku, dokonce mi poslal k Vánocům Vojana a hezké přání. To mě nesmírně překvapilo. Napsal jsem mu, že se nemohu revanšovat jinak než slibem, že budu dělat dobře divadlo a že v Cyranovi se budu snažit o naplnění toho, co napsal Vodák o Vojanovi: 'že nešlo jen o bravurní hru, ale o opravdovou, těžkou a bolestnou záležitost duše, jež se chvěla každým dotekem a každou myšlenkou'.

Burešová nebude hrát Roxanu, říkala mi. To je trapné.

Visí obsazení Cyrana a Žebrácké opery. Zásah Burešové? Nebo EFB chtěl, aby byli všichni obsazeni? Roxanu hraje Kočová. Roxana má být esencí ženství. Měla by hrát Burešová nebo Langová. Burian je někdy vedle.

Zítرا začíná zkoušet. Jsem zvědav; **zvědavý!** jak na to půjde.

Roxana... nechápu... opravdu hloupé.

S Kočovou jsem byl u Horáckého.

22. PROSINCE 45 Cyrano zatím vůbec nepokročil. Emil mi zakázal, abych se tím jakkoli obíral, chce se mnou mít snadnější práci. Jak to bude dělat, ještě vůbec neví, říkal. Jistě je jen, že se bude začínat rovnou soubojovou baladou.

ÚNOR 2002 *Burian tehdy upravoval text 'osobně' pojatého Cyrana z Bergeraku, a semtam o svém privátním pojetí i zažertoval: „Je to o bílém havranu mezi havrany černými. Cyrano zajde na to, že se liší od hejna.“ Zvedl ke mně hlavu a (se smířlivým sarkasmem) dodal: „Ty bys to vlastně neměl hrát, jsi moc dlouhý a nemáš vousy.“*

*Jak jsem se zatetelil spokojeností nad takovým konceptem postavy!*



26. PROSINCE 45 Silné subjektivní pojetí Cyrana... to budu hrát vlastně jeho, Emila Františka!

ÚNOR 2002 *V Divadelních novinách vzpomíná A. J. Liehm, šéfredaktor tehdejší Kulturní politiky a zasvěcený přítel Buriana království, že „Doba byla o politice, ne o umění, o poezii. Burian se ještě pokusil navázat na své poválečné triumfy Vojnou. Strana mu velice vyčetla, že na ni pozval E. Beneše. Ale to už bylo na konci jedné a vpředvečer nové, daleko tragičtější epochy. Ta kupodivu v Děčku jaksi začala Rostandovým Cyranem. Proti Otomaru Krejčovi obsadil Burian mladou, málo známou herečku Zuzanu Kočovou... byla z toho velká láska... ideově pevná nekompromisní Zuzana byla v politickém smyslu jeho nedobrou múzou. A co bylo u Buriana paranoiou geniálního umělce, překládala do jazyka tehdejší politiky.“ Liehmova charakteristika je zřejmě výstižná, ale byla-li rozhodující pro periodizaci epoch Děčka, nevím.*

Cyrano... Emil prozatím ví, že to má být 'člověk', a že má dva tóny. Jeden ten nesmírně chvástavý a druhý – no prostě ten druhý.

Emil! všichni mu tak říkají; jak je upovídáný! a jak se člověk, když ho blíže poznává, zdiskreditovaně staví k jeho devisám! – ale jaký **kumštýř!**

Říká, že napíše muziku pro orchestr a dá ji nahrát na desky.

Nemám se ještě vůbec učit text – abych prý mu pak nedal mnoho práce. Jak mě potká, hned mi to připomíná. Rád bych, aby mi věc vysvětlil, ale na to nebude čas.

*Dnes [NEDĚLE 24. BŘEZNA 2002], když čtu v dávno zapomenutých makulaturách o různých nedorozuměních, která nás v životě potkala, vzpomínám jak na nešťastného 'člověka' Cyrana, tak na sebe, zmateného herce, s daleko větší tolerancí.*

*'Cyrano... má dva tóny: Jeden nesmírně chvástavý a druhý – no prostě ten druhý.' Tehdy (28. prosince 45), když Emil takhle 'nelidsky' charakterizoval Cyrana, to se mnou trhlo. Přesto jsem se zasmál s ostatními nad apartní zkratkou. Pak jsem se z ní týdný vyvlékal... jedno mi to nebylo.*

Na herce zřejmě příliš nedbá. Slyšíme jen o **jeho** problémech, záměrech, viděních. **Pan** režisér! 'Moji' dosavadní (Kurš, Novotný, Škoda, Novák) jsou dobří, věřím jim, s každým z nich bych mohl pokračovat, a kdyby nebylo Burianova lesku – a mého úchvatu z toho mála, co jsem od něho viděl a od jeho nejbližších o něm slyšel, jaký portrét jsem si o něm zbudoval, a teď, jak se ke mně chová... (Zase věta jako Lovosice, nemám čas ji parcelovat...) Není to tím, že se nesetkal s herci, kteří by dělali, toužili dělat něco víc než jen ho ochotně kopírovat? Copak nechce od herce víc než jenom ty vokálové skluzy?

Uvidíme.

Kostýmy prý budou velmi důležité. Potřeboval by někoho, kdo by seděl na zkouškách vedle něj a nakreslil je z herců... z jejich hry.

Co by tu bylo potřebí kumštýřů, a jsme tu sami diletanti. Jací diletanti, to jsem poznal včera, když jsem s Nedbalem četl cosi v rádiu. Aspoň tak velkou zásobu hmatů a šuplat mít, jako on...

BŘEZEN 2002 *Když jsem brzo potom blíže poznal silová pole v souboru, zacouval jsem se svou počáteční emfází. 'Nová' vize dekorování nevznikla z estetické potřeby, ale*

*z rozvratu s ing. Kouřilem, jeho odjakživa velmi iniciativním scénografem. Spolupráce ustala, Kouřil se stal tuším náměstkem ministra kultury. Při velkém exodu herců na konci první sezony zařídil Bolkovi, Machníkovi a Burešové angažmá v ND. Ostatně nezačínalo pozdnější nešťastné střetnutí se souborem už v těchto blažených dnech?*

**30. PROSINCE 45** Bůh zaplat' za Burianův kumštýřský hmat. Uvědomoval jsem si to včera na užvaněném, roztékajícím se představení (Gorkého Matka). Když posvátné věci, po nichž má hlediště buď omdlít, nebo se vzbouřit, se odbývají tak, že se stydíš. Děje se tupá, lepkavá žvavost. Takový příběh by se měl hrát pro jediný výkřik, pro osamělý výstřel, a ne pro stokrát opakovanou a vyvolávanou svobodu dělnické třídy.

Zahrát Cyrana! Že si Praha všimne... Musím.

Zítřka končí rok 45.

Dopoledne jsme zkoušeli záskok za Langovou v Klicperovi. Emil mne pak pozval nahoru a ukazoval mi první obraz Cyrana. Pochybuji, že se udrží u devis, které mu diktuje jeho podrážděný mozek. Srdce ho stejně stáhne k jeho milovaným efektům. Už říkal Mandausovi, kde má zařídít projekci. Myslím, že mnohé z toho všeho v představení nakonec nebude. Je zajímavé (a slibné), jak je nejistý a jak mu jeden nápad přebíjí druhý. Vybere to, proseje a sjednotí až práce na jevišti.

*24. ZÁŘÍ 2000 Intimitu svých tvůrčích postupů Burian rád halasně uváděl v širokou známost. Nad tím, že se mi svěruje s nehotovým inscenačním projektem dřív, než jím bude fascinovat celé jeviště, jsem se tehdy nepozastavoval. O několik měsíců později se ale ukáže, že podobná přiblížení nemusí být inspirována pouze zájmem nebo starostí profesní. Kdovíjaké nejistoty mu už uprostřed první poválečné sezony působily starosti a co vlastně v něm budilo důvěru k neznámému mládí.*

*Dnes tomu myslím rozumím. Uprostřed vlnobití nejistot – a takový bývá i ten nejklidnější pobyt u divadla – zatoužíme po možnosti opřít se, zachytit se někoho, kdo se rozkročí na vratkém voru ve velké vodě, zbaví nás pocitu opuštěnosti a podepře naši touhu po jistotě. Nesplnitelnou touhu, ať jde o fantasmagorie z blátivé cesty života, nebo o blouznivé imaginace ze světů dramatických básníků. Staří dobří přátelé v takových depresích nepomohou. Jejich útěchy známe, jejich stále tutěž kritičnost nerespektujeme.*

*Riskantní, prestižní, tvůrčí představy je třeba ohleduplně a přitom rozhodnutě oživit duchem a postavit je na prkna jeviště, konkretizovat je, ztrojrozměrnit, uvést je v dramatickém čase a prostoru do pohybu, do (skutečného obrazného) života.*

*Odvaha mlčící napjaté samoty je úrodná, oheň, žár jistoty, víry... samota je těžká, ale bez ní to nejde.*

*Frejka mě občas také zvalal z hereckého hřiště do svých krajin monumentálních, mlčících sfing; napůl lvích, napůl férických. Krajín tolik jinakých, než byly ty Burianovy. O důvěrnější 'civilní' sblížení ani v jednom, ani v druhém případě nešlo. Ale byli hodní, oba dva.*

**3. LEDNA 1946** Krásná práce, báječná, nádherná. Burian aranžuje. Bohatě. Důvtipně. Běžnou situaci zvedne do pohybové klauniády, plné vtipu a dvojsmyslu. Nikdy už nechci pracovat s jiným režisérem.

Zajímavé: když aranžuje, vůbec si nevšimá vnitřního projevu, stavu herce, sleduje jen a jen pohyb, vnějšek. Proto je pak režijní 'tělo' výkonu zřetelně artikulované. O duši zatím nejde. Jaká invenční sebejistota, když se uváží, že to, co budeme zítra ráno aranžovat, bude on teprve dnes večer upravovat.

O výpravě: nebude doslova žádná; postaví si jen nejnutnější opěrné body. Nebude se ničemu připodobňovat; nebude se estetizovat; bude to čistý divadelní materiál, jak ho známe ze zkoušek; jen s tím rozdílem, že bude typizován. Ne ovšem do funkce estetizující (výtvarné), ale do své vlastní funkce, kterou má jako materiál při zkouškách. Ta mu zůstane i na představení.

Říkám si proč ne, ale teď, když zapisuju, přestávám rozumět. Děčko je přece svými výpravami slavné. Kouřil zavedl i filmové projekce; jak jsem toužil také představení vidět! Proč nemít krásnou dekoraci, Cyrano je v elegantních verších. Myslím, že Emil z toho nakonec sleví.

Nerozumím tomu. Jak si např. poradí s posledním obrazem?

Ostatně poslední jednání prý bude v čase babího léta, popadává podzimní listí a při zemi se táhne mlha. A nic než bílé světlo. Pak se ale hned opravoval, že v těch místech, kde on bude světlo potřebovat, světlo bude. Mandaus 'to rozpálí'. Ale nic se nebude vyjíždět přes reostat. 'Cvak' a světlo je změněné. Ne tajně, žádné čarování, jen ať o tom divák ví!

Chce mít na jevišti jen autora, herce a koncepci (sám si určil toto pořadí). Režisér jako poslední? Nebo nejvš? A ovšem kostýmy, na ty nikdy nezapomene.

### **Jak Emil pracuje:**

II. obraz: básníci se krmí, Ragueneau nesměle podotýká, že má recept ve verších. V předchozím kontextu mnoho hříček Ragueneau – Líza.

Básník I: Obědváš? Vtom vzadu mlaskne Mušketýr, snad i Líza se objeví za paravanem. Ragueneau na to reaguje obratem, očima plnýma smutku a tichého vzdoru, pak se ale vrací ke své větší lásce, poezii, a zpíval by rád verše o paštice.

EFB náhle. *Přineste mi čtvrtku! Sem!* Přinesou čtvrtku praktikábl, Ragueneau se má postavit nahoru a zpívat na stupínku šanson, starofrancouzský šanson o paštičce. Zkouší se.

EFB to sleduje jen napůl, pobroukává si, zřejmě hledá jak dál. Herci dozkoušeli, dychtivě čekají na další příděl. EFB si poklepává na čelo, zvedá ukazováček: z pobroukávání chlubně šplhá k vrcholu drobná kantiléna. Objevil! Hnutí na jevišti, herci signalizují, že pochopili. EFB pomalu vstává, asistenty a celou hledištní suitu, dřív, než se stačila dozvednout, usazuje automatickým gestem. Suita poslušně neposlechne, staví se do stoji spatného, a stejně jako všichni ostatní se obrací k pianinu u portálu. EFB pomaloučku, v masce úplné veřejné samoty a hlubokého soustředění stoupá po schůdkách k pianinu, ležérně přisedne, zvrátí hlavu, poslechne napjaté ticho, zazpívá ve slabikách a zinstrumentovaně zahraje... Vydechnutí, uvolnění, potlesk. Šum. EFB se pomalu vrací k režijnímu stolu. Vše ukázněně tichne do předchozího stavu a napětí. EFB, hlavu skloněnou, zvedá ruku k jevišti, něco ho napadá!, kontroluje nápad... Pohyb mezi herci: čeho, koho se bude co týkat? EFB objevitelsky k Ragueneauovi: *Tu čtvrtku si, lupene, přineseš sám!* Sebeuspokojeně pedagogicky: *A máš jeho charakter. Charakteristika! Pamatuji! Výtečně!*

Poslednímu slovu nerozumím, snad Emil zhodnotil sama sebe. A proč ne?

Měl rád zkoušky inscenované, se světly, s hudbou, se spolupracovníky a herci kolem sebe, se sentimentální náladou.

Básník II: Obědváš? EFB: *Mlasknutí*. Ragueneau reaguje. Láska k veršům, snad i k vlastním veršům, vítězí. Obrací se k básníkům, běží si pro podstaveček, a začíná: Recept jak mandlové paštičky dělat máš...

Těším se, že scénka se zopakuje, oblažilo mi to srdce, když Emil říkal – jak říkával Kurš: „...mluvit, jednat přes myšlenku na něco jiného“ – lehkým vypočítávacím tónem informací: *Ragueneau reaguje obratem očima plným smutku a tichého vzdoru, pak se ale vrací ke své větší lásce, poezii, zpíval by rád verše o paštice*.

Ale nezopakovalo se nic. Herec přece 'mluví' na jevišti vším, každým hnutím, mimikou, chováním, tichem, pauzou, zastaveným dechem, radostí, větou, která se lekla atd. A doporučený detail je pro postavu i pro situaci charakteristický, výmluvný, přesný: zvuk – Ragueneau je jím uhozen, patří jemu, prudec se obrátí – uvidí – proč se vysmívají? proč mlaskli jako na psa? – zesmutní – ale usebere se do vzdoru – ve výrazu? gestem? pohrdáním? vším dohromady? – a vrací se ke své větší lásce. Jak se konkretizuje návrat, větší láska, chuť zazpívat si, a teď! a ne najust, písnička za nic nemůže! ale hlas nesmí selhat... atd., každý herec jinak, podle svého, ale smysl, 'co', je stejné.

Nebo: v prvním aktu jde kolem nadávajícího Cyrana dáma: Cyrano se okamžitě zastaví uprostřed supící věty, promění se vmžiku navenek i uvnitř, smekne, úklon, jemné, obdivné, uchvácené 'ólalalá', a teprve když místo dámy proti němu stojí Dueña, v půli přerušného slova pokračuje v randálu. Jak takový detail ukazuje Cyranovo fanfaronství, dvornost. Báječná práce. Režie? Emilova intonační spirála 'francouzského': *ólalalá*.

Teď večer si po Cyranovi čtu Pujmanovu jistě hlubokou a moudrou, ale – jaké vůbec Pujmanovy věci jsou – pro mě zamotanou a formálně složitou studii o Vodákovi. A napadá mě, neměl-li EFB na mysli totéž, o čem se zmiňuje citovaný Vodák, když mne zarazil (v mých prudkých Ne, ne! v I. jednání, Le Bret – Cyrano: 'K pláči', 'Ne, ne...') s poukazem, že nejde o detail, ale o postavu, a že tedy budeme ta 'Ne' říkat *tvarově navázaná na předchozí kontext, tj. vnitřně, jemně, upřímně, lidsky* a předvedl *neeéé* jak rokokové schůdky do květinové zahrady.

10. LEDNA 46 Za měsíc budu mít před premiérou. Předevčírem odpoledne, dělali jsme poslední třetinu druhého aktu – to bylo přemáhající. Zavalilo mě takové nervové? citové? – přepětí, nebo co, že jsem nevěděl, co si počít. Tmělo se mi před očima, točila se mi hlava. Emil to viděl, poznal jsem to na jeho hlase; zpomalil, potichl, a když jsem uhýbal pohledem, zahlédl jsem jeho spokojený úsměv.

Druhý akt je hotový, třetí bude v pondělí. Výborné!

Příchod Kristiánův! Událost!

Musím se s tím vyrovnat. Nechávám všechno stranou. Záliby duchovní i světské. Tohle číslo musím vyhrát.

Špidla mi vypravoval o Cyranovi, kterého viděl ve Francii.

Zicha a strukturalisty je třeba pustit na jeviště, do zkoušek, do praxe; zavést **pojmový** pořádek, abychom rozuměli **věcným obsahům** používaných pojmů a jejich mnohostranné aplikaci. Ať mluví ansámbl stejnou řečí a pracuje jedním – osobně adaptovaným – způsobem. Samozřejmě: 'neuvědečtět' mluvu mateřskou, ale hrábnout do každého slova až k jeho dnu a pěkně podle svého! 'Jak' je moje, osobní, Cyranovo; 'co' patří taky mně, ale to nemám v osobním držení, to vkládám do celku, do inscenace, do souhry.



**Edmond Rostand: Cyrano  
z Bergeraku. D47  
1946, režie E. F. Burian.  
Otomar Krejča (Cyrano)**

3. ÚNORA 46 Práce na Cyranovi pokračuje skvěle. Tři obrazy jsou v základu hotové. Třetí obraz je krásný, ani ne tak v aranžmá (na jevišti jsou 3 osoby) jako vnitřní režií. Obdivuhodné, k čemu EFB umí dovést, vyprovokovat nenápadnou intenzitou. Ne; vyprovokovat ne, v jeho přístupu není žádné přímé násilí, dráždění, hecování, podněcování. On se pouze chlubí svým eskamotérstvím, spočívajícím ve schopnosti převést všechny prostředky jevištního výrazu na kód svého osobního talentu a kouzla.

Po každé zkoušce jsem jako zbitý. Škoda, že EFB není teoreticky na takové výši jako třeba Honzl – jak o něm slyším vypravovat a zmiňovat ho na seminářích na univerzitě.

Jak vznikla písnička na konci I. aktu – popsat!

Balkonová scéna: potlačit všechny logické přízvuky a říkat to, jako zpívá violoncellové sólo. To láká, ale záměr se nedovede do konce. Už dnes se mi tam znovu tlačí logické přízvuky a nakonec se jim neubráním.

Všestranná improvizace. Výprava! Nakonec normální dekorativní efektářství, konvenční, a každý obraz z jiné vesnice. Zájem o Cyrana jako by najednou povadl.

### **Jak Emil bojuje s měšťáctvím:**

Cyrano: kýč, měšťácká komedie. V našem pohledu: revoluční individuuum v boji s konvenčním okolím. Takové zpřítomnění Cyrana se mi líbí. Vadí tolik, že konflikt probíhá takhle (celý válečný Arras je vypuštěn) pouze v oblasti velkých lidských citů a činů? Že ve hře převažuje srdce, cit, ušlechtilost? Že se ocitáme tak daleko od drsného, dravého a z věrejších válečných hrůz ničím ještě nevy-

svobozeného, natož pak vykoupeného života? Neřekneme dost dobrého současné chvíli tím, když z jeviště promluví poezie romantické hry a ctnosti i nečestnosti jejích obyvatel?

4. ÚNORA 46 Ještě k předchozímu. Společnost jde vstříc novým skutečnostem ekonomickým a v závislosti na nich proniká leccos nového do všech koutů života. Umění zůstává neoblomně včerejší. Naše generace, až na malé výjimky, stojí v nové skutečnosti spontánně a klidně. Nutnost nového umění si uvědomuje, samozřejmě. Pohled soustředěný přes skutečnost rozumu na skutečnost srdce a citu. Sebeanalýza. Příklad třeba z Fikara a Blatného, verše dřívější a verše dnešní. To nové jimi tu a tam jen jemně prosvítá; netlučou na buben, nehalasí.

To nové nejsou přece formality: odznaky, prapory, způsoby partajní nebo odborové práce apod.

Mohou se umělci, nově přitahovaní ideologickými sklony, cíli, pohnutkami, rozloučit se starou přirozeností uměleckou ze dne na den? Jít dál; překonávat to, čím nás 'obtížily' předešlé generace, to zřejmě ještě potrvá.

Znovu: co to přesně je 'to nové' – v tvorbě?

Pocity, ale i vědomí, které se nechce (protože nemůže) vypořádávat s životní zkušeností pouze vnějškově, je třeba nechat na pokoji. Převedeno na jeviště: současnost nejsou rudé prapory a fráze na téma lidová republika apod... Přirozené je stavět se ke skutečnosti hlavou i srdcem, rozumem i citem. Jen tak se setkají v nové skutečnosti **celí lidé**.

6. ÚNORA 46 Premiéra za dveřmi. Texty posledního aktu hry jsme dnes dostali těsně před zkouškou. Četl jsem to ráno poprvé. Emil doredigoval svoji verzi a připravil si – jistě šokující – efekty! patrně teprve včera. Často se vrací k radikálnímu coupu, kterým zbavil hru tradiční kýčovitosti a povýšil ji, jak říká, do přímo revoluční roviny.

Groteskní fyzická ošklivost (velký nos) hluboce citlivého, duševně krásného libertina Cyrana, beznadějně zamilovaného do křehké preciózky, sestřenky Roxany, se ocitá v neřešitelném souboji jak s nevytříbeným duchem sličného kadeta Kristiána, kterého Roxana miluje, tak s posměchem banálního, krutého okolí. Při nočním balkonovém setkání zastoupí ošklivý Cyrano krásného Kristiána a oslní Roxanu hlubokým, duchaplným, horoucím vyznáním, které ji omámí a ovládne nikdy nepoznaným kouzlem. Cyrano tak definitivně pozná beznadějnost své lásky a dopomůže milencům k tajnému sňatku. Vzápětí jsou oba, on i Kristián, odvelení se svým plukem do bitvy o Arras. Ve čtvrtém jednání Roxana, přemožená citovou bouří, sálající z Kristiánových-Cyranových dopisů, vyrazí za svým mužem do vojenského tábora, kde se kompanie kadetů připravují na bitvu s nepřitelem.

Kristián v bitvě zahyne.

S podstatným škrtem čtvrtého jednání neváhá Emil ani vteřinu. Efektní dramatická fabule tří prvních jednání se nebude courat v žánrovém obrázku vojenského tábora, říká degradačním tónem. Čtvrté jednání musí pryč!

Takhle ošizený sled událostí nám má vyrazit dech. Je mi líto, o jaký růženec událostí je hra ochuzena. Teprve v tomhle vypuštěném jednání se naplno ukazuje, co je Cyrano zač v plné své velikosti. V pátém jednání se jistě můžeme dovědět, co vlastně se před Arrasem dělo; ale když vidíme děj, je to něco jiného než

poslouchat vyprávění nebo dokonce pouhé informace. A navíc: Cyrano umírá! Nikoli náhodou; umírá z pravdy děje, z výstavby dramatu, z vyšší povinnosti.

Emil o nové fabulaci často mluvil, dramatizoval nový sled obrazů, kontroloval změněnou strukturu: milenci jsou ve zmatku oddáni – vojenské trumpety – poplach – nástup – Cyrano s Kristiánem táhnou do války – Roxana sama...

Co dál? Opona? Tma? Hudba? Střih?

*Na Paříž, na svět, říká Emil, necháme padnout ticho.*

Střih. Podzim v klášterní zahradě. Loučí se s ní poslední paprsek zapadajícího slunce. V jeho záři se snáší k zemi zežlutlý list. Pak několik dalších... Umrněný zvoneček zve řádové sestry k podvečerní pobožnosti. Zvednou hlavy od vyšívání, obracejí se k bráně, vyhlédnou... tiše zaštěbetají, vlašťovky... Kdepak se dnes zdržel?

Obracejí se k Roxaně, která se trhnutím probírá z hlubokého zamyšlení. Mdle se usmívá.

**8. ÚNORA 46** Neumím zapsat, jak to bylo, a taky nemám zrovna čas.

Aspoň narážky: sedíme po jevišti, trosečníci z posledního jednání, jen tak bez aranžmá. Ostatní jsou v hledišti kolem Emila. Na poslední situaci hry se těšil od počátku. Nedívám se na něho. Poslouchám ho jen na půl ucha. Ruší mě jeho tón, připadá mi chlubitivý a lehkomyšlný. Chvěju se trémou. V hledišti vše houstne do obvyklé emfatické barevné pěny z pouti. Hlavou mi táhne nekonečná spirála triviální věty, nevím z jakého kýče to je: „...za kulisami stál ve tmě Josef Kajetán Tyl a hořce plakal...“

Tajemství mezi námi a hrou zmizelo. Tvář akcí, odvrácených do příšeří všedního reálu, do lidského světa nás nezajímá. O příběhu romantické historické hry, o meandrech její lidskosti se nemluví. Znovu jde o střih, o přechod do posledního aktu. Už zase zvolna padá oposlouchaný podzimní list...

Číst poprvé několik dní před premiérou nový text posledního jednání?! Tři předchozí jednání jsou prý hotová. Co k jejich hotovosti podotkne jednání poslední? Co k nim dodají, čím je uzavřou – anebo jakou otázkou je nechají otevřená poslední slova hry? Jaký hrdina, jaké postavy budou odcházet do šatny? A jací herci?

Probere mě něco jako lusknutí prsty. Obrátím se a vidím, že Emil mlčky zve zřetelným gestem jeviště k pokračování. Jenom číst? Většinou jsme rovnou aranžovali!

Nebudeme rovnou aranžovat?

Nic. Bez hnutí.

Bleskne mi, že jsem 'měl okno'. Buriana jsem neposlouchal. Nevím přesně, co se tu dělo, vnímal jsem jen atmosféru; asi jsem provedl nějakou pitomost. Situace se zarazila v jakési magické zajíklosti z vrcholů professionalismismu nebo těžko popsateľného opojení z genia loci. Mne to vždycky dojíímá. A kapku štve.

Teď vidím jenom režisérovo gesto, které říká: všechno máš hotové, navazuj! Cítím, že pauza nesmí být za nic na světě dlouhá.

Ve vnitřním zrcadle se zvedá něco zamlženého. Znáím to z některých posledních zkoušek. Tentokrát se to ale hned nerozpadá. Tělesnost je stále organičtější. Napětí, které nesvazuje, nekřečovatí mě, není konvulzivní. Napětí, které mi mění celé držení. Zvedají se mi ramena. Poloha pro hlavu! Pozor! Pro rozbitou! Zevnitř napínám krk. Jedno rameno zůstává výš než druhé. Rovná záda. Brada vzhůru:

Já to ale nedělám, to se mi děje! Dýchání se hloubí. Necupitat! Dlouhý krok! Brada! Dva kroky a jsem u stolu. Padnu jako podfatý. Ne! Nic proboha! neukazovat. Rozhlížím se, kreslím nosem do vzduchu celý půlkruh. Všechno ve vteřině. Najednou. Bez pokynů, bez kontroly, bez – **vědomí**.

Všichni havrani jsou černí. Já jsem ten bílý!

Sedím ze dvou třetin přiobrácený do hledišť. V uvolněné křeči... V křečovitě uvolněnosti? Nepřirozeně rovný trup. Neuralgický bod na 'rozbitém temeni'. Hlava sedí nastranu, jako by nasazená na naříznutém krku.

Do textu se dívám úkosem, bez hnutí, tak, abych dobře neviděl, abych se musel vši silou soustředit na písmena. Čtu přiškrceným hlasem; rovně, jednotvárně. Vnitřně intonuju velmi výrazně, ale zastíněnou hladinou jezera v lese s hlubokým nebem plným zapadajícího sluce nepohne žádný tón. Jediný záměr: nevydechnout naposled dřív, než se ze všeho vyznám...

... nevydechnout naposled dřív, než se ze všeho vyznám...

Roxanu jsem odstrkoval do dálky, abych neslyšel její opatrné, nejisté intonace a neviděl Burešovou; vlastně neslyšel, jak se Kočová (marně) brání imitovat ji.

Všechno jsem k ní ale posílal, všechno jsem jen jí, nekonkrétní, pouze myšlené, vypředstavované Roxaně kladl k nohám.

A začínám ji vidět... Kočovou. Má vyděšené oči, hýbá ústy, ale neslyším slovo. Vstala...

Chytil jsem se za opěradla křesla a zůstal bez hnutí. Ne! Umírám přece, co bych vstával!

Roxanina reakce mě zavaluje a k slzám oblažuje svou konkrétností: ona miluje **mne**, Cyrana!

Zároveň mi někde hluboko a daleko v mysli blesklo: na tomhle místě přece ona nikdy nevstávala – nebo vstávala...?

*PÁTEK 11. ŘÍJNA 2002 Musím tu dávný chvatný, nepořádný deníkový záznam přerušit a doplnit jej (pře)důležitým detailem, 'metodickým vykřičníkem', jehož nepostradatelnost – a moc – jsem poznal ze spolupráce s dobrými herci.*

*8. února 46 jsem na zkoušce měl po „...na tomhle místě přece nikdy nevstávala – nebo vstávala...?“ pokračovat a na nic se neohlížet! bleskem pryč! co nejrychleji pryč od pohledu do včerejšího, zkouškového světa hry, pryč od každého ohlédnutí...*

*A kam?*

*Do nesmírného světa inkarnace, zázračného (pře)vtělování se, jak říkají Francouzi... Dál, dopředu, nepolevovat, nedívat se do zrcadla, nešpehovat hledišť, neprobouzet se – z pravdy.*

*Divadlo je **hic et nunc**. Tady a teď. Hra, živé jednání. Pravda.*

*Nepoznámkovat si nic na jevišti, nepřerušovat zejména to nezapomenutelné.*

*A deníkem pokračovat, jen když si talent vzal dovolenou a práci zbývá jen fadеса racionality...*

*Začal jsem, že dnešek neumím zapsat a že nemám zrovna čas... Povrchnost a lenost netvoří.*

*Co bylo dál na zkoušce?*

*... nikdy nevstávala – nebo vstávala...?*



Slyším, že Roxana mluví nakřáplým hlasem Zuzany Kočové. A je to pravda! – Je to Roxana. Taky napoprvé...

Zůstal jsem bez pohybu sedět. Všechno mi bylo jedno. Připadal jsem si lehký a ne docela při sobě.

Nic se nehnulo.

Pak slyším, že se Emil zvedl. Všichni vstávají s ním. Ticho, až straší.

*Tak, děti...*

Nevěřím. On je (nesentimentalizovaně) dojatý!...

*Pro dnešek dost!*

Bylo ho sotva slyšet.

Musím mu říct – a všem!, že... vždyť jsem ani nevěděl, co čtu... Řeknu jim, že jsou hodní; že je mám rád.

MLčím a rovnám stránky, jak jdou za sebou.

Neřeknu nikomu nic. Kdo ví, jak to všechno bylo...

*SOBOTA 12. ŘÍJNA 2002 Kontroluju napsaný text a nemohu se zdržet toho, co jsem si léta se studem odpíral: napsat, co se s melancholickou sveřepostí hlásí o pozornost po každé, když se tohoto nezapomenutelného zážitku dotknu, nebo když se sám přihlásí o slovo: Vskutku si to totiž, věřím že nevymyšleně, pamatuju, padesát šest let: hlas, který nechtěl mluvit, nechtěl se loučit, nechtěl se přiznávat a Roxanu nechtěl strašit, ten si pamatuju! a pohyb taky, držení, naklonění těla. A hlavně všechnen ten obsah, přirozený a organicky vrostlý.*

12. ÚNORA 46 Dočetl jsem zápis z 8. února 46. Poprvé cítím uspokojivější diagram: nejistota se zmenšila, ale je stále o řadu čísel **pod** jistotou. Přesto: od té doby (8. února 46), když zkusíme poslední akt, se dostavuje v různé míře podobná nálada vždycky.

Totíž – vždycky!?! Zkoušeli jsme to sotva jedenapůlkrát. Pamatuju si ale, respektive – moje paměť, moje role si pamatuje, ‘vnější i vnitřní prostředky výrazu’ si pamatují... Cyrana. Hlavně to myšlenkové... (ne! to je příliš suché). Duševní a duchovní, psychické uzpůsobení, prostě mentálnost se dá, pokud jde o intuitivnost, živost, přesnost, svým způsobem do pohybu a postava najednou mluví, oslovuje, dorozumívá a ptá se...

Ještě nikdy jsem neměl tak zvláštní pocity a nezažil tak nečekaná překvapení jako při zkoušení Cyrana. Skřípu zuby nad sebedojetím, nad narcistní ukrášeností. Ale všechna zdrženlivost, uzda, není nic platná.

Tiše kynu spokojeností.

Až potkám maminičky zkoumavé oči...! Rázem mě to postaví bosého do kopřiv. V životě jsme spolu neměli nejmenší konflikt. Ani nehlesnu a jen si pomyslím: že jsem pyšný, myslíš? Aspoň bys mi nemusela připomínat ‘chod’ rovně’. A ‘neboj se’.

Dost sentimentu.

Mám radost, že mne Emil nechává, abych si vypracoval celé pasáže sám.

Vojan byl zřejmě nakonec, v umírání, tvrdý, otrlý, cynický, to prý bylo blízké jeho osobní povaze. Sarkastickým pošklebkem kryl ztrátu sil, a titánským kontrastem budil nesmírný soucit nebo tak nějak, jak jsem četl. Do takových až ‘biologických’ poloh bych se bál.

Uvážit smutek a prázdnotu. Zírající, bezedný smutek. Kóma; zápas s dotírajícím bezvědomím, vymizení jakékoli volní činnosti.

Třeba se ještě něco dostaví.

O záležitosti s Kouřilem nechci nic vědět. Pro Děčko to není dobré. A Emil si surově na schůzi řekne, že bylo nutno vyříznout vřed! A jak se nenávistně dává, když přijde Kouřil na plenárku! Přitom je možné, že vinen rozchodem je Kouřil... Nebo oba.

17. ÚNORA 46 Ze vši tajné cyranovské slávy je teď jen zástup obav ze střeďeční premiéry. Sotva jsme doaranžovali, už se utíká dál, na světlo, na kostýmy, utíká se... a živé tělo inscenace? Zase jako na Kladně... A za Cyrana vydávat sebe. Ještě ani jednou jsme neprošli hru vcelku – snad zítra. Veškeré úsilí se soustřeďuje na to, abych svou osobu smířil s Rostandovým textem (vlastně naopak, aby se básníkův text spokojil se mnou!). Burianovi je jedno, jak herec pracuje detailně s textem, s psychologíí, s reliéfy. Má poznámky jen k celku, nestaví detailně verš po verši, vrstvu po vrstvě, význam za významem. Vidím (ovšem až dnes, když je pozdě), že by se dal Cyrano udělat daleko jemněji, s kontrasty mnohem decentnějšími (a tím působivějšími), s přesným strukturováním (a tím s daleko dramatictějším průběhem) atd. To se nepodaří bez vzniku uspořádaného celku, bez odpovídajících strukturních vztahů mezi prvky daného systému, mezi prvky dramatického díla. (Ach, ta 'vědecká' suchá sláma.)

8. SRPNA 2002 *Kde jsem bral v létech 1945-46 takové fundamentální požadavky? Měl jsem dojem, že tohle vědomí se dostavovalo až ze zkušenosti režijní.*

13. SRPNA 2002 *V bibliografii Divadelního ústavu se dočítám, že 1945-46 jsem uveřejnil, ponejvíce v Divadelním zápisníku, deset úvah na téma postavení režiséra v moderním divadle. A jako bych o tom nevěděl. Když to pak z nějakého důvodu vytane, samozřejmě že si vzpomenu. Vědomí si kstáru ulevuje, paměť schne.*

Ale Burianovi jako by unikalo, že hlavním 'prvkem' je tu herec, konkretizující dramatikovo literární dílo.

Není Děčko můj splněný sen?

Tak mlčet!

Popozitří hraju Cyrana – je mi 24 + 3 měsíce; je únor a mám už pět úkolů! Z toho tři titulní.

Ale krize Děčka – po vnitřní stránce – bude katastrofální. Jak EFB pomoci? Je jak bronzová socha. Bohorovný, ukončený. Jistý, že na divadle nepotřebuje už o nic usilovat. Ale neví, že co vytvořil dosud, se mu dávno rozběhlo a zevšednělo v českém divadelnictví, že na jeho narcismus není doba; že by měl...

Co by vlastně Emil František Burian měl?

Co když je úplně jiný?

Úplně jiný být nemůže.

Bojím se premiéry a bojím se přiznat si to. Jsem si nesnesitelný.

Burian by měl – aspoň na čas – z průsečíku tolika reflektorů zacouvat ne-li do tmy, tedy do příšeří. A začít pokorně, opravdově. Začít. Jinak je zle.

A já – ještě dřív a ještě rozhodněji – totéž co on.



**Edmond Rostand: Cyrano z Bergeraku. D47, režie E. F. Burian. Druhý zleva Otomar Krejča (Cyrano)**

Teď jít spát... a přiznat si, že mám dnes na všechno zvlášť skopce. Protože... Visí nová obsazení; tři další tituly. Ani na jednom z těch papírů nejsem!

Jsem zvědav na kritiky na Cyrana. V tomhle případě bylo zasahování do autora na škodu, a pokud neodstranilo sentimentální místa – ochudilo celek.

**18. ÚNORA 46** Tak už jen dva dny... S posledním jednáním byl Bolek spokojen. Ale předešla! Poznávám znovu, jaké herecké nic jsem. Co toho utíká...

A Burian... Chce ze Cyrana dělat člověka a topí ho v samém fanfaronství! Nic tu není jedinečné, vše by se dalo říci lépe!

Se sebou jsem nespokojen moc. Ale v daném čase a za těch okolností jsem dělal, co bylo v mých silách. Dovedl bych mnohem, mnohem víc. Škoda.

Rozvrat souboru s Burianem pokračuje geometrickou řadou. Odpoledne se mnou dlouho mluvil Machník a Burešová. Vyprávěla, jak jí Burian říkal, že se mnou dojde ke krachu, a chválil si proti mně Spala.

Napadá mě, že bych s ním měl ještě před vojnu promluvit.

Jsem stále rozrušený a ze zkoušek unavený. Jako bych jel mimo koleje. Středa bude důležitý den. Škoda že do takového souboje nemohu jít přesvědčený na sto procent. Jediné spolehlivé (?) světlo: čtená zkouška posledního aktu. Co když se to ztratí? Vráti se to? Nechat se nést něčím hotovým? Nehledat, nezkoušet, když mám (nebo musím) představit celek?

Doutná ve mně zážitek z první četby posledního jednání... před necelými čtrnácti dny. Tenkrát se 'to stalo' se vším všudy.

21. ÚNORA 46 Cyrano měl včera u obecnstva veliký úspěch. Co jsem doposud kdy i kde hrál, největší. Úměrně prostředí byl ohlas stejně velký jako Kreón ve Velkém Meziříčí nebo Oidipus na Kladně. Potlesk jako průtrž. Burian musel na jeviště, pak ještě jsem mnohokrát se všemi i sám docházel až na rampu (zvláštní pocit, postupovat pomalu proti hledišti, tak, že diváci v první řadě mají pocit, že je přejdete...).

Volalo se i 'výborně', mladě, upřímně, přátelsky. To se mi ještě nepříhodilo. Nevím. Že bych udělal něco jedinečného, se mi nezdá.

Dnes v rádiu kritika: slušné, ale nijak mimořádné. Začáteční fanfaronství levné, nejlepší lyrické scény! (Wenig). Kočová prý kopírovala Burešovou a Roček byl příjemným překvapením. Jinak čisté, obvykle burianovské. Vida!

Burian byl při představení příjemný, volal mne po první přestávce k telefonu, nakonec poplácával na jevišti. Dnes sotva odpověděl na pozdrav. To tak má být. Divadlo je teď a zde.

V Mladé frontě byl až dnes můj článek, nevím, jestli víc neuškodí než prospěje.

Cyrano: velká tréma - nebo napětí, či rozechvění před premiérou, pak dost suverénní dva akty (prostřední), první nepevný a poslední v bezvědomí (bez kontroly). Pak dost lidí, kteří gratulovali a obrovský potlesk - nevím - kdybych to studoval ještě měsíc - co by dělali pak?

K **panu** herci je ještě moc daleko. Po premiéře je v člověku panická prázdnota. Cyrana teď nikdo a nic nebudí. Jsem zvědav na diváky víc než na kritiky.

Burianovi kdyby šlo nějak pomoci. Dostat se s ním do nelíčeného vztahu a způsobit, aby poslouchal, co se mu říká. Aby na sebe nechal 'zahrát'. Sám to nejenže neumím, ale ani vlastně nevím, že taková prostá opravdovost existuje. Když pak takovou moudrost, uspořádanost, přirozenost potkám za katedrou, na rampě jeviště, nebo nadálku v dramatu, v básni, v úvaze - poslouchám jako uhranutý. Také jeho, Emila tak poslouchám, když ho talent nepustí ke slovu a mluví místo něj. To nejde vymyslet.

Když jsem se mu vnucoval, že mu pomůžu do kabátu, bránil se, ale jen aby mohl zavtipkovat: tvoje generace stejně neumí víc než pomáhat nám do kabátu.

Cyrana hrát nemůžu, jsem větší než on a nemám vousy. Všichni se smějeme.

25. ÚNORA 46 Fikar udělal velkou chybu. Nadepsal kritiku v Mladé frontě „Burianův a Krejčův Cyrano“.

4. BŘEZNA 46 mám v Umělecké Besedě přednášku.

Prvního jdu na vojnu a... prý sloužit u pluku; musel bych být šest neděl v Boleslavi a teprve pak u AUSu. Ráno se to pokusím vyřídit.

*„Být věrný sám sobě“ nazvala Ladislava Petišková ve Scéně [1988-89, č. 14, 15, 16, 17] dlouhý autobiografický rozhovor, který spolu s několika rozsáhlejšími projevy z té doby vyvolal nevoli značné části divadelníků.*

[Výzva k naději, *O divadle*, únor 1987, č. 2. Divadlo malé i velké, *Svět a divadlo*, roč. 1, 1990, č. 1. Na téma kontinuita (Záznam z besedy při 2. pracovním setkání mladých divadelníků v Hradci Králové 1988), *Bulletin AMD*, 1989, č. 6. K diskontinuitě českého divadla, *Scéna*, 1990, č. 15]

Nekritická záliba v Burianovi u mně zřejmě narostla z diváckého pohledu na jeho nápadně režirovaná představení; z okouzlení tvarem, formálními kvalitami, z 'make up' prostředků jevištního výrazu. Mladistvé žízni po efektu, po jedinečném a nevídaném, po osobitosti, jedinečnosti, se líbila struktura modulovaná akcentovanými prostředky výrazu, zvnějšku formalizovanými. Burian rád čaroval inscenací z bezprostřední poetické emoce. Dovedl lehce uvolňovat lyrický náboj situací. Jeho fantazii bylo myslím nejsvobodněji v oblasti zvukových, resp. hudebních obrazů. Hudební inspirace. Proto takový důraz na rytmus, melodii, na ténbr, zvukovou stránku. Modeloval k takovým účelům hercovu řeč, stylizoval pohyby a gesta. 'Hudba' řeči, utvářená podle jeho osobního způsobu, a podobně stylizovaná tělesnost, nezvyklé dynamické a melodické prostředky, dramatická struktura v lyrickém hávu, působila na nezkušeného člověka v hledišti uhrančivě.

Osobitá herecká tvorba byla bezprostředně vztažena k režii, uskutečňovala se spíše než v herci – na herci. Tato vychýlení pochopitelně nabízela divákovi poutavější efekt, kritice plastičtější pohled na inscenační výkon. Dobře se to myslím jeví na přístupu všech tří režijních protagonistů (Buriana, Frejky i Honzla) k české klasice. Burian a Honzl, každý svým, velmi osobitým, způsobem, byli 'umělejší', konstruovali více než Frejka.

Na herci chtěl Burian specifikovanou ('zpívanou') spíše než 'řeč' více či méně neutralizovanou 'vokální informací' o textu; srozumitelnou, ukrášlující; obsahem, smyslem, emocionálním tlakem tvarovanou jen vágně. Zvuková stránka jakoby působila i tvar celku inscenace. Zejména pohybem. Dodával sám, mimo herce, mimo autora, ze své osobité vize, z komponovaných složek výrazu, z dramatické efektní struktury. Nehrál hercem, resp. nehrál především hercem, ten nebyl hlavní.

**PETIŠKOVÁ:** V časopise divadla D 46 napsal E. F. Burian: „Je čas říkat já namísto kolektiv, protože je tu nebezpečí, že bychom ve falešném pojmání kolektivní práce mohli pomíjet něco tak tvořivého, jako je silná individualita.“ Jeho názor měl dobové společenské i osobní umělecké opodstatnění. Mohli bychom jej však také chápat jako vědomí zákonitostí tvůrčí práce. K tomu by poukázaly i úžasné pokroky, jakých jste docílil během několika let působení v Městských divadlech pražských (1946-50) pod vedením režiséra J. Frejky.

Může mít podle vašeho názoru Burianova úvaha aktuální význam i v soudobých (1988), podstatně změněných podmínkách divadelní tvorby?

„Říkat JÁ namísto KOLEKTIV?“ Je-li to o zákonitostech divadelní práce, není třeba o tom mluvit. Problém BUĎ já – ANEBO kolektiv neexistuje ve **správné** praxi jako alternativa; existuje jen jako falešný, neústrojný organizační model. Kolektivní, pospolitá práce a silná individualita se nevylučují. Všem u porozumíme, uvědomíme-li si, že v divadle nejde ani o 'já' ani o 'kolektiv', nýbrž o... spolupráci vyhraněných individualit, o společnou práci různých JÁ; všechna jsou angažována na konkretizaci dramatikovy básně a všechna jsou si vědoma, že básníkovy drama jejich společné dílo – inscenaci – přesáhne.

Burian často zastupoval dramatika značně autoritativně; úzký kodex výrazových prostředků, včetně ustálené konvence hereckých projevů, držel pevně ve svých rukou; byl ve většině svých inscenací jejich velmi zřetelným, viditelným autorem, nemízel v nich, spíše se jimi portrétoval. Voicebandové řešení ostatně dirigenta předpokládalo – Hrubínovu Jobovu noc do dnes slyším – i vidím – jeho, Burianovým spektrem, nikoli svým.

Při Cyranovi tomu bylo jinak: cítím dodnes zkoušky, kouzelné analýzy některých situací a nabídky úrodných efektů: balkonová scéna jako hra na cello, „Roxanu tady svlékneme světlem“, poslední obraz jako zvolna padající listí apod. Jeden kritik ale nadepsal referát „Krejčův a Burianův Cyrano“. A Buriana se to velice dotklo.

Umělci bývají už z povahy své činnosti afektivní a jejich intence, zaměření jejich vědomí bývá často obdařeno velmi zvláštními subjektivačními představami. Vzpomínáme na divadlo v nejtragičtější etapě dvacátého století. Na jeho dva nejpříznačnější představitele. Liehm, hlavní redaktor Burianových novin, vyslovuje pojem paranoia geniálního umělce (chronická psychická porucha charakterizovaná logicky uceleným bludem podezíravosti, vztahovačností a perzekuce). Kdo tehdy nebyl potenciální paranoik?

Vzpomínám si na onu odborovou schůzi, kde padla ta zlá slova. Burian na jevišti uprostřed dlouhého stolu 've sklepě u Rozvařilů', na jevišti divadla 'které zbylo'. Vedle něho rozechvělý Emil Bolek a po obou stranách odhodlaní straničtí a odboroví funkcionáři; my ostatní dole v hledišti. Zdá se mi, že slyším růst zle uražené, překvapené ticho, když obdivovaný, nekritizovatelný Emil mluví ke svým starým druhům o jakési historické křivdě...

Jeho herci, onen pověstný kolektiv, zametající vlastní jeviště... Pro nás nové jsou tito inzultovaní – divadelní apoštolové. Pro mne dokonce vážení a obdivovaní pěstouni: hrál jsem s nimi u Horáckého divadla! Bolek režíroval, vzpomínal na každé Emilovo slovo jako na svátost. Odpoledne mne sebou bral na dlouhé procházky – březinová škola v polích Vysočiny...

A teď slyším, že jsou vlastně Burianovi povinni autorským právem, že on je všemu naučil... a zatímco on zažíval... byli oni...

Nezpomínám, oč šlo tehdy přesně. Sympatiemi jsem se potácel mezi Burianem a postiženými.

Je teď (byl tehdy) pravý čas říkat já namísto kolektiv?

A proč je z toho takové povstání? Jako studentovi se mi líbilo, imponovalo mi, že stojí všude na plakátech: „E.F.B. a kolektiv“. Co by bez něho ten kolektiv byl? Nevidím v tom nic tragického, takový umělec má přece právo... Nebo nemá?

Jsmo najednou precitlivělí na rovnost. Má snad dnes jiná pravidla než včera?

Šestnáct herců, včetně snad všech jeho nejvyučenějších, opouští koncem sezony 1945-46 divadlo.

Jdu také. Jdu ze zmatku, z psychózy, z nerozumu. Neopouštím Buriana, šel jsem přece za ním jako slepý... jdu s ostatními, i ze solidarity se starými, věrnými; a snad i z nekontrolovaného sebevědomí. Vždyť Burian mi píše patetický autoritativní dopis o nesmyslu našeho rozchodu; a Frejka za mnou obden vysílá svého asistenta.

Scháším se s ním v téže pasáži, kde jsem čekal, skoro maturant, před (pouhými!) pěti lety dlouhé hodiny, až přijde, odmítne nabídku a pronese dráždivou floskuli o sejití, jestliže...

Bylo řečeno před pěti lety. A už se rozcházíme.

1945 – 1946 – 1988 – 2002 (2003)

Kolika režisérům je vypalováno na čelo Kainovo znamení režisérismu! Nezajímá nás, zda právem či neprávem. Ale protože tímto pojmem jsou často označovány nedostatky, nebo prostě fakta naprosto jiného druhu, než jakými se podle našeho soudu režisérismus projevuje, pokusíme se na základě poznatků, odvozených z praxe, režisérismus definovat<sup>1</sup>. Namátkou vybíráme citáty z článku J. Kárnet *Válka mezi generacemi* v 1. čísle *Generace*, kde je poměrně široce vyloženo, co si Kárnet pod pojmem režisérismus představuje.

Kárnet: „Na první pohled nás zarazí společný špatný poměr k autorovi a textu, tzv. režisérismus, který je, jak už dnes vidíme, vleklou nemocí našeho divadla.“

„Doufejme, že se Šmída osvobodí od komolení autora a všech ostatních zlovyků režisérismu... a začne pečlivěji vyhledávat koncepci představení v textu hry...“

„Obecně je režisérismus pravým jménem chudoba režiséra, který slyší jen jednu melodii v textu a ke druhé se chová macešsky.“

I když je na první pohled jasno, že tyto vývody jsou jednoznačné, protože definují režisérismus pouze ve vztahu režiséra k dílu dramatikovu, všimneme si jich blíže.

### *Špatný poměr k autorovi a textu.*

Jak tedy zacházejí s dílem dramatikovým dva krajní typy režisérů současné divadelní praxe:

1. Režisér nechává text beze změny a snaží se (především prostřednictvím herce) o dogmatické převedení dramatikových hodnot, obsažených v textu, do scénického tvaru. Ideálem je tu vyslovit co nejvěrněji dílo dramatikovo jevištěm. Režisér se snaží dát co nejvýstižnější a nejplnější tvar té herecké souhře, jež je „v dramatickém textu přímo dána jako úhrn řečí, jež pronášejí všichni herci, předvádějící dramatický děj“. (Zich, *Estetika dramatu*.) Dramatické dílo, divadelní představení je pak důsledným převedením významu z původní podoby (verbální) do podoby nové (scénické).

1 Příklady z praxe bereme úmyslně, neboť své vývody nechceme pokládat za absolutní kanonizaci problémů, o které běží. Jde nám pouze o zjištění existujícího stavu. Pro nic v životě a tím méně v umění není totiž možno stanovit nezměnitelné, pro vždy a v každém případě platné normy. Neboť jak život, tak umění jsou pohyb sám a všechny normy jsou tímto pohybem měněny. Co je dnes zákonem, stává se vývojem pouhou materií pro zákon nový. Problém režisérismu byl jistě neznám v divadle mladších století, než je XIX.

2. Režisér pohlíží na dramatikův text pouze jako na materiál, který ho inspiruje k nové, osobité scénické vizi. Nejde mu o to, přiblížit se vytvořením dramatického díla vizi, jež existovala ve fantasii dramatikově – zskutečňuje vizi svou. Často se pak stává, že text, sloužící dramatikovi k vyjádření určitého záměru, slouží režisérovi k vyjádření záměru až diametrálně odlišného. Režisér tohoto typu pak neváhá vyjádřit textem třeba Klicperovým naprosto 'neklasicky' svou moderní inspiraci. Hereckou postavu, která je v dramatickém textu přímo dána jako „úhrn řečí, jež pronáší herec jako představitel určité dramatické osoby“ (opět Zich), mění proto často v jinou hereckou postavu, ponechávaje jí autorův text. Řečeno vulgárně: slovy postavy dramatikovy říká pak postava docela jiná něco docela jiného, než původně dramatik zamýšlel. Režisér tu, vyprovokován dramatikem k inspiraci (či používaje díla dramatikova k vyjádření svého uměleckého záměru), je vlastně novým autorem hry, kterou režiruje – jen s tím rozdílem, že ji 'píše' materiálem libreta, které mu dodal dramatik. Dramatické dílo je pak potenciálně obsaženo ne v dramatickém textu autorově, nýbrž v 'dramatickém textu', který existuje v režisérových předstávách a který se vnějškově může a nemusí krýt s textem dramatikovým. Herecká souhra je v tomto dramatickém textu dána už ne jen jako úhrn řečí, jež pronášejí všichni herci, nýbrž jako úhrn dramatického 'textu' režisérova, tj. textu, který vznikl ve fantasii režisérově z inspirace původním textem dramatikovým. Dramatické dílo pak není naplněním scénické vise, jež existovala ve fantasii dramatikově, nýbrž naplněním scénické vise režiséra spoluautora.

Mezi těmito dvěma krajními typy režisérů se pohybuje současná divadelní praxe. Souvislost mezi režisérem a dramatikem je v obou případech charakteru – možno říci – dramatického. Dramatického v tom smyslu, že reakce režiséra na dílo dramatikovo je nepředvídatelná. Řízena je leccjak. Především ovšem uměleckou povahou obou, v čemž jsou ostatně zahrnuty i znaky ostatní (dobové, sociální). Výsledek této souvislosti je v dramatickém díle patrný z toho, jak se tu uplatnila vnitřní režie, tj. jaký podíl měl režisér na výstavbě významu, obsahu dramatického díla, kam a jak dílo významově zaměřil. Režisér typu 1. proti režisérovi typu 2. se snaží vyjádřit onen význam, jenž tanul na mysli autorovi. Nesmí nás mást, že je tento význam v kreacích různých režisérů v různých dobách či téhož režiséra v různé době odlišný.

Stejný proces proměny vzhledem k vnímání prodělává významová stránka všech ostatních umění, ve své podstatě daleko méně složitých než je umění dramatické. K nutnosti soudit umělecké dílo pod zorným úhlem pohybu (pod zorným úhlem všech okolností, za jakých bylo i je vnímáno) tu přistupuje i nutnost dívat se stejně na režiséra (resp. na režiséřův pohled na dramatika).

Režisér 1. ovšem na rozdíl od režiséra 2. hledá všechnen význam v díle dramatikově a vyjadřuje jej především prostředky, jež jsou dány tímto dílem. Proto se opírá především o herce, kterým se může tato složka struktury dramatického díla (text) plně uplatnit. Tím ale není režisér 1. nijak ve výhodě, neboť v případě 2. vzniká dramatické dílo co do jevištní průraznosti stejně pádné a přesvědčivé. A také, pokud se formy tyče, stejně organické, neboť režisér si tu (v případě, že se odpoutává od díla dramatikova) podle potřeby mění tvar materiálu, s nímž pracuje – tj. přepisuje a upravuje text. V případě 1. se pak snaží vystopovat tvar dramatického díla z tvaru díla dramatikova. V obou případech má ovšem velký význam dramaturgická volba režisérova, která se jistě u vážných umělců řídí povahou jejich uměleckého zaměření a ne snad snahou dokázat, že 'není třeba běžet s otřelou módou'.

Je tedy druh práce, popsany v odstavci 2., režiséřismem? A je přece možno říci, že tu jakýsi 'špatný' poměr k autorovi a textu, tj. k dílu dramatikovu, existuje. Do konce vědomý a záměrný 'špatný' poměr. Je pak kritické uvědomovat režiséra dramatikem?

Za další znak režiséřismu pokládá Kárnet *komolení autora*. (I když jsme si vědomi zrady, která se skrývá za tak širokými pojmy, jako je 'špatný poměr' či 'komolení', doufáme, že Kárnetovy i naše představy, které přísluší k zmíněným pojmům, se neliší.)

Mluvíme-li o komolení autora, je zřejmé, že se na dramatické dílo díváme z hlediska čtenářského, tj. jako na dílo dramatikova. S hlediska čtenáře 'komolí' autora každý režisér. Tato samozřejmost, prakticky známá všem dramatikům, je teoreticky snadno dokazatelná pouhým poukazem na materiál, jímž se projevuje dramatické dílo a dílo dramatikova a na způsob, jakým jsou obě díla vnímána<sup>2</sup>.

Jde ale o to, 'zkomolit' autora organicky. Tak, aby výsledek spolupráce všech složek, které vytvářejí strukturu dramatického díla, byl jednotným celkem. Aby dramatické dílo bylo organickou bytostí (jak říká Honzl), kde

2 Zich o tomto problému: „Veškeré úvahy, hodnocení, rozbor dramatického díla s hlediska obrazového (t. j. čtenářského), na základě pouhého dramatického textu podniknuté, jsou, zásadně vzato, nepřijatelné, protože ne jisté... Posuzují něco, co, přísně vzato, jako dramatické dílo vůbec neexistuje.“

vnímáme celek, aniž si uvědomujeme působnost jednotlivých složek. Tento, dnes samozřejmý požadavek, zásluhou Stanislavského položený divadelní práci všech tvůrčích směrů, nesmí být rušen uplatňováním specifických vlastností jednotlivých složek, vytvářejících dramatické dílo, ať už jde o divadlo tzv. realistické či stylizované (co všechno ta nepřesná pojmenování mohou znamenat!). Nesmí být tedy řešen ani uplatňováním složky, kterou se zúčastnilo struktury dramatického díla dílo dramatikovo. Jinými slovy: dílo dramatikovo, které existuje jako samostatný básnický druh<sup>3</sup>, ztrácí stykem s jevištěm tuto existenci. Přestávají platit jeho specifické zákony jako díla slovesného a nutně prochází určitou deformací, má-li se stát jednou ze složek, vytvářející dramatické dílo.

Komolení autora souvisí i s další Kárnetovou definicí režiséřismu, kdy *režisér slyší jen jednu melodii textu*.

Režisér typu 1. i 2. slyší v díle dramatikově tolik melodií a takové, jaké jeho umělecká povaha odhalí, či naopak, jaké vzbudí dílo dramatikovo v něm (přitom není jisto, zda ona imaginace, ono emocionální hnutí či intelektuální okouzlení v bytosti režisérovy bylo v téže podobě uměleckým záměrem dramatikovým). Tedy prvotní poměr k dramatikovu dílu je u obou týž – je určován kvalitou a kvantitou jejich umělecké potence. Rozdílný je však způsob, jak postupují dále. Režisér 1. svazuje svou fantazii s významem i tvarem díla dramatikova. Dramatik vykopal základy, naznačil stavbu, on staví. Soustředění k dramatikovi mu nepůsobí potíže, neboť takto tvořit je jeho uměleckou přirozeností. A úsilí, jak vyslovit dramatika, se mu mění v problém připodobnit se ve svém uměleckém záměru co nejvíce styčnými body, co nejvíce společnými melodiemi, dramatikovu dílu. Dramatik fixoval svým dílem verbální projev osob, které plně žily v jeho fantazii. Je tedy v těchto verbálních projevech (opomímáme scénické poznámky, popisy osob a pod.) obsažena určitá vise. Snahou režiséra je zeskutečnit ji. (Prakticky: najít visí takovou, která by nebyla ani tvarově, ani významově v rozporu s textem.) Míra vzájemné podobnosti vise dramatikovy a režisérovy je tu závislá na tom, jak dalece jsou si významově a tvarově blízké umělecké naturely obou umělců a jak dalece jsou shodné okolnosti vzniku díla dramatikova a díla dramatického. Režiséra 2. nutí už jeho umělecký naturel (ne vůle či schválnost) k postupu odlišnému. Z melodií, jež v něm dílo dramatikovo rozeznělo, buduje symfonii dramatického díla tím způsobem, že jde za novými melodiemi ne tak do díla autorova, jako spíše do své tvůrčí fantazie. Často záměrně slyší jen jednu melodii textu a povyšuje ji na vůdčí motiv symfonie, i když je to třeba melodie podružná. Nežřídka je tak objevena dramatikova časovost, jindy i drama-

3 Srovnej studii Veltruského v Čtení o jazyce a poesii (1942, DP).



tičnost. Čtenáři díla dramatikova se pak právem zdá, že tento režisér slyší jen jednu melodii v textu a ke druhé se chová macešsky. Nemůže se to ale zdát ideálnímu divákovi, tj. takovému, který přichází do hlediště především proto, aby vnímal spontánně dramatické dílo a je mu málo po díle dramatikově.

Dramatické dílo je struktura, tj. soubor vztahů jednotlivých složek, jež tvoří celek. Jednou ze složek je autor. Změnou významu či tvaru jedné složky se mění celek. Ale jen o ten jde divákovi i kritikovi. Kdyby se kritika tímhle řídila, přišla by ovšem o svou základní oporu při hodnocení režiséřovy práce. Kritik, který si před premiérou přečetl hru, se totiž většinou pak zajímá o to, jak naložil režisér s autorem, a zapomíná, že soud je nutno provádět s ohledem na druh režiséra, který s dílem dramatikovým pracoval. Přičemž jde samozřejmě o výsledek použití různých metod, ne o metody samé. Proto je možno definovat režiséřismus jen z nedostatku konečného útvaru – dramatického díla, ne z podoby procesu, jakým toto dílo vzniká, ne ze systému tvůrčí práce. Tedy i pro druh režiséřismu, který by byl způsoben tím, jak zachází režisér s textem, je rozhodující provedení, tj. výsledek vztahu mezi režisérem a dílem dramatikovým. A není možno mluvit o režiséřismu v tom případě, kdy dramatické dílo ev. deformací díla dramatikova jako celek deformováno není.

Jak vidíme z ideálních příkladů praktického tvoření, není možno hledat režiséřismus jednoznačně v poměru režiséra k dílu dramatikovu. Abychom dokázali naši definici režiséřismu, všimneme si záměrně volenými příklady z praxe, jak ještě je možno stavět dramatické dílo. Režisér může nechat dramatický text beze změny a stavět dramatické akce vedle textu, často i proti textu, s jakousi dadaistickou hravostí, se zalíbením ve vzdálených asociacích. Je-li výsledkem jakákoli organická jednota, která má estetickou působnost, je snad vše v pořádku. Ale není vše v pořádku, vznikne-li dramatické dílo rozštěpené do dvou toků: jeden zaplavuje diváka obrazy, které si může po svém snít z dramatického textu (jehož tvar a tím částečně i obsah není plně zapojen do struktury dramatického díla). A druhý tok jej nese přemírou drobných scénických akcí, nijak nevyrostlých z textu, ale také nijak text nazpět nepřetvářejících. A poněvadž fakt, že mezi slovem (pojmenováním) a věcí je téměř vždy možno najít souvislost, platí i pro poměr dramatického textu k dramatické akci, vystávají tu divákovi jakési bizarní spojitosti, které ovšem nakonec rozbíjejí ústřední děj v tříšť, kterou je nemožno sledovat jako celek.

Daleko častější a obvyklejší je ovšem ten případ, kdy režisér vytváří neorganické dramatické dílo proto, že eklekticky řadí k sobě jednotlivé složky různého tvaru: např. hru herců, kterou označila konvence jako rea-

listickou, a světelné řešení prostoru způsobem vlastním dramatickým dílům, která směřují k stylizovanosti naprosto jiné, než je ona realistická. Režisér tu vsazuje do díla cizí tvar. Formu, kterou nedovede sjednotit s formou ostatních složek. – Dramatické dílo není pak organickým řádem, ale různě kostrbatým seřaděním epigonských zálib. Tvar díla tu nevzniká jako výsledek tvůrčího pochodu. Je vyjadřován výsledky tvůrčích pochodů jiných režisérů. Pak vzniká – možno-li to tak nazvat – dramatická šarže, podobně jako šarže v hereckém projevu. Dílo tu neroste zevnitř, z prvotního jednotícího uměleckého záměru. Je proto nutně neorganické. Je samozřejmě, že nejde vždy o případy takto primitivní. Neorganičnost dramatického díla může být důsledkem režiséřovy práce se všemi složkami struktury dramatického díla, samozřejmě i jeho práce se složkou verbální, s hercem atd. a projevuje se v různých podobách a v různé intenzitě. Zabyvat se všemi případy podrobně přesahuje rozsah tohoto článku. Jen ještě malý důkaz, že je nutno dívat se na dramatické dílo důsledně strukturálně, chceme-li se uvarovat mylných soudů.

Kárnét kárá výtvarníka za to, že scéna nemá výtvarnou funkci 'sama o sobě'. Přiznává ale, že svou divadelní funkci plní. Tato výtka není oprávněna, neboť v okamžiku, kdy se prvků jednotlivých umění použilo ve struktuře dramatického díla, přestávají mít funkci samy o sobě. Aby naplnily své určení, je nutno opouštět zákony, kterým podléhaly, pokud byly uměním samostatným. Scénická hudba, tanec, film na scéně nemají tutéž funkci, jako když byly mateřským uměním, ale jen a jen tu, kterou jim přičkne struktura dramatického díla. Zesiluje-li režisér specifickou působnost všech, či některých složek, je vždy účinnost díla (dramatičnost, divadelnost) oslabena. („Čím je scéna výtvarnější, tím je divadelní účinek slabší.“ Zich.) Chyba, po níž Kárnét volá, se často v dramatickém díle objevuje, zneužívá-li režisér své moci a vyzdvihuje-li specifické vlastnosti jednotlivých složek. Ať už z touhy po efektu, původnosti, ze své jednostrannosti či nemohoucnosti. Je z hlavních znaků – režiséřismu.

Po všech vývodech se pokoušíme o přesnější vymezení režiséřismu s vědomím, že kterákoli ze zitéřších premiér nás může poučit, že režiséřismus existuje i v podobě jiné: *režiséřismem rozumíme režiséřem provedenou deformaci struktury dramatického díla tím způsobem, že některá, či některé ze složek, vytvářejících organismus dramatického díla, jsou samoučelně přexponovány na úkor celku a neorganicky do něho zapojeny, takže významová i tvarová podoba jedné složky je v rozporu s podobou celé struktury (všech složek ostatních).*

Poprvé otištěno v Divadelní zápisníku, roč. 1, 1945-1946, str. 145-150.

Václav Vydra hrál u Hilara Mefisty i v té době, kdy neskrýval svůj kritický názor na „neelementárnost a nepřesnost Hilarova myšlení“ (Honzl, Vývojový význam Vydrova herectví, Otázky, č. 5). Hilar si patrně dobře uvědomoval, kdo je Vydra. A v tom byl veliký. Jak malí jsou v tomto srovnání někteří dnešní režisérští velikáši! I v této oblasti je nutno hledat pěšinu, směřující na cestu k nápravě. Otázka individualit v dramatické tvorbě není totožná s otázkou nezdravě egocentrických individualistů. Pokud se naši vedoucí režiséři obklopují herci, kteří, ač jsou osobnostmi, jsou s nimi zajedno v otázkách uměleckých, ideologických i lidských, je jistě vše v pořádku. Pokud hledají bezvýhradné zaprodance bez vlastního tvaru a umělecké osobitosti, je to nezdravý úkaz a předzvěst dramatických děl, v nichž režijní stránka bude nutně nezdravě přeexponována, neboť tu bude porušena jedna ze základních zásad dobrého dramatického díla: vyrovnaná kvalita všech složek, které dramatické dílo vytvářejí. Pak na místo hereckých projevů nastupují mechanické úkony živého materiálu a režisér se tak zpronevňuje svému nejvlastnějšímu úkolu – úkolu, který jej původně vyvolal k životu (jak ukazuje Honzl): „Jen skutečně velké herectví, tj. velké herectví všech herců téhož divadla, celého souboru, dospělo k nutnosti vytvořit ze sebe a nad sebe cílevědomý záměr vyššího uměleckého řádu, než byl onen řád individuality kolárovské, šmahovské, pospíšilovské, vojanské apod. Jen na předpokladech takového herectví mohl vzniknout požadavek režiséra – a jak lze dokumentovat na herectví Kolárově, vznikla představa a postulát existence režiséra současně s existencí velkého herectví – a jen takový režisér, který rozvíjel své umění intuitivně z jistot velkého herectví minulosti, anebo který na něm vědomě stavěl jistoty svého uměleckého poslání, plnil vývojově progresivní úlohu divadelního umění a nekladl tomuto vývoji překážky, nevedl jej zpět, aničil jeho pokrokový rozběh, nezaváděl jej do temnot umělecké nicoty a zkázy.“ (Otázky, č. 5, 214) – Názor, který, přeložen do přítomnosti, je jistě uměleckým krédem Honzlovým – aspoň se nám tak zdá, vzpomene-li jeho inscenací v této sezoně. Ale české divadlo rostlo a zbohatlo, i když bylo někde vedeno úplně jinou stezkou. I když režisér zapomněl na to, jak vznikl požadavek jeho přítomnosti na jevišti, i když nakonec naprosto pominul fakt, že je povolán čímsi specificky divadelním, aby změnil řád velkých a silných vládnoucích individualit v řád velkých a silných ansámblových celků. Vývoj jej postavil na totéž místo – ba ještě výše – než stály tehdejší vládnoucí individuality herecké a obdaril jej mocí téměř neomezenou. Až důsledným zákonem protikladů vznikl dnešní stav, kdy režisér, původně povolán jako potřeba a určený k tomu, aby svým uměním rozvíjel a umocňoval právě ony složky, které si jej vynutily, se stává složkou vedoucí, která z vůdčí složky herecké dělá složku stále víc a více výkonnou a činí ji přímo závislou na sobě především tím, že neustále

zmnožuje významotvorný slovník jeviště. Stále více mizí přehady mezi jednotlivými významotvornými složkami jeviště, množí se vzájemné přebírání a prolínání významotvorných funkcí (na jevišti se stává hercem vše). Zdá se, že v současné době dosahuje tento tvar kulminačního bodu a dialekticky se zvrací ve snahu nově zdůraznit na jevišti herce. Ne návratem k původnímu stavu – ten není možný, ani žádoucí. Z dvou protikladů musí vzniknout skutečnost třetí, vyšší. Jistě by došlo k zajímavým výsledkům, kdyby režiséři druhu protihonzlovského se snažili o spolupráci s kvalitními osobnostmi hereckými – kdyby opustili pohodlný způsob práce s hereckým materiálem mechanickým a hledali i vynucovali si materiál tvůrčí. Stav, kdy stojí na jedné straně režisér a na straně druhé jím sjednocované stádo ansámblu, není jistě zdravý. Režisér musí nejen ansámbl sjednocovat, ale také s ním být jednotný. Tak nějak je možno dojít k ansámblovému herectví. (K něčemu *podobnému*, co začíná v několika jednotlivých mimovolně krystalizovat v Národním divadle.) Neboť dnes se kloníme k názoru, že jen s pomocí velkého ansámblového herectví je možno vytvořit *plně* živá dramatická díla. Přičemž není nutno slevovat z *podstaty* tvůrčí svobody režisérovou, která bývá někdy mylně označována pojmem režisérismus. Dramatická díla se znaky režisérisma vznikají totiž jak z práce režiséra eklektika, který chce být za každou cenu individualitou, tak v práci režiséra individualisty\* z jiných důvodů, než je prostý fakt režisérovou tvůrčí svobody (především ve vztahu k autorovi). Dílo režiséra individualisty je na rozdíl od díla režiséra eklektika vždy jednotný celek pevného tvaru. Režisér má v něm ale *nezdravě* dominující postavení, takže bezohledně a výlučně přizvukuje on sám celé dramatické dílo. Významová i tvarová podoba režijní složky dramatického díla není sice v rozporu s podobou složek ostatních (režisér je sjednotí otrockou závislostí na sobě), zasune je však natolik svým individualismem, že je nutně mechanizuje a nutí vyslovovat jen *jediný* ústřední umělecký záměr, záměr svůj. Podle našeho názoru má však vznikat ústřední inscenační idea střetnutím a vyrovnáním záměrů *všech* složek, vytvářejících dramatické dílo. Přistupují-li na rámcový inscenační záměr režiséřův ostatní tvůrčí (herci, výtvarníci atd.) jako *tvůrčí* umělci, nejsou-li jen materiálem, který se podřizuje, aniž sám vytvářel, zůstává tato zásada nezměněna. To je pak logické prvenství úctyhodné individuality, ne svéhlavého individualisty.

*Poprvé otištěno v Divadelním zápisníku, roč. 1., 1945-1946, str. 500-502 (Až na nejdrobnější úpravy ponechali jsme pravopis v podobě, jakou autor použil v době vzniku obou přetištěných statí.)*

\* Režisérem individualistou je pro nás takový režisér, který všemi jevištními prostředky vyjadřuje autoritativně jen a jen své záměry (často úzce osobní) a nebere na vědomí, ani nevyžaduje tvořivost složek ostatních.

# Brigitte Jaquesová zkouší Corneillova Sertoria:

## *analýza divadelních rukopisů*

Daniela Jobertová

Dnešní doba se vyznačuje jistou – řekněme rovnou značnou – nedůvěrou vůči 'textu' v rámci divadelní tvorby. Tato nedůvěra ze všeho nejdříve postihuje dramatický text; dekonstrukce nás naučila stavět se vůči němu – a zejména vůči jeho smyslu – s krajní obezřetností, což v mnohém ohledu vyhovuje současné divadelní režii. A přesto existují režiséři, kteří nejenže vycházejí z textu, ale navíc si nedokážou svou inscenační práci představit bez vlastního psaní. Vzniká tak obrovská masa jakýchsi podpůrných textů 'na jedno použití', jimiž se plní soukromé archivy divadelních tvůrců: jako příklad můžeme uvést francouzskou dramatičku a spolupracovnici Ariane Mnouchkinové Hélène Cixousovou, jejíž texty vznikají ve formě jakýchsi polotovarů dospívajících do své finální podoby během inscenačního procesu. Při přípravě textu – a zároveň inscenace – Věrolomné město aneb Probuzení Erynií popsala Hélène Cixousová několik tisícovek listů papíru, nad nimiž posléze stanula s otázkou: „Co s tím vším mám teď udělat? Je to vůbec ještě k něčemu použitelné? Lze z toho něco vyčíst a má vůbec cenu se o to snažit? A proč jsem toto vše vlastně sepsala?“ Jde tedy o psaní písemností, které nemají vlastní budoucnost ani autonomní existenci, které existují pouze ve vztahu k něčemu jinému, a jen proto, aby toto jiné mohlo vzniknout. Otázka, kterou bych si dnes chtěla položit, se dotýká funkce psaní (v prvotním slova smyslu) v případě konkrétního režiséra a při přípra-

vě konkrétní inscenace: jak a hlavně proč tento režisér píše (je-li možné z onoho 'jak' zjistit ono 'proč'), komu jsou tyto texty určeny, o čem jako 'grafické objekty' vypovídají, co z nich lze vyčíst o inscenaci i o celém procesu její přípravy, a hlavně jaký je vztah mezi diskursivním myšlením a myšlením obrazným?

Cílem této studie tedy není – jak tomu bylo v předešlém čísle v případě zamyšlení nad režijní metodou Ladislava Smočka – analýza konkrétního inscenačního procesu, ač i zde jde o úvahu, již přímo inspirovala moje účast na přípravě divadelní inscenace. Francouzská režisérka Brigitte Jaquesová mně – podobně jako Ladislav Smoček – dovolila účastnit se zkoušení Sertoria, jedné z posledních Corneillových her. Mnohé poznatky, které jsem během dvou měsíců zkoušení získala, se shodují s poznatky získanými během mé vinohradské zkušenosti. A právě proto bych tuto studii chtěla věnovat spíše analýze písemností, které vznikly v souvislosti s připravovanou inscenací a jejichž 'autorkou' – či alespoň 'pisatelkou' – byla právě Brigitte Jaquesová; vede mě k tomu i trochu překvapivé zjištění důležitosti, kterou tato režisérka přikládala procesu psaní, či spíše procesu zrání inscenace skrz psaní. Je ovšem nutné alespoň na okraj poznamenat, že práci s textem – ať už nejprve u stolu či později na jevišti – bylo věnováno skutečně hodně času: mnohem více než v případě Povědek z Vídeňského lesa, ač srovnání právě těchto dvou textů není nejšťastnější

*už jen z toho důvodu, že v Sertoriovi jde o verš, který je nutno zvládnout obsahově i formálně. Brigitte Jaquesová se k zapůjčení svých textů odhodlávala pomalu a se značným zdráháním; je to zcela pochopitelné, neboť zatímco představení jsou určena divákům (jsou tím, co má být spatřeno), vydání pracovních rukopisů je jako stržení sametových šál kolem jeviště a odhalení zákulisí. Brigitte Jaquesová ovšem nepatří k těm, kteří by zatracovali divadelně-vědné snažení, a proto se nakonec k tomuto experimentu propůjčila. Otištěná studie je tedy překladem seminární práce psané ve francouzštině v rámci semináře DEA (1. rok doktorského studia) věnovaného právě analýze 'divadelních rukopisů', během něhož vzniklo několik podobných zamyšlení nad vztahem divadelní – scénické – tvorby a textů vznikajících v souvislosti s touto tvorbou. Pro zajímavost: bezprostřední reflexe tohoto semináře vyšla v SADu (6/1997) pod názvem Ambice a úskalí francouzské divadelní vědy II, recenze inscenace Sertoria a rozhovor s Brigitte Jaquesovou je otištěna v čísle 4 stejného ročníku (Dvě corneillovské inscenace, dva corneillovské rozhovory).*

Analýza divadelních rukopisů je tím obtížnější, že by měla obsáhnout veškerou textovou produkci, která divadelní tvorbu doprovází. A i tehdy, když se badatel omezí pouze na metamorfózu vlastního dramatického textu (tj. textu napsaného dramatikem a posléze hraného, předváděného, interpretovaného na jevišti) a stranou ponechá veškerou další 'paratextovou' produkci, ocitá se přesto v jakémsi otevřeném prostoru, v prostoru vymezeném dvojím rukopisem: v rámci dialektiky text-scéna se rukopis 'literární' transformuje v rukopis 'scénický', čímž je jakýkoliv pokus o definitivní uchopení takto široce chápaného 'divadelního textu' odsouzen k nezdaru.

Právě soubor textů, který jsem si vybrala pro svoji reflexi, dobře obráží výše zmíněnou dialektiku: jde o jakési 'režijní knihy' (ve francouzštině existuje vhodnější pojem, a sice 'dossier de mise en scène'), které vznikly během inscenování hry Pierra Corneille Sertorius francouzskou režisérkou Brigitte Jaquesovou, jejíž premiéra se konala 25. února 1997 v Théâtre de la Commune na pařížském předměstí Aubervilliers. Korpus tvoří čtyři texty: vlastní text hry používaný režisérkou po celou dobu zkoušení, dva sešity s poznámkami, nápady a návrhy (nazveme je Sešit A a Sešit B)

a konečně soubor poznámek týkajících se postav (Sešit C). Rozsah této práce mi nedovoluje realizovat skutečnou 'genetickou' analýzu zmíněných textů; proto bych se chtěla pokusit o jejich postupné prostudování jakožto grafických objektů, které nesou otisky jistého intelektuálního úsilí, a to jak systematického a čistě racionálního, tak intuitivního. Pořadí, ve kterém byly čtenáři představeny, je sice téměř náhodné, přesto však se právě ono stane strukturou této reflexe: zdá se mi totiž, že toto řazení odpovídá nejen kritériu kvantitativnímu (od nejrozsáhlejšího textu k nejkratšímu), ale i kvalitativnímu (od nejdůležitějšího a během zkoušení stále přítomného k 'nejméně důležitému' textu pro 'jedno použití'). Soubor rukopisných poznámek režisérky bude pro potřeby této studie (a navzdory jisté schematizaci) rozdělený do dvou kategorií, které odpovídají zmiňované dialektice: na jedné straně stojí vlastní literární analýza dramatického textu režisérkou, na druhé straně její reflexe (doslova mozaikovitě prosvítající z rukopisných poznámek) týkající se možnosti převedení textového materiálu na scénu. Dále se pro každý text pokusím identifikovat a pojmenovat vztahy, které ho pojí k textům ostatním, a stanovit okamžik jeho symbolického 'vstupu na scénu'; nejde tedy o určení jeho absolutního ukotvení v čase, nýbrž o jeho relativní vepsání do doby trvání přípravy inscenace. V závěru bych se ráda zamyslela nad několika otázkami vyplývajícími ze specifčnosti těchto textů: nad otázkou jejich autora a jejich příjemce/ů, nad otázkou vztahu mezi textem a představením, a konečně nad jejich 'osudem'.

## Text hry

*(formát A4, str. 309-377 edice Garnier)*

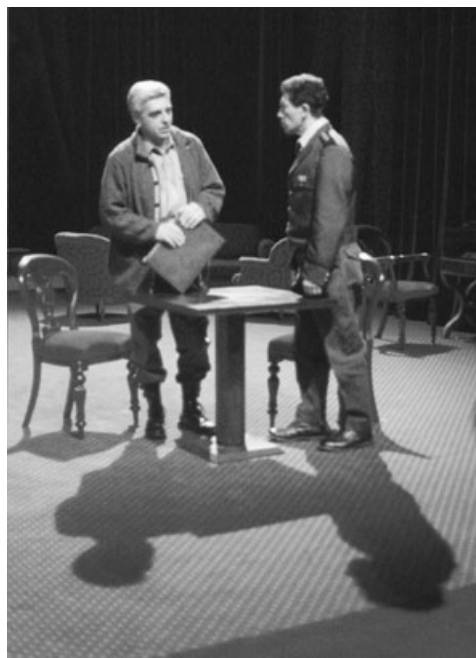
Otázka autorství vyvstává hned u tohoto prvního textu. Text hry používaný jak režisérkou, tak všemi herci a ostatními tvůrci inscenace, je fotokopii hry z edice Garnier. Je prezentován jako text hotový, ukončený; tato jeho ukončenost jako by byla potvrzena jednak jeho knižním vydáním, jednak i tím, že jde o text označovaný za 'klasický'. V případech takových uznaných pilířů francouzské klasické literatury, jakými jsou Corneille, Racine a Molière, je dramatikova hegemonie neoddiskutovatelná a nepochybnitelná. A tak každý režisér, který se chystá takové dílo inscenovat, stojí před dvojím úkolem: na jedné straně musí respektovat *status quo* textu a jeho implicitní nedotknutelnost, neporušitelnost, na straně druhé ho ale musí 'zpřítomnit' a 'aktualizovat' pro současné obecnstvo. Rukopis Brigitte Jaquesové svědčí o tom, že si

režisérka uvědomuje tento dvojitý úkol, který je zároveň i starostí: starostí čitelnou v poznámkách spadajících do oné první kategorie (tj. poznámky týkající se vlastního dramatického textu).

První kategorie tedy obsahuje poznámky, napsané výlučně rukou Brigitte Jaquesové, které se vztahují k textu: jde o poznámky doprovázející její akt čtení, vedené snahou najít smysl textu, pochopit jej, interpretovat, vysvětlit (sobě i hercům), a dokonce i osvětlit prostřednictvím četby dalších autorů (například Plutarcha). V grafickém prostoru vlastního tištěného textu jsou časté vpisky týkající se výslovnosti (slovní i větný akcent, vázání). Tímto způsobem režisérka text připravila tak, aby se o něj mohla opřít při práci s herci, přesněji v době, kdy se herci text ještě učili, kdy si 'osvojovali' jednotlivé repliky. Všudypřítomnost těchto poznámek obráží starostlivost Brigitte Jaquesové, která zachovává maximální respekt vůči klasickému dramatickému textu, jenž vyžaduje velice přesnou – neboť přesně kodifikovanou – dikci. Režisérka ovšem podniká i několik kroků *proti* textu, či jeho původnímu znění, a to ve snaze adaptovat jej v souladu se současným užíváním francouzštiny; v některých případech totiž při ponechání původního textu hrozilo nepochopení smyslu a dokonce nesprávné, zavádějící konotace. Např. syntagma „entre les bras d'un autre“ v replice Aristie (obávající se, že by se Pompeius mohl ocitnout v náručí Emilie) je nahrazeno syntagmatem „entre les bras d'une autre“, které lépe odpovídá senzibilitě současného diváka a ruší ambivalenci termínu, jehož použití bylo v 17. století odlišné (tehdejší výraz 'un autre' odpovídá dnešnímu 'quelqu'un d'autre', kde není rozlišen gramatický rod, a tudíž ani 'pohlaví' postavy či osoby, o níž je řeč).

Hlavní funkcí nejrůznějších typů podtrhávání, horizontálních šipek, které označují izolované verše, a jakýchsi závorek, jež sdružují čtyřverší, je zdůraznit jednak vlastní *strukturu* textu, který je budován řetězením myšlenek, jednak termíny, jejichž opakování či morfologická variace signalizují jistou izotopii, téma, které by mohlo či mělo být aktualizováno (režisérka v textu například systematicky – tj. graficky – zvýrazňuje izotopii Říma). Naléhavá potřeba pochopit smysl, předat jej hercům a jejich prostřednictvím i divákům, je zdrojem velice bohatého verbálního i neverbálního komentáře; kromě grafických znaků (již zmíněná podtržení, šipky, přízvuky atd., k nimž je nutno připočítat ještě občasné škrty, odpočet veršů, členění textu pomocí římských číslic v souvislosti se změnami témat hovoru či verbálních strategií postav) doprovázejí dramatický text formulovaná syntagmata a dokonce i celé věty. Režisérka je pozname-

nává po levé i pravé straně textu, a v případě potřeby i na prázdném levém listu svého svázaného exempláře. Parafraze či shrnutí některých veršů, stylistických a rétorických figur, jí pomáhají snáze uchopit význam dané repliky: Corneillův styl – a tím pádem styl jeho postav – osciluje mezi promluvou implicitní a promluvou explicitní, a čtenář si proto občas musí jednoduše, prostě a jasně přeformulovat to, co je schválně řečeno komplikovaně. Režisérka si proto občas označuje i promluvové akty, které jednotlivé repliky realizují, což jí posléze při zkoušení umožňuje pro herce verbálně zprostředkovat nikoliv *obsah* repliky, ale její *akci*. Je tedy jasné, že chápání dramatického textu probíhá paralelně s reflexí jeho budoucí scénické realizace: a ač pracovní text Brigitte Jaquesové explicitně neodkazuje k obsazení rolí, přesto je možné v něm nalézt implicitní odkazy na režiséřčinu práci s konkrétním hercem či herečkou. Brigitte Jaquesová například v textu odkazuje k dalším Corneillovým hrám, které již se stejnými herci inscenovala, a dle jejích poznámek lze soudit, že pomocí nejrůznějších připomínek, asociací, eliptických vyjádření, srovnání a narážek na minulou společnou zkušenost chce hercům co možná neefektivněji zprostředkovat jisté myšlenky (ač nejde o zcela stejný případ a zcela stejnou



1. dějství, 2. výstup: Sertorius (Luis Miguel Cintra) informuje Perpennu (Pierre-Mourad Mansouri) o nadcházejícím příjezdu Pompeia

konstelaci hereckou i dramaturgickou, nabízí se zde možnost srovnání její metody s metodou Ladislava Smočka, který se při inscenování vinohradských *Povídek z Vídeňského lesa* uchýlval k minulé zkušenosti – ovšem sdílené pouze s jedním hercem – jen v nouzi). Kromě takovychto velice specifických a často dokonce osobních narážek se v pracovním textu režisérky objevují i narážky obecnějšího rázu vztahující se k notoricky známým osobnostem, dílům či jevům: v poznámkách Brigitte Jaquesové figuruje Shakespearův *Richard III.*, Federico Fellini a další tvůrci, jejichž zmínka režisérci pomůže zdůraznit podobnost mezi jistými postavami, jistými částmi zápletky, či navodit (doslova vsugerovat) potřebnou atmosféru.

Druhou velkou kategorií poznámek tvoří poznámky týkající se prostoru, času a herectví. Režisérčina pozornost je neustále strhávána k jednomu či k druhému pólu, k textu či ke scéně; tyto dvě priority se samozřejmě překrývají, mísí, občas ale zůstávají radikálně oddělené. Poznámky doprovázející dramatický text často dosvědčují, že textové priority jsou často opouštěny ve prospěch priorit scénických: tak například členění textu pomocí římských číslic (členění, které zůstává pouze v rovině analýzy jednotlivých hnutí 'literárního' textu, jde tedy o analýzu strukturní), je postupně vytačeno perspektivou scénického ztvárnění a režisérka začíná používat skutečné 'scénické poznámky' typu 'pauza', 'ticho'; tyto poznámky již nepatří do slovníku čtenáře, jemuž jde o uchopení struktury vyprávění, nýbrž do slovníku režiséra, který se začíná zabývat plynutím času na scéně.

Ze vzájemné provázanosti textu a scény vystávají některé otázky, které si režisérka poznamenává po straně textu; jde o otázky praktického rázu, které vyvolává dramatický text a které musí konkrétní inscenační praxe řešit. Například na repliku královny Viriaty „Je le dis bien haut, afin qu'on m'entende“ (II, ii, verš 525: „Říkám to nahlas, jen ať mě slyší“) reaguje Brigitte Jaquesová otázkou: „Kdo ji má slyšet?“; musí se totiž rozhodnout mezi různými možnostmi dispozice herců na scéně, přičemž každá z těchto možností implikuje jiného adresáta dané repliky. A právě tato možnost volby, již v našem případě ilustruje rozvažování Brigitte Jaquesové, dokazuje, jak hluboce se mylí všichni, kteří trvají na hermetické uzavřenosti a dokonce 'normativnosti' klasického dramatického textu.

Inscenování není pouhý přepis dramatického textu, je to časoprostorová událost obsahující pohyby a zvuky, a tato událost musí obrážet jistý jednotlivý záměr režiséra, který dramatický prostor vytváří a organizuje. Námi studovaný text neopylává režijními či inscenačními poznámkami, přesto však obsa-

huje indikace týkající se způsobu organizace této časoprostorové události. Brigitte Jaquesová kupříkladu vizualizuje některé z postav pomocí popisů jejich kostýmů v okamžiku jejich prvního vstupu na jeviště (který nemusí vždy odpovídat jejich první replice). Dva náčrtky ilustrují rozmístění postav na začátku a na konci hry; toto vizuální dvourozměrné znázornění dvou zásadních dramatických okamžiků zřejmě vychází z režisérčiny snahy dosáhnout maximálního vizuálního účinku v okamžiku expozice a rozuzlení. V dalším náčrtku se obráží reflexe týkající se příchodů postav z různých stran; režisérka chce zvyšovat dramatické napětí prostřednictvím takového postupného 'zaplavování' prostoru, prostřednictvím prudkých pohybů již přítomných postav při příchodu důvěrnice Thamiry a posleze Pompeia (ve funkci *deus ex machina*). Scénický rukopis se vlastně nakonec zpětně promítá do rukopisu literárního; dramatický text totiž nikterak neurčuje rozmístění statistů-vojáků, a režisérka sama wpisuje do textu velké množství poznámek týkajících se pohybů vojáků v pozadí; wpisuje tak 'plastičnost' scénického dění zpět do 'lineárnosti' dramatického textu. Je pravděpodobné, že tyto poznámky byly zapsány v okamžicích, kdy se zkoušení chýlilo ke konci, kdy tedy rozmístění hlavních postav a jejich jednání bylo určeno a nezbyvalo než podle situace 'zaplnit prostor' statisty.

Režisérčin text navíc obsahuje velké množství poznámek a grafických značek, které lze interpretovat jen velice obtížně, a některé z nich se dokonce in scenaci vůbec nevážou. Tak například dvě jména figurující v textu – Hervé, F. Flouret – mohou být vysvětlena pouze za pomoci jiných textů, jež inscenaci doprovázejí (program, fermány atd.). Program a komentář určený novinářům (dossier de presse) nám prozrazují, že Hervé je křestní jméno jednoho z herců-vojáků (v textu se objevuje v naprosto osamocené poznámce „Hervé kouří cigáro“, aniž by bylo jasné, zda toto gesto navrhla režisérka či sám herec). Co se týče F. Floureta, z dokumentace se dozvídáme, že byl tím, čemu Francouzi říkají 'régisseur général du spectacle' (tj. osobou zodpovědnou za technickou režii); tato podobně osamělá zmínka jeho jména svědčí o velice úzké spolupráci mezi ním a režisérkou.

Poslední skupinou poznámek, které v textu nalezneme, jsou takové, jež s inscenací vlastně nemají nic společného; Brigitte Jaquesová tedy svůj text v mnoha případech použila jako obyčejný notes na zapisování nejrůznějších informací bez vztahu ke své aktuální práci. Na začátku textu stojí kupříkladu poznámka „festival/Saint-Denis“; jde o jistý 'vpád' vnějšího světa do tvůrčí práce, vpád, který je sice pou-

hým krátkým a pomíjivým 'zjevením', ale který v nás oživí pocit frustrace z nemožnosti úplného poznání a pochopení. Rukopis tedy není soběstačný, neobsahuje všechny klíče potřebné k vlastnímu dešifrování; a intertextuální srovnávání nezahrnuje pouze texty vztahující se k jedné konkrétní inscenaci, ale otevírá cesty vedoucí mnohem dál, k jiným textům, jiným autorům a jiným obdobím.

Než přistoupíme k analýze Sešitů, zastavme se ještě u rámce režisérčina rukopisu (schválně používám přivlastňovací adjektivum 'režisérčin' namísto adjektiv 'režijní' či 'režisérský') a jeho technické realizace. Jak již bylo zmíněno, režisérka se rozhodla pracovat s edicí Garnier. Její vlastní pracovní text – stejně tak jako texty herců i ostatních tvůrců inscenace – začíná názvem hry, obsahuje Corneillovu předmluvu a seznam postav. Režisérka však tento rámec mění, když na titulní stránku připsuje dvě repliky královny Viriaty; do 'paratextu' tedy proniká vlastní dialogický text, promluva prvotního autora určená pro dramatickou postavu a během inscenace vyslovená jejími ústy. V tomto citátu tedy vlastně promlouvají tři autoři: režisér, dramatik i postava. A zatímco druhá citovaná Viriatina replika („Zbavte naše ovzduší té dobrodružky“, verš 705) není jasným klíčem ke snadnému uchopení hry, její první replika přejatá režisérkou jako motto („Slyším, co mi říkají a co mi říci chtějí“, verš 666) odkazuje nejen k autorově tvůrčí technice, ale dává i klíč k inscenaci, jejímž principem je neustálé oscilování mezi explicitními a implicitními významy. Co se týče konce hry, ani zde režisérka nenechává 'rámec' beze změny; po posledních vytištěných slovech „Konec pátého a posledního dějství“ následuje krátký text z režisérčina pera, který shrnuje fungování všech postav. Účel tohoto textu zůstává neznámý; nacházíme v něm mnohé škrty, přepis, přeformulování. Možná jde o pokus, který měl někdy později figurovat v jakémsi doprovodném režisérském metatextu (otištěném kupříkladu v onom 'dossier de presse'), stejně dobře ale tento text může být pouhým upřesněním jistého problému, odpovědí na otázku, kterou si režisérka kladla: 'Co mají tyto postavy, z nichž každá sleduje svůj individuální příběh, společného v rámci makrostruktury celé hry?' Tuto hypotézu potvrdí následně analýza sešitů; zdá se totiž, že pro režisérku Brigitte Jaquesovou nevede 'akt psaní' k pouhému vytváření jakési databáze, do níž by se v případě potřeby obrátila pro informaci; v procesu psaní se jistě věci ujasňují, nacházejí své místo, a 'pisatel' (který by měl být odlišován od 'autora') díky němu postupně strukturuje, organizuje, či dokonce krotí své roztěkané, fragmentární myšlenky.

## Sešit A

(formát A 5, cca 90 hustě popsaných stran)

Rukopisy prvotního i druhotného autora se v dalších dokumentech i nadále střetávají a doslova mísí, zejména v sešitě A. Ten obsahuje lineární analýzu dramatického textu, v jejímž rámci režisérka přepisuje verše, jež považuje za nosné z hlediska ideového, z hlediska charakterizace postav či z hlediska dramatického jednání; režisérčin rukopis zde má za úkol osvětlit rukopis autorův, s cílem nabídnout konkrétní čtení nedokončeného, otevřeného a podle Umberta Eca „možného světa“ nastíněného dramatikem. V tomto případě se režisérčino psaní a přepisování vztahuje k verši, zejména k jeho významu; na konci každého výstupu a každého dějství je popsána nově vytvořená dramatická situace postav, často se zde objevují i čísla veršů. Vcelku tento rukopis působí monotónně, repetitivně, a vlastně představuje zejména zajímavou součást celého korpusu; je homogenní, lineární, rukopisně spíše úpravný a stylově vyříbený, sevřený a jednotný, ovšem nepřekračuje rámec literární analýzy. Zdá se, že vznikl během velice krátkého období, během jednoho z prvních čtení dramatického textu (pravděpodobně v tom vydání, jehož xerokopie se stala pracovním textem celého souboru), kdy si režisérka ještě systematicky psala poznámky týkající se textu. Sešit A tedy cele spadá do té kategorie poznámek, které se vztahují k textu jako k literatuře; časová, prostorová a herní dimenze v něm zcela chybí. Tím lze také vysvětlit onu úpravnost tohoto dokumentu; zřejmě byl napsán 'jedním dechem', či spíše 'jedním tahem'. Tento text dále obsahuje minimum škrtnutí a přepisů: režisérka se v této fázi ještě nerozhoduje, naopak zapisuje všechny možnosti a všechny nápady, k nimž jí dramatický text dává impulsy, vytváří jakousi 'banku údajů', násobí svůj vlastní komentář, možná aby mohla hercům nabídnout maximum možností, které by jim mohly text osvětlit.

Je konečně velice zajímavé, že tento text, který doslova kopíruje strukturu hry (výstupy i dějství), je po čtvrtém výstupu čtvrtého dějství náhle přerušen; tuto 'ztrátu dechu' lze vysvětlit přechodem od práce spíše ještě individuální k práci již kolektivní, k práci s herci při prvních čtených zkouškách 'u stolu'. Sešit A tak postupně ztrácí na důležitosti; jeho úpravnost i důslednost, s níž je na začátku veden, vytvářejí iluzi, že z hlediska režisérčina přemýšlení o vytvářeném díle jde o dokument klíčový (titul hry se stává i titulem tohoto sešitu, v záhlaví jsou citovány dva nosné verše vztahující se k Římu: verš Viriatin „Rome seule aujourd'hui peut résister à Rome – Pouze Řím

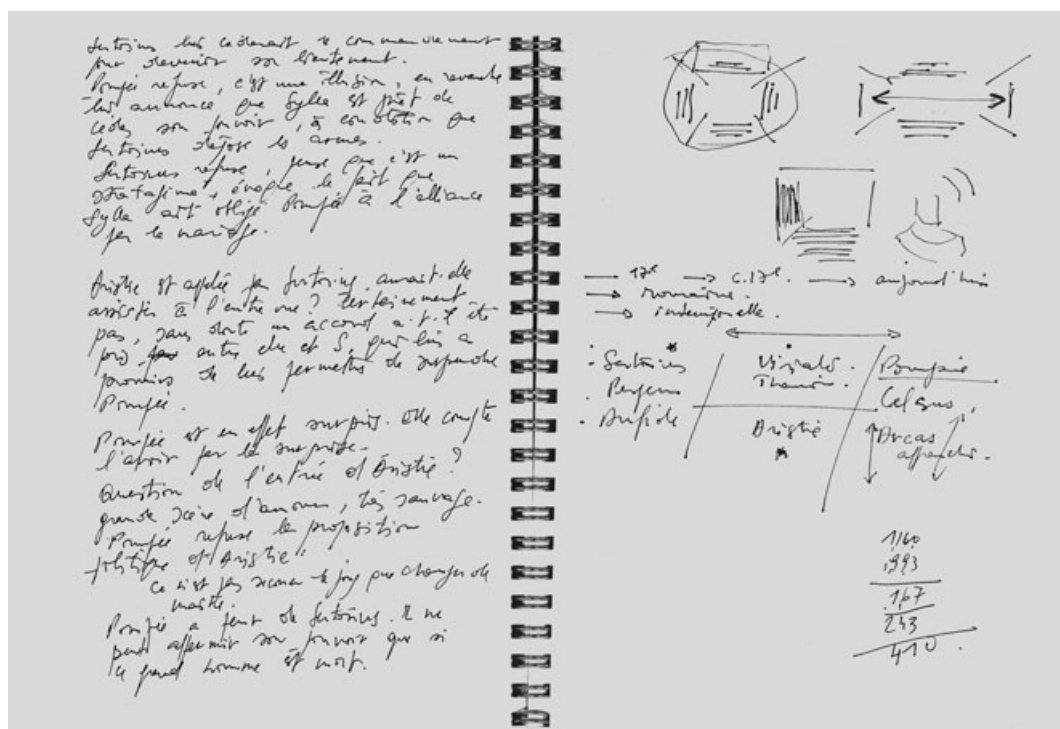
dnes může vzdorovat Římu“, a verš Sertoriův „Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis – Řím již není v Římě, je tam, kde jsem já“; seznamu představ a jejich obsazení konkrétními herci dále předchází režisérčin krátký text týkající se Sertoria jako postavy i jako hry a propojující individuální příběh – histoire – s dějinami – Histoire), ovšem jeho 'nedokončený konec' prozrazuje jakési vyčerpání podpůrného rukopisu, který není ničím jiným než pouhým odrazem rukopisu autorského.

## Sešit B

(formát A 5, cca 40 hustě popsaných stran)

Vzhledem k tomu, že Sešit A i Sešit B pojednávají o stejném problému, jeví se jejich srovnání jako velmi poučné, zejména proto, že jde o dva naprosto odlišné přístupy; zatímco totiž Sešit A se spokojuje s komentářem literárního materiálu a zůstává tak hluboce ukotven v dramatickém světě textu, pro pisatelku Sešitu B je tento materiál zdrojem, od kterého odvíjí vlastní plastickou, prostorovou a časovou reflexi.

Analýza jednotlivých výstupů obsažená v Sešitu B odpovídá odlišným nárokům. Je citováno mnohem méně veršů, jejich komentář se stává osobnějším, dalo by se říci dokonce nahodilejším, ztrácí lineární a homogenní povahu, již jsme zaregistrovali u Sešitu A. K mnohým výstupům se režisérka vrací a přepracovává je, nevrací se ovšem k tomu, co již jednou napsala: do svého vlastního komentáře již nic nevpisuje, nýbrž o x stránek dál pokračuje v započaté reflexi (při pohledu na písmo a na zaplnění stránky se nezdá, že by Brigitte Jaquesová do textu cokoli doplňovala; její text vzniká skutečně lineárně a odvíjí se chronologicky). Na místo analýzy literární a lineární zde nastupuje analýza 'před-inscenační': například pomocí bodů a., b., c., či 1, 2, 3 režisérka člení promluvy podle jejich tematického zaměření a tematických zlomů, či podle změn verbálních strategií postav (jde zde tedy o přesažení lineární promluvy a o postupné odhalování dějové struktury děje), někdy dokonce práci na konkrétních scénách přerušuje poznámky zcela jiného rázu. Jsou sem vkládány citace z nejrůznějších děl, stejně tak jako režisérčiny krátké úvahy kupříkladu o roli divadla ve společen-



Sešit B: na levé straně příprava mizanscény setkání Pompeia a Aristie, na pravé straně náčrtky jeviště, časové osy, tabulka seskupení postav, odpočet veršů (délka setkání Pompeia a Aristie).



ském prostoru. Struktura Sešitu B je tedy roztržštěná, fragmentární, neboť všechny pisatelčiny zásahy vznikají jako reakce na nejrůznější – a různorodé – impulsy; dramatický text už není jediným zdrojem, další prvky vstupují do hry v jakémkoliv okamžiku, a právě tato různorodost, heterogennost, činí Sešit B mnohem zajímavějším právě z hlediska studia divadelních rukopisů. V tomto lineárním (ovšem pouze formálně lineárním) rukopisu se občas objevují energické škrty a okamžité reformulace (ne tedy pozdější vpisky), úvahy o vlastním dramatickém textu se střídají s úvahami týkajícími se sociologie recepce, divadelní historie i psychologických a antropologických aspektů divadelní tvorby; obráží se v nich bohatství, mnohotvárnost, ale také jistá 'chapadlovitost' konkrétní tvorby (inspirace typu 'ber kde ber').

Sešit B je tedy velice konkrétní, jeho konkrétnost ovšem nevyplývá z jeho vlastní materiálnosti; z tohoto úhlu pohledu je Sešit A stejně materiální a konkrétní. Sešit B je ovšem konkrétní díky svým neustálým odkazům ke konkrétním podmínkám dané inscenační tvorby; řečeno jinak, rukopis ('psaní') tohoto dokumentu začíná obrážet reflexi režisérky vztahující se k realizaci dané hry v *konkrétním prostoru* (malý sál divadla v Aubervilliers) s *konkrétními herci*. Co se týče divadelního sálu, režisérka začíná uvažovat o využití některých prostorových prvků: poznamenává si, že je třeba „použít schodiště, využít dveře“. Co se týče postav, ty začínají získávat konkrétní rysy, i ony se začínají 'materializovat' pomocí vzhledu, který jim propůjčí herci; Brigitte Jaquesová také začíná 'vidět' kostýmy a přemítá o prostředí, v němž by se postavy mohly pohybovat (děj se odehrává v zimě, režisérka přichází s nápadem „mohutných kožichů“ pro ženské postavy, a představuje si i „oheň v krbu“; od toho pak upustí).

Sešit B je zároveň místem dvojrozměrné, pikturální reflexe věnované celkové koncepci inscenace. Prostřednictvím tabulky, která představuje časovou osu, režisérka definuje dva časové kontexty, v nichž by se děj její inscenace mohl odehrávat: přes „dobu římskou“ a „17. století“ dospívá k „současnosti“, ovšem s cílem dosáhnout „nadčasovosti“. Další náčrty – ovšem méně přesné než ty, které jsou obsaženy přímo v dramatickém textu – svědčí o jakési první prostorové 'před-dispozici' postav v režisérčině představivosti; otvory pro možné příchody a odchody nejsou ještě definitivně stanoveny, obrázky nejsou věnované jednotlivým výstupům, nýbrž překrývají všechna dějství a prozrazují snahu určit co nejlepší a nejučinnější globální prostorové rozmístění postav i mobiliáře.

Tento dokument bychom tedy mohli označit za 'všehochuť poznámek', nádobu, v níž se shromažďu-

jí prvky přicházející z nejrůznějších oblastí a kontextů. A dokonce se zdá (tato hypotéza již byla zmíněna), že vlastní 'akt psaní' byl pro režisérku důležitější než 'mít jisté věci napsané'; nelze totiž zjistit, do jaké míry tyto dva sešity režisérce sloužily jako podklad: jak často, s jakým cílem a zda vůbec se k nim vracela. Oproti Sešitu A je Sešit B velmi obtížně čitelný; výkřiky a eliptické poznámky jsou stejně časté jako skutečně naformulované věty. A přece: právě tento Sešit je *dokončený*; analýza končí až po posledním výstupu posledního dějství! A ačkoliv je mnohem méně úpravny než Sešit A – vlastně je naprosto neúpravny, režisérka se v něm totiž o vzhled svého rukopisu ani o jeho stylistickou vytříbenost vůbec nestarala –, ačkoliv začíná náhle, bez varování, bez jakéhokoliv označení, názvu, data, citace či podpisu autora-pisatele, přesto je to právě tento Sešit, v němž lineární dimenze dává zrod dimenzi plastické, v němž se rodí skutečně scénický výraz. Lineární povaha tohoto rukopisu daná jeho postupným vznikáním umožňuje pouze *relativní* určení jednotlivých zásahů; stanovit jejich ukotvení v *absolutním* čase (datece) je pro nás nemožné. Jestli ovšem v divadle stále platí, že čtení dramatického textu předchází jeho projekci do prostoru, právě dialektika text/scéna výrazně obsažená v Sešitu B dokazuje jeho vznik až po Sešitu A.

## Sešit C

Zatím se v této úvaze neobjevila otázka možného adresáta daných textů; k této otázce se vrátíme v závěru. V Sešitu C se ovšem adresát – avšak nejmenovaný – objevuje. Jde o soubor sedmi listů, s vytištěným záhlavím znějícím „Théâtre de la Commune Pandora“. Každý list obsahuje analýzu jedné dramatické postavy, kromě Sertoria (analýza této postavy je součástí Sešitu A). Rukopis patří Brigitte Jaquesové; je to znovu rukopis velice homogenní, dobře čitelný, ale prozrazuje rychlé psaní a neobsahuje žádné škrty ani přepisy. List „Perpenna“ je očíslovaný (1), ale číslování postupně mizí. Listy nemají žádné časové určení; ovšem vzhledem k jejich obsahu se zdá, že vznikly před konkursem na obsazení jednotlivých rolí, a pro potřeby tohoto konkursu.

Všechny analýzy mají jednotnou strukturu; režisérka nejdříve shrne fungování postavy a pak navrhne jakéhosi 'ideálního' herce, který by roli mohl hrát. Na listech týkajících se ženských postav – královny Viriaty a Aristie – už ale figurují jména konkrétních hereček, o nichž režisérka uvažuje: „Anne (Consigny)“ pro roli Aristie a „Marie-Armelle (Deguy)“ pro roli Viriaty. A právě analýza Viriaty potvrzuje, že tyto listy mají

konkrétního adresáta: „Znáš Marie-Armelle“, tvrdí spíš než se ptá Brigitte Jaquesová, a obrací se přitom k někomu přesnému, ke čtenáři, kterým bezpochyby byl její dramaturg a kolega v řízení divadla François Regnault.

Dialogická povaha posledního sešitu, tj. existence autora-pisatele a příjemce-čtenáře, nás vybízí k závěrečnému zamyšlení nad následující otázkou: kdo je (jsou) skutečný(í) autor(ři) tohoto textu, a kdo je (jsou) jeho skutečný(í) adresát(i)?

V případě divadelního rukopisu je zodpovězení otázky 'kdo mluví ke komu?' značně obtížné, neboť autorů je několik, stejně tak jako adresátů; a může dojít i k situaci, kdy se adresát stane autorem, aniž by ovšem byl pisatelem. Tato ambivalence vyplývá ze specifčnosti divadelní tvorby a práce s dramatickým textem, práce, která může začít jako osamělé přemýšlení režiséra o textu, ale která nutně vyústí v kolektivní tvorbu sdružující režiséra, dramaturga, herce a celý tvůrčí tým. Během tvorby nemusí být autor myšlenky nutně jejím 'pisatelem' (či zapisovatelem), a pisatel nemusí být nutně autorem myšlenky; řečeno ještě jinak, rukopis jedné osoby redukuje pluralitu *autorů* na jediného *pisatele*. Tuto hypotézu je možné snadno ověřit na textu hry užívaném režisérkou Brigitte Jaquesovou.

Do textu hry režisér (většinou) začíná zasahovat ještě před začátkem společné práce s herci. V přípa-

dě našeho rukopisu je Brigitte Jaquesová bezpochyby pisatelkou a zároveň i autorkou velké části poznámek; je jasné, že mnohé z těchto poznámek nejsou plodem práce 'u stolu', nýbrž samotářské práce režisérky. To se týká i citací: režisérka těžko mohla přepisovat dlouhé pasáže z Plutarcha během diskusí s herci (ale tento případ intertextuality je příliš obtížný na to, abychom se jím mohli v rámci této úvahy zabývat). Naopak je zcela jisté, že během kolektivní práce dodali mnohé impulsy jak sami herci, tak dramaturgové (v tomto případě byli dva, již zmíněný François Regnault a Jacqueline Lichtensteinová); tyto poznámky možná byly zaznamenány režisérkou, staly se její 'grafickou realizací', a postupně i jejím dílem, jejím vlastnictvím. Toto platí i pro Sešity A a B (ale ne pro sešit C); v případě prvních dvou sice ještě neprobíhala práce s herci, režisérka se už ale radila se svými dramaturgy, přejímala jejich návrhy, nápady, náměty, tyto vnější vstupy modifikovala a postupně si je 'přivlastňovala' (slova 'majetek', 'vlastnictví' či 'přivlastnit' zde naprosto nejsou užívána v pejorativním slova smyslu, a rozhodně nám nejde o to obvinit režisérku z plagiátu: tyto termíny jsou používány z nouze, z nedostatku příhodnějších pojmů, a také pro svůj metaforický potenciál). Ač jsme tedy pracovali s režisérským (či režisérčiným) rukopisem, je zapotřebí uvědomit si množství autorů, kteří k vytváření



3. dějství, 1. výstup: setkání Sertoria (Luis Miguel Cintra) a Pompeia (Philippe Demarle)

tohoto rukopisu přispěli, a odlišit tedy *pisatele* – režiséru – od *autorů*: režiséry, dramaturgů, herců, univerzitních badatelů, teoretiků a historiků, kritiků, dalších tvůrců; ti všichni jsou potenciálními ‘autory’ tohoto rukopisu, neboť i jim náleží intelektuální vlastnictví myšlenek v něm obsažených. Avšak – jak již bylo řečeno – cílem této úvahy není usvědčit režiséra jako ‘zloděje myšlenek’, nýbrž poukázat jak na množství možných různorodých impulsů, tak na režisérovo schopnost se těmito impulsy tvůrčím způsobem inspirovat s cílem obohatit vytvářené dílo.

Se stejným problémem se setkáme tehdy, chceme-li stanovit adresáta studovaných textů. Adresátem vydaného textu je bezpochyby čtenář; ten se ale může stát režisérem, a tím i autorem nového díla. A adresáty jeho vlastních textů (či ‘paratextů’) nejsou jen herci, ale také – a hlavně – obecnost. Obsah textů, jejichž autorem je režisér, musí být zprostředkovan hercům a celému technickému týmu, přičemž toto zprostředkování neprobíhá přímo ‘čtením’ těchto textů, ale poslechem režisérova (resp. režisérčina) vysvětlování a během diskuse. Všechny režisérčiny texty, které byly analyzovány – a ne tedy pouze sešit C –, mají kromě jí samé a obecnosti jiného příjemce; režisér ‘čte’ své poznámky a obecnost ‘vidí’ výsledek, ovšem mezi těmito dvěma póly probíhá ta nejdůležitější část práce, tj. slovní výměna mezi režisérem a jeho spolupracovníky. A při studiu divadelních rukopisů je nutné si uvědomit, že může vzniknout několik situací: ‘to, co je napsáno, je i vysloveno’, ale také ‘to, co není napsáno, může být vysloveno’, a naopak ‘to, co napsáno je, vysloveno být nemusí’.

Tato hypotéza nutně vede k zamyšlení nad vztažením mezi textem (tj. veškerou textovou produkcí spojenou s konkrétní divadelní tvorbou) a scénou. A je nutné připomenout, že tato textová produkce v žádném případě nemůže obrážet, či dokonce nahrazovat, ‘totálnost’ divadelního představení; bylo by samozřejmě nebezpečné spatřovat v textu používaném režisérem jakýsi přepis všech znaků inscenace, předcházející vlastní inscenaci. V určitém okamžiku je totiž ‘psaní literární’ opuštěno a nahrazeno ‘psaním scénickým’; dochází ke změně priorit, řešení se již nehledají v analýze dramatického textu, nýbrž v možnostech prostoru, času, pohybu atd. V našem případě se například několikrát stalo, že škrty figurující v textu nebyly v představeních respektovány; režisérčin pracovní text tedy není důvěryhodným zrcadlem jevištního výsledku. A zatímco důležitost aktu psaní je nesporná v začátcích práce, toto psaní se postupně stává nadbytečným, a potom dokonce zbytečným: Sešit A byl ponechán svému osudu ne-

dokončený; stejně tak vlastní pracovní text režiséry nenesl žádný otisk hotové inscenace. Abychom mohli začít alespoň trochu ‘vidět’ inscenaci (formou našeho vlastního imaginárního představení), bylo by zapotřebí provést analýzu veškeré textové produkce spojené s konkrétní inscenační praxí: textů používaných herci, zvukaři, osvětlovači, a zejména textu asistentky režie (všechny tyto texty by tvořily jakýsi *Modellbuch*); v případě inscenace *Sertoria* právě asistentka Brigitte Jaquesové důsledně – a do jisté míry mechanicky – vše zaznamenávala a zapisovala veškeré změny, přičemž samozřejmě docházelo k překrývání starších verzí novějšími a tím pádem i k jistému znehodnocení tohoto divadelního rukopisu pro účely skalní literární genetiky (co se týče problematiky zaznamenávání inscenačního procesu, viz. také Disk 2, Ladislav Smoček na zkoušce).

Texty, které vznikaly během inscenační práce a které se staly předmětem tohoto zamyšlení, byly postupně opouštěny; je tedy možné – a má vůbec smysl – zamyšlet se nad jejich dalším osudem, nad jejich možným použitím v budoucnosti? Domnívám se, že v případě nové inscenace této hry jiným režisérem by bylo možné obrátit se k nim spíše ze zvědavosti, těžko by se však mohly stát zdrojem inspirace jak kvůli své silně osobní povaze, tak kvůli svému úzkému sepětí s konkrétní inscenací Brigitte Jaquesové, kterou další režisér rozhodně nebude chtít kopírovat. Režisér je dnes skutečným ‘autorem’ a jeho inscenace je považována za nezávislé, samostatné, autonomní dílo. A odtud také zřejmě pramení citové pouto, které se vytváří mezi režisérem a jeho dílem, ale také mezi režisérem a veškerou textovou produkcí, jejímž je ‘autorem’ a které vytváření tohoto díla doprovází. Autor inscenace (v tomto případě Brigitte Jaquesová) doslova lpí na textech, které mu připomínají jednu profesionální, intelektuální i emotivní etapu života. Obsah analyzovaných textů je pro Brigitte Jaquesovou bezesporu nesmírně důležitý, jejich forma ji však uvádí do rozpaků; režiséra se vlastně do jisté míry stydí za všechny škrty, přepisy, za občasně obrázky, které vznikly z bezradnosti, za občasně nepochopitelné nákresy, za veškeré své hledání a tápání, které z nich jasně prosivá. Analýza rukopisů je však jakýmsi pokusem o reflexi tvůrčího procesu, nikoliv jeho výsledku; a ten, kdo se do takovéto analýzy pouští, se vlastně zajímá víc o proces ‘psaní’ než o to, co je ‘napsané’. A snad i proto jsou mnozí autoři (v širokém slova smyslu) obezřetní a dokonce nedůvěřiví vůči ortodoxním literárním genetikům: zatímco za hotovým dílem si autor stojí, odhalením jednotlivých etap se nutně vydává všanc, stává se nejistým a zranitelným.

## Dvě americké publikace o českém divadle

Čechoameričan Jarka M. Burian (\*1927) vydal dvě knihy o českém divadle. První z nich, *Moderní české divadlo*, vyšla v Univeristy of Iowa Press v roce 2000 a má výmluvný podtitul *Zrcadlo a svědomí národa*. Druhou, nazvanou *Přední tvůrci českého divadla ve 20. století*, vydalo v roce 2002 angloamerické nakladatelství Routledge jako sedmý svazek řady *Archiv polského a východoevropského divadla*, redigované Danielem Gerouldem. Zmíněný podtitul ukazuje, před jak těžkým úkolem Burian stál, když měl západnímu čtenáři (především americkému studentovi?) přiblížit předmět svého zájmu. Česká republika má obyvatel zhruba jako stát Ohio a území asi jako stát Jižní Karolína, vysvětluje autor; přirovnání je to jistě stejně zajímavé pro amerického i českého čtenáře. Stejně obtížné je dostatečně zdůraznit, že „téměř neměnou normou se stala opakovaná souvislost ('interplay') divadla a politické skutečnosti: tvůrčí nutkání tato souvislost mnohdy dusila a deformovala, jindy však české divadlo zaostřovala a podněcovala k vyšší umělecké dokonalosti a společenské závažnosti.“ Burianova dvojí optika (česká i americká) mu zároveň také umožňuje pozorovat a formulovat úskali typu „svůdná představa, že divadlo má moc hrát důležitou výchovnou a inspirační roli ve formování nové společnosti, slibovala všem u divadla obzvláštní důležitost.“ Obdobně vysvětluje v kapitole *Čeští Hamleti ve 20. století* v druhé, novější publikaci: „...české divadlo muselo komunikovat na více rovinách a skrytým,

nepřímým, často kryptickým způsobem. U každé inscenace, hlavně klasického textu, očekával divák, že mu nabídne takový či onaký komentář nebo zvláštní úhel pohledu na dramatické dílo ve vztahu k panujícím společensko-politickým poměrům... a uměl vnímat a ocenit, jak režisér vyzvedl zvláštní paralely a ozvěny mezi světem klasického autora a světem, v němž žije on. Americké obecenstvo by (Schormova) *Hamleta* v *Divadle Na zábradlí* vnímalo jako žlučovitou parodii nebo burlesku, nikoli jako zoufalý a groteskní komentář o panujícím režimu.“

Obě Burianovy knihy jsou doplněné a mírně rozšířené verze již dříve porůznu uveřejněných článků a studií. V první z obou publikací je materiál rozvržen do jedenácti kapitol, které pokrývají údobí od sklonku 18. století do „českého divadla 90. let 20. stol.“ (v poznámkách stihl autor ještě zaznamenat i smrt Petra Lébla) s hlavním důrazem na dobu po roce 1968. Text je pochopitelně psán zvenku, je tedy informativní hlavně pro zahraničního čtenáře, jemuž je také určen: poněkud učebnicový tón prozrazuje zaměření především na studentstvo; to patrně bude přebírat i autorovy hodnotící soudy, některé docela věcně výstižné („Krejča inklinoval k vážnému dramatu... fraškovitost Čechovových her nevyzdivhoval“), s jinými by se však český čtenář patrně neztotožnil. Tak v hodnocení Pinterových *Narozenin* v Činoherním klubu (1967) tvrdí Burian, že „herectví zde vytvořilo přesvědčivé postavy, ale ignorovalo Pinterův pečlivě strukturova-

ný rytmus... a obětovalo neuchopitelnost a zvláštní hrozivost hry," a v deváté kapitole věnuje skoro celé dvě stránky *Neapolské chorobě*, a *Dobové tance* odbyde touto obsahovou charakteristikou: „... zobrazuje události následující po českém nacionalistickém povstání v éře roku 1848“.

Druhá Burianova kniha je věnována jednotlivým osobnostem (tento pojem autor vysvětluje v úvodu) a specifikuje a rozvíjí materiál knihy o moderním českém divadle; má rovněž jedenáct kapitol, od Hilara přes V+W k českým Hamletům a k Havlovi (jediný autor v textu jinak věnovaném pouze režii a scénografii), plochou věnovanou různým tvůrcům se však kapitoly dosti liší: Krejčova kapitola má dvacet stran, následující, věnovaná Grossmanovi, Macháčkovi a Schormovi, jako by zde byla jen do počtu, a na pouhých sedmi stranách je dosti povrchní. Je tu větší důraz na scénografii, té jsou věnovány tři kapitoly. V knize takového rozsahu bychom pochopitelně našli i drobné faktické omyly (tak třeba dramatizace *Zločinu a trestu*, kterou Evald Schorm re-

žiroval v Činoherním klubu, nebyla jeho dílem). Pokud jde o hodnotící soudy, Burian většinou přebírá většinové postoje českých kritiků, například v hodnocení Petra Lébla, jen v hamletovské kapitole neobvykle ostře odsuzuje Nebeského verzi s Davidem Prachařem: „Nebeského interpretace je příklad důsledně osvobozené představitosti, která si solipsisticky pohrává sama se sebou, nic víc tu není.“

Především bohatostí materiálu, ale také autenticitou, s níž Burian líčí prostředí, tvůrce a představení na základě vlastních prožitků, jsou obě knihy cenné, zvláště pro zahraniční čtenáře, kteří projeví zájem o české divadlo. Eventuálnímu čtenáři českému však patrně mnoho neřeknou.

František Fröhlich

Jarka M. Burian: *Modern Czech Theatre, Reflector and Conscience of a Nation*. University of Iowa Press, Iowa City 2000

Jarka M. Burian: *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*. Routledge, London and New York 2002

## East cool nepřináší jen šok

Mezinárodní festival Divadelní Nitra je nejvýznamnějším setkáním divadelníků na Slovensku a svým charakterem, historií i dramaturgickou orientací tvoří obdobu a přirozenou konkurenci českému festivalu Divadlo. Oba festivaly se konají začátkem divadelní sezóny, a zatímco plzeňské Divadlo završilo loni jubilejní desátý ročník, o rok starší Nitra vstoupila do další festivalové desítky. Divadelní Nitra se od počátku orientuje na mladé tvůrce a vzhledem ke své geografické poloze vytváří divadelní křižovatku na ose Východ - Západ. Loňský 11. festivalový ročník, který se v Nitře uskutečnil

20.-25. září, se programově zaměřil na tvorbu divadelních souborů ze střední a východní Evropy, a to především na inscenace tzv. coolness dramatiky. Heslo „East cool“ se stalo mottem Divadelní Nitry 2002 s podtitulem „Na hranici i za hranicí“ a diváci byli varováni, že „téma, jazyk, výrazové prostředky inscenací, ale i konání postav v jednotlivých hrách často překračují hranice vžitých společenských i divadelních konvencí“. Kdo by z toho usuzoval, že slovenští divadelníci si právě objevili „cool“, propadl by ale omylu, protože už na 10. ročníku (2001) se v Nitře hrála vynikající



**Inscenace Očištění (Cleansed) v koprodukcí herců vrocavského, poznaňského a varšavského souboru a v režii Krzysztofa Warlikowského patřila k vrcholům 11. ročníku festivalu Divadelní Nitra**

inscenace Harroverových *Nožů ve slepicích* činohry Slovenského národního divadla (v režii Silvestra Lavríka, který je i spoluautorem překladu). Plzeňský festival uvedl v témže roce inscenaci tohoto titulu v podání souboru maďarského Katona Színhász a teprve v loňském roce měla Harroverova hra českou premiéru v pražském Divadle Na zábradlí. Zmiňuji tuto inscenaci také proto, že Lavříkova režie se sugestivní scénografií Aleše Votavy vypověděla leccos o způsobu, jakým se tvrdá 'cool' realita transponuje do slovanské baladičnosti, zemitosti a scénické metaforičnosti.

Vzdor avizované 'east cool' orientaci naplnily programové zaměření loňské Divadelní Nitry de facto jen dvě inscenace, ale zato obě patřily k jednoznačným favoritům co do divadelní zajímavosti a novátorství jinak poněkud rozpačitého ročníku. Vedení festivalu k nim zjevně řadilo i zahajovací představení souboru z maďarského Kaposváru, ale divadelní přepis Hellerovy prózy do aktualizovaného a pro festival speciálně lokalizovaného představení *Bombardovali jsme Nitru* přineslo jen rozvleklou, hlučnou a ideově nevidaně plakátovou

protiválečnou agitku, jež s „cool“ neměla vskutku nic společného.

Všechny atributy 'cool' nesla zato inscenace hry Vasilije Sigareva *Plastelína*, kterou po evropských festivalech vozí Centrum dramaturgie a režie Alexeje Kazanceva a Michaila Roščina z Moskvy. Sex, drogy, citová vyprahlost, znásilnění mladistvých, protest proti autoritám i duchovně a konzumně globalizované společnosti a mnoho dalších témat se tu představuje ve velmi syrové, kruté, dravé a dynamické inscenaci. Příběh teenagera Maxima, žijícího či spíše přežívajícího spolu s kamarádem za cenu četných krutých zranění na těle i na duši v drsném prostředí ulice kdesi v ruské provincii, je stejně šokující jako hry Marka Ravenhilla, Davida Harrovera, Maria von Mayenburga a dalších západních 'cool' autorů, ale navíc má v sobě zakódovanou i specificky ruskou dušezpytnou zkušenost a překvapivě i dost prostoru pro drastický humor. Režisér Kirill Serebrennikov vytvořil v *Plastelíně* inscenaci strhujícího tempa a hereckého nasazení, měl ostatně k dispozici po všech stránkách skvěle vybavené herce, kteří jsou prokazatelně schopni a také ochotni jít až na samu

hranici expresivity a přitom se nenechat svést k pouhé vnějškové exhibici. Především Maxim vynikajícího Andreje Kuzičeva je velmi autentickým obrazem dnešního 'ztraceného hrdiny'. Výrazným rysem Serebrennikovovy inscenace je pohybová stylizace, která násilností ve hře páchaným dává estetizující formu, jež je povyšuje na vyšší rovinu umělecké výpovědi, aniž by je zbavovala krutosti. Zdá se, že kromě emocionality je právě toto podstatný rys 'východní cool', přítomný i v polské inscenaci nitranského festivalu, jež pro mě osobně patřila k vrcholným divadelním zážitkům loňského roku.

V překladu, úpravě a režii Krzysztofa Warlikowského vznikla v prosinci 2001 inscenace hry Sarah Kane *Očištění* (*Cleansed*), na níž spolupracoval Teatr Wspolczesny Wrocław, Teatr rozmanitosci Varšava a Teatr Polski Poznaň. Text Sarah Kane je co do vršení šokujících faktů esencí krutosti. Odehrává se v chladném prostoru, který je čímsi mezi tělocvičnou, laboratoří, mučirnou a márnicí, kde se potkávají sestra se svým mrtvým bratrem, dvojice homosexuálů, prostitutka se zvrhlým lékařem, lidé ztrácejí své údy i identitu, jejich těla i duše jsou znetvo-

řovány k nepoznání, přesto jsou k sobě přitahováni stále silnějším citovým poutem. Režisér Warlikowski s výsostnou divadelní intuicí pochopil, že přidávat k tak silnému textu další šokující prvky není možné ani účinné, a vytvořil poetickou divadelní báseň o intenzivní potřebě lásky, udržení lidské důstojnosti a identity daleko za hranicemi lidského jednání, o vztahu lidských torz – ve smyslu tělesného i duševního poškození. Inscenace využívá pohybové i gestické stylizace, nahoty, jež je v této inscenaci doslova fyzicky naléhavým znakem, hudby reprodukované i živě zpívané a barevně suggestivní scénografie. Perfektně sehraný herecký tým důvěřuje zjevně textu i režisérovi a je schopen maximální osobnostní investice, která jde daleko za hranice toho, co si pod tímto výrazem dokážeme u domácího souboru představit. 'East cool' v této podobě je výpovědí o krutosti povýšenou na divadelní báseň, která nechce jen šokovat, ale která skrze šokující skutečnost dochází k aristotelské katarzi o potřebě lásky uprostřed cynického a odlidštěného světa.

Radmila Hrdinová

## Setkání ke smutnému výročí

2. listopadu 2002, těsně po uzávěrci druhého (prosincového) čísla časopisu *Disk*, uspořádal Ústav teorie a dějin divadelní tvorby při katedře teorie a kritiky DAMU – ve spolupráci s Archivem Národního divadla a divadelním oddělením Národního muzea – neformální setkání věnované Jiřímu Frejkovi, Jiřímu Plachému a dalším zakladatelům pražské divadelní fakulty.

Uplynulo totiž už padesát let od tragických sebevražd dvou velkých českých di-

vadelníků: Jiří Frejka se smrtelně postřelil z noci ze 16. na 17. října 1952 a zemřel o deset dní později, Jiří Plachý se zabil pádem z okna 2. prosince téhož roku.

Setkáním s lidmi, kteří na tyto dva velké muže českého divadla, ale i na Annu Iblou, Miroslava Hallera a v neposlední řadě Františka Tröstra, mohli vzpomenout z osobního hlediska, z vlastní zkušenosti studenta či mladšího kolegy, jsme chtěli uctít jejich památku, a současně si připomenout jisté tradice a ten-

dence, na které bychom chtěli navázat, ale o nichž na půdě samotné školy dnes už málokdo něco ví.

Velký problém české kultury je problém kontinuity. Nedostatečné vědomí o tom, co bylo před námi, kdo vlastně jsme my a jakou cenu má nebo má mít naše práce. Do přirozeného vývoje české kultury, do nadějného rozběhu zasáhnou vždy nějaké historické síly, které znemožní, aby to, co bylo slibně započato, opravdu vykvetlo, případně uzrálo a pokračovalo dál.

Úsilí o vytvoření divadelní školy na moderních základech, umožňující takřkajíc komplexní vzdělání v příslušné profesi a současně nabízející setkávání jednotlivých uměleckých divadelních oborů již na půdě školy, souviselo se šťastnou dobou 'první' republiky, v níž se české divadlo důstojným způsobem zařadilo do kontextu evropského divadla. Ne náhodou začíná na dramatickém oddělení tehdejší Státní konzervatoře hudby vyučovat Jiří Plachý (od roku 1935) a o pár let později se vedení dramatického oboru ujímá dr. Miroslav Haller, který pracuje na nových osnovách, stejně jako Jiří Frejka, který před starým modelem 'učení u mistra' dává jednoznačně přednost (a podle toho pracuje jak na osnovách vlastní soukromé školy, tak poté při přípravě programu pro divadelní fakultu) 'škole metody'. Ne náhodou se těmto mužům původní plány vlastně nepodaří realizovat a z jejich představ zůstává po dlouhá léta jen torzo... Jestliže dr. Haller nakonec na vysokou divadelní školu ani nesměl nastoupit, Jiří Plachý a Jiří Frejka byli za své 'metody' kritizováni a na přelomu 40. a 50. let v profesorském sboru spíše jen trpěni - přesto, nebo právě proto, že byli svými žáky obdivováni, ba milováni.

Na dobu strávenou s Jiřím Plachým a Jiřím Frejkou ve škole a při prvních krůčcích v profesionálním angažmá přišly zavzpomínat Antonie Hegerlíková,

Věra Motyčková, Marta Kučirková, Hana Makovičková, Věra Bublíková, Anna Rottová, z pánů Jan Fišer, Alexej Gsólhofer, Milan Friedl... Pozvání přijala i dr. Ludmila Kopáčová, prof. Eva Stehlíková s kolegyní Mary Stevens z univerzity v Illinois, Helena Suchařípová, Karel Kraus, Josef Balvín, Jan Hyvnar...

Dopoledního vzpomínání a diskuse vedené prof. Jaroslavem Vostrým se účastnili především Jaromír Pleskot, Otomar Krejča, Radovan Lukavský, Marie Tomášová, Jaroslava Adamová, Viola Zinková, Zdena Černá, Libuše Havelková, Eva Kröschlová a vedle nich další divadelníci a teatrologové: prof. František Černý, dramaturgyně Hudebního divadla v Karlíně Ivana Vadlejchová, autorka scénáře k výbornému dokumentárnímu filmu o Jiřím Frejkovi Ladislava Petišková, vedoucí Archivu Národního divadla Zdena Benešová se zprávou o tom, co zůstalo zachováno v osobních spisech Jiřího Plachého a Jiřího Frejky, za divadelní oddělení Národního muzea s podobnou zprávou Vilemína Pecharová... Odpoledne diskuse pokračovala převážně vzpomínáním herců a režisérů (Libuše Havelková, Antonie Hegerlíková, Jaroslava Adamová, Jan Fišer, Otomar Krejča, Radovan Lukavský), které doplnil zmiňovaný dokument o Jiřím Frejkovi.

Součástí setkání byla i prohlídka výstavy dokumentující spolupráci Jiřího Frejky s Františkem Tröstrem na inscenaci Shakespeara Julia Caesara v Národním divadle roku 1936, kterou uvedla její autorka Kateřina Miholová, doktorandka katedry teorie a kritiky.

Sborníček z konference se chystá, doufejme že u některých účastníků jsme podpořili potřebu říct či napsat o svých učitelích a vůbec o škole a době, za které se vydávali na divadelní dráhu, i něco víc - protože věříme, že jde o svědectví, která pomohou uchovávat zkušenosti, jejichž ztráta je nenahraditelná.

ZS



# Ve vězení jsem se neobrátil k Bohu, ale k trojúhelníku

(Cesta s Miroslavem Jiráskem, bývalým tajemníkem prezidenta Beneše a politickým vězněm)

Gabriela Palýová

*Zvuky stavby.*

**Jirásek** (z *mluvítka*) Ano, už jdu, už jdu.

**Gabriela** Dobrý den.

**Jirásek** Dobrý den, pojdte dál. Počkejte, já se podívám, jestli mně nepřišla pošta nějaká, nepřišla pošta nějaká. (*Zvuky*)

**Gabriela** Dobrý už.

**Jirásek** Je tam škaradě venku?

**Gabriela** Je tam zima, ale je tam docela hezky.

**Jirásek** Jste zmrzlá, tak vám uvařím čaj.

**Gabriela** Jo, děkuju.

*Zvuk dveří.*

**Jirásek** No pojdte, tady je teplíčko.

**Gabriela** Jé, tady je hezky.

*Bití hodin.*

**Gabriela** Já, já mám s sebou ten mikrofon.

**Jirásek** Máte s sebou?

**Gabriela** Hm, mám ho tady.

**Jirásek** Dobře. Vy ho máte tady?

**Gabriela** Já ho mám tady.

**Jirásek** Vy jste mně ho nastrčila?

**Gabriela** Jo.

**Jirásek** No dobře. Tak já tady vařím čaj.

**Gabriela** Já jsem vám podle nastrčila mikrofon.

**Jirásek** Dobře, dobře. Vono to bude hned uvařené, brzo. Jenom si to budete muset nalít, já bych to přelil.

**Gabriela** Já si to naleju.

**Jirásek** Ten pytlíček, je to ovocný čaj, jo? Tak to už je, ten už je tam.

*Hlášení hodin.*

**Gabriela** Půl jedenáctý.

**Jirásek** Půl jedenáctý... Víte, já si myslím, že su pořád Miroslav Jirásek, vod narození až do teďka, kdy je mně osmdesát sedm let. Samozřejmě člověk prodělává vývoj, nejdřív je děckem, že, pak dospívá. Už to jsou proměny, kdy se člověk stává někým jiným. Jenom to jméno zůstává, to se nemění. Nanejvýš k tomu přijdou nějaké tituly, jako k mému titul JUDr. Proto su ale pořád Miroslav Jirásek. Něco jiného je taky, když jsem byl vězeň a dostal jsem se pak na svobodu, že? Jako svobodný člověk je člověkem zcela jiným než vězeň, jako jsem byl já a třeba stál v ostrélovacím pásnu a měl spoutané ruce. To jsem byl docela jinej.

*Zvuky kuchyně.*

**Jirásek** Počkejte, kde to mám? Musim teď přemejšlet chvilku, chvilku přemejšlet. Já už vim, to musim mít tady někde. To jsem vám ukazoval, aby když nalejám vodu, aby mi to nepřeteklo? To jsem vám ukazoval.

**Gabriela** Ne, to jste mi neukazoval.

**Jirásek** Jak to začne pískat, co? Takový to zařízení, tohleto dám takhle na hrníček, jo? A teď leju. A když se to blíží k tomu okraji, abych to nepřelil, tak to začne pískat.

**Gabriela** Ahá.

**Jirásek** Víte, takhle to začne pískat.

*Pískání.*

**Jirásek** Já jsem teď naslinil prst, že, jako bych se dotkl ten, voda toho vokraje, tak to začne pískat. Tak to vim, že už nesmim lejt, páč jinak, třeba kdybych nalíval vřelou vodu, no tak bych se mohl voparřit, že jo?

*Zvuky kuchyně.*

**Jirásek** To si nikdo nedovede představit, když jste celý rok sám a nemáte tam ani knížku, nic, jen holou podlahu a zamřížované okno a v rohu reterát. A tam jsem byl celej rok, od března do března. Celej rok. Bylo to, pro druhé lidi, velmi těžké. Někteří se tam zbláznili vedle mě na cele. To nezapomenou na tu hrůznou noc, kdy von nepřičetně řval, že? A vtrhli tam estébáci a dali mu roubík, svázali ho do kozelce. To jsem všechno slyšel přes zeď, že? Zas druhýho tam mlátili. No, to já jsem byl tam sám a bavit jsem se matematikou. Zpaměti, žádněj papír jsem neměl, ani tužku, nic. Byl jsem jako ten starěj Řek Herón (*bití hodin*), kterej si maloval do písku a tam v písku taky počítal ty vzorce. Slavný Herónův vzorec – obsah obecného trojúhelníku a já jsem si ho v kriminále tam, když jsem seděl na podlaze, páč jsem tam neměl ani židličku, nic, ani stolek, tak jsem si ten Herónův vzorec taky dovodil. Vlastně znovu jako Herón vy... vy... vynalezl. (*Čte vzorec*)

**Gabriela** Takže vy jste se vlastně neobrátil k Bohu, ale k trojúhelníku?

**Jirásek** Já jsem se obrátil k trojúhelníku. Trojúhelník je taky symbolem přece toho Nejvyššího, přece, že? Trojúhelník. Symbolem toho Nejvyššího, který

je tam někde nad námi, anebo není, já nevím prostě. Já jsem totiž přestal věřit v Pána Boha v té době, když jsem byl zase na Pankráci a když jsem viděl na ten vězeňský dvůr na Pankráci, kdy tito odsouzení k smrti, provazáři, odsouzení komunistickým režimem, zločinným, chodili v kruhu a já jsem kolikrát tak počítal, kolik jich ubylo a kdo zase přibyl. Víte, někteří ve vězení začali věřit v Pána Boha, modlit se. Já jsem toho byl svědkem. A když jsem byl v cele před tím, to je zvláštní cela, než mě postavili před Nejvyšší soud, že, který posílal na smrt, tak jsem četl všelijaké ty nápisy na zdi. Tam si ti, kteří měli jít před soud, ulevovali, no a vzývali: „Panenko Marjá, zachraň mě, zachraň mě. Pane Bože, buď tak laskav.“ No modlili se všelijakým způsobem. No a já, když jsem byl pak na Pankráci a viděl jsem z toho okénka, ke kterému jsem musel vylézt, na ten vězeňský dvůr a poznal jsem tam svého přítele, který tam chodil v tom kruhu, dobře jsme se znali a byl odsouzen k smrti. Tak jsem se taky začal modlit: Pane Bože, jestli jsi trochu spravedlivý, tak nedej, aby ten můj přítel byl popraven! A voni ho popravili a Pánbůh nepomohl, vůbec nic. A přestal jsem v něho věřit. Já vím, že něco je mimo nás, já ovšem tu víru jsem ztratil.

*Kroky.*

**Jirásek** Teď tudy, prosím vás, jo? Ale teď musíme jít nejdřív pro ty obálky, páč to na poště nemaj. To je tam papírnictví. Já nevidím nic, popaměti. Tady přijdeme, vy jste už byla u toho rybníčku, že jo?

**Gabriela** Nebyla.

**Jirásek** Ne, tak tam jsou, teď to bude zamrzlý. A tam je vždycky spousta kačen divokejch a kačeři.

A když jsem viděl, tak jsem chodil, oni je lidi krmí a ti byli tak vochočený, že představte si, jsou to divoká zvířata a brali mně z ruky přímo. Že jsem nosil tady třeba knedlíky nebo rohlík, a tak jsem je krmil tady. Teď už tam nebudou, poněvadž už tam myslim to bylo zamrzlé a už tam děti bruslí. To je kousíček, není to daleko. Tady když přijdeme rovně, tak přijdeme ke křoví a tam zahneme doleva. Já to popaměti znám všechno.

*Kroky.*

**Jirásek** Když jsem létal, a lítal jsem na sportovních letadlech různého druhu, ať to byl Bikker, Sokol nebo Piper a tak dále, no tak zkrátka dobře jsem neměl strach, poněvadž jsem důvěřoval té své mašině. Naše letiště byly Klecany. Tam jsme měli taky hangár, že, a tam odsud jsme vždycky vytáhli nějaké to letadlo. Já jsem tenkrát sloužil v kanceláři prezidenta republiky. Samozřejmě tam byla taky spousta písařek, děvčat všelijakejch, hezký a docela i škaradý, že. No a když jsem z Hradu odjížděl a věděly, že jedu automobilem do Klecan, no tak samozřejmě ta

děvčata, která byla na Hradě: „Svezeš mě s sebou a svezeš mě v letadle?“ No tak já povídám: „No tak pojď, co by ne?“ No tak si sedly třeba dvě nebo tři děvčata, já jsem řídil jako řidič automobil a přijeli jsme do Klecan, vytáhl jsem nějakého toho Bikkera, no a pomalu jsme se vznesli tak do výše, řekněme, tisíc metrů, nejdřív pomalíčku jsem tak kroužil. Holčám se to hrozně líbilo. No a teď povídám:

„A teď se drž.“ A spustil jsem to prostě po vrtuli dolů, střemhlavě let. A teď se to řítí dolů. Ježišmarja, ježišmarja. Já povídám: „Drž se sedadla, já padám s tebou, nic se neboj, nic se nestane.“ A tak jsem to zase pomalu vyrovnal, že. A holky se svezly, ale říkaly: „No s tebou už víckrát nepoletim, vždyž jsme se mohli zabít.“ Já povídám: „Neboj se, zabít jsme se nemohli, letadlo je dobré a já su taky dobrý.“

*Bití hodin.*

**Jirásek** Strach? Jo strach jsem měl a to vám řeknu kdy. Ale vždycky nějak až dodatečně. Podívejte se, já su slepý, měl jsem nejdřív strach z té slepoty, ale jak se říká, člověk si na všechno zvykne. Taky ten mrzák si musí zvyknout na to, že je mrzák, že je chromý, a tak i já si musím zvyknout na to, že su slepý, a ten strach z té slepoty už nemám.

*Kroky.*

**Jirásek** Projdeme, projdeme...

**Gabriela** Tady je křoví.

**Jirásek** Ne, jdeme furt rovně. To já chodim takhle popaměti, to vím. Furt rovně k tomu křoví, zahneme doleva a přijdeme k rybníčku. Tady někde kousek u školy. Někde tam je škola.

**Gabriela** Jo, je tam škola.

**Jirásek** Tak tam stávala socha Šmerala, to je bejvalej zakladatel komunistický strany. No a jeho socha stávala tady a to jsem se ještě já staral vo to, aby byla odstraněna. To byl hroznej Rakušák, odpůrce T. G. Masaryka, Rakušák, no a jeho vinou mnoho lidí se dostalo do basy. Teď jsme u rybníčku, že?

**Gabriela** Jo.

**Jirásek** Teď ten rybníček vobejdeme, vobejdeme a půjdeme rovně a přijdeme tam na poštu.

*Kroky.*

**Jirásek** Když jsem byl zatčen, tak to trvalo rok, než jsem se z té Ruzyně dostal, pak mě převezli na Pankrác, hned z Pankráce, asi za tejdén, jsem byl postaven k Nejvyššímu soudu, kde mně prokurátor Munk navrhoval trest smrti, dostal jsem patnáct let. Vrátil jsem se zase na celu na Pankrác a povídám... šel jsem smutnej no, vono mít patnáct let kriminálu před sebou není nic potěšujícího. Já jsem přišel na tu celu, kde byl Pepík Bělochů a eště jeden letec. A Pepík mně povídá, Pepík Bělochů, to byl řecko-římský zápasník, ale přitom srdce měl vo-

pravdu jak, no, byl to dobrák a povídá mi: „Tak jak jsi dopad?“ No já pám: „Blbě, dostal jsem patnáct let.“ „No to je vohromný, člověče, my jsme měli vo tebe takovej strach. No to musíme oslavit!“ No. Tak začali mě objímat a nakonec jsem se rozveselil taky. A von povídá: „To musíme oznámit celému Pankráci.“ A tak začal bouchat na stěnu a bouchal tam patnáctkrát, načež se ozvala odpověď. Bum, bum, bum. Třikrát, slyšíme, to znamenalo. No a tak jsme tam byli a oslavili jsme to tím, že jsme k večeři dostali, jak se říká, brambory v kožichu. To jest neloupané brambory, jen vařené. Tak tím jsme oslavili to, že jsem nedostal trest smrti, ale jenom patnáct let.

*Kroky.*

**Jirásek** Prosim vás, to už jsou roky, já už bych to ani nespočítal, sedm let, co nevidím. Ale to jsem ještě trošku rozeznával. Vono to během tří let úplně se tak zhoršilo, to levým okem jsem neviděl nic, to mně už zvrťali na Bulovce, jo? Ale na pravé oko jsem ještě trošku rozeznával. No to už je tak posledních čtyři, pět, šest let, kdy už nevidím ani na to pravé oko. To jsem rozeznával ještě světlo a stín. No a teď se to v posledních čtyřech letech se to tak zhoršilo, že mně dá práci, abych se vymotal v bytě, páč když sedím v křesle, třeba poslouchám, a teď chci někam jít, třeba do ložnice nebo tak, tak si musím uvědomit, kde sedím a kde jsou dveře. Taky se mně stalo, že jsem byl z toho prostě zmatený.

*Kroky.*

**Jirásek** Na zázraky. Já jsem věřil v pohádky (*bití hodin*), které mně vyprávěla moje maminka, taky někdy tatínek, ten málokdy, ale hlavně maminka. Ta měla, ta znala moc moc těch pohádek. Takže jsem věřil na pohádky a v těch pohádkách vystupují záračné bytosti a já jim věřil, že? Já věřival jsem slovům matky, že? Zázraky, zázrak je vůbec celá naše zeměkoule a zázrak je prostě vůbec život na této zeměkouli, to ještě nikdo nevysvětlil, no to je zážrak prostě žít a vidět krásnou Zemi. No ale někdy taky není to moc hezké vidět to utrpení a vidět taky věci špatné a vidět věci zlé.

*Zvuky kuchyně.*

**Jirásek** Teď tady vytáhneme dva talíře hluboké. To bude tady na této straně, počkejte, abych něco nerozbil. Jeden talíř, druhý talíř...

*Zvuky kuchyně.*

**Jirásek** Jenomže nakonec si řeknete, co z toho mám, když si budu otravovat svůj život, a mně se líbí moje dcerka, ta řekla: Vo politice nechci slyšet ani slovo, mě zajímají moje věci, zahrádky, rekonstrukce parku, tomu se věnuji a nechci slyšet ani vo Klausovi, ani vo Zemanovi, ani vo Grebeníčkově, nic! A má pravdu. Poněvadž furt se v tom babráte, víte,

bohužel já se v tom babráte a mně už to taky leze na nervy. Už jsem si kolikrát řekl, vždyť ty, dcerko moje milá, Mirko, máš plnou pravdu. Zapnete zprávy, už tam máte politiku, že. Zapnete si rozhlas, už tam máte politiku, první program, druhý program, všude máte tu posranou politiku.

*Zvuky nádobí.*

**Jirásek** A co je toto, prosím vás, buďte tak hodná, co to je?

**Gabriela** To je omáčka se salámem.

**Jirásek** A co je tam?

**Gabriela** Chleba.

**Jirásek** To je chléb?

**Gabriela** To je chléb, nakrájený.

**Jirásek** Chléb k tomu asi, že jo?

**Gabriela** Asi jo.

**Jirásek** Tak to dám vohrát tady do této trouby. To dám tady, vohrát. Prosim vás, tak vy si sedněte tady. Tak, já donesu lžičky. Jednu, to je malá lžička. Musím vyndat velkou, tady musím vytáhnout ještě jednu velkou.

*Zvuky nádobí.*

**Jirásek** Sny se mi zdávají, ale velmi zřídka. A když se mi zdají sny teď v poslední době, tak někdy se vracím do doby svého dětství, kdy jsem třeba s kluky hrával kuličky, nebo když jsme chytali chrousty, a třeba se mně zdál sen, kdy jsem měl těch chroustů plnej pytlík a já je pustil ve třídě. A teď bylo konec vyučování, poněvadž všechny děti křičely – chroust, chroust, chroust, no a paní učitelka taky křičela chroust, chroust, chroust. Tak se mi zdají všelijaké sny, víte.

*Bití hodin.*

**Jirásek** Z Pankráce mě odvezli na Jáchymovsko, tam jsem byl pět let, zůstal jsem naživu skutečně jenom zázrakem, no a tam odsud mě odvezli do Leopoldova, kde jsem byl nejdřív sám, samozřejmě, na samotkách. Jednou jsem vylezl nahoru k oknu, no a ten, co stál dole, ten holomek najednou mě zahlédl, hned věděl, jaká je to cela, jaký to má číslo. Hned tam vpálili za chvíli, no a sebrali mě, svázali mně ruce vzadu řetízky a postavili mě do ostřelovacího pásma a tam jsem stál. No, nesměl jsem se ani pohnout, páč by to byli do mě našli, páč jsem byl v ostřelovacím pásmu, no a já jsem se bavil tím, že jsem tam pozoroval, jak se tam na tom ostatném drátě zakukluje motýl. Byla to krásná podívaná, a tak jsem to tam vydržel. Když jsem se vrátil domů, tak mi žena říká: „Pánbů stál při tobě, že jsi to všechno přežil.“ A já si říkám, vopravdu nákej strážnej anděl stál u mě, páč to jinak není možný.

*Kroky.*

**Jirásek** To musíme přejít tak silnici a pak půjdeme rovně a takovým tunelem jako, podchodem, ale my

musíme jít nejdřív koupit tu, nejen na poštu, ale nejdřív do obchodu s papírem, a to já vím kde je. My musíme jít tady furt rovně. Teď to nák bude zahajbat trošku, a pak jsou tam takový jako podchody pod barákem, jo? Vidíte je? Tunýlky, už je musíte vidět. Tak tam projdeme, dostaneme se na takový malý náměstíčko. To už jsme u Ládví, a tam je v rohu takové to papírnickví. Tam koupíme ty vobálky na to, na ty knihy, a pošta je hned kousíček. Dřív jsem tady mohl chodit sám, teď už nemůžu.

*Kroky.*

**Jirásek** To je těžký, mám sice nárok na vodičího psa, ale jak bych ho krmil, to je špatný. Dostal bych vodičího psa, že, na to mám nárok, ale těžko bych, jak bych ho krmil, že. No a pak pro mě třeba přijede syn, jak bysme vozili psa, takovýho velikýho, že. To je těžký, tak žiju sám.

*Kroky.*

**Jirásek** Na rohu je zahradnictví, květiny. Vidíte to?

**Gabriela** Už to vidím.

**Jirásek** Tak hned za tím zahradnictvím projdeme tím tunýlkem. Druhej vobchod je papírnickví, vedle toho zahradnictví, jo?

**Gabriela** Jo.

**Jirásek** Vidíte to, že? To je to papírnickví. Tam koupíme ty vobálky.

*Kroky.*

**Jirásek** Takovej sen krásnej si vzpomínám, kdy ve snu jsem uměl, aniž bych sedl do létadla, létat. A zaletěl jsem si, kam jsem chtěl. To bylo, to byl nejkrásnější sen, který se mně mockrát opakoval, že, třeba z ulice najednou jsem, aniž jsem mával nějakými křídly, ku podivu všech chodců jsem se vzněl třeba na balkón nebo na střechu a koukal jsem se do té ulice. A všichni se koukali, jak je to možné.

*Kroky.*

**Gabriela** Teď vám praská led pod nohama.

**Jirásek** Pořád rovně musíme. Kolem laviček, furt rovně kolem laviček. Tou hlavní cestou. (*Kroky*) Není vám zima?

**Gabriela** Ne, není, svítí sluníčko.

**Jirásek** Svítí sluníčko. No to je dobře. Máte studený prsty, tam máte zimu, já vám dám rukavice, já mám teplý ruce, vy máte zmrzlý ruce. Nate, oblečte si to.

**Gabriela** To ne, já je mám vždycky studený.

**Jirásek** Tady máte rukavice, voblečte si je. Voblečte si je.

**Gabriela** Ale mně není zima.

*Bití hodin.*

**Jirásek** Píšu na stroji, no a řekli, že mám právo dostat vod nich takzvané počítač, který přímo mluví, čili místo abych to četl na nějakaj, na obrazovce,

tak vám to hlasitě přečte třeba knihu. Po té knize jedete jako takovým, jako takovou myškou a vono to hlasitě čte. Člověk tam musí zmáčnout příslušné klapky, víte, že jo, no ale já už to prostě nemám ty prsty tak jemný, víte, že na tom stroji tam musím mít ty puntíky nalepený, stejně tady, podívejte se, mám nalepenej tady takovej, vidíte ho, jo?

**Gabriela** Jo, vidím.

**Jirásek** Totiž když mluví, mám tady záznamník, a třeba špatně jsem slyšel, tak to tady zmáčknou tento puntík, to mně tam nalepil pan Pelant, páč jinak nevím, bych to nenahmatal. Tak mně tam nalepil ten puntík, abych to nahmatal. Když to zmáčknou, tak se to vrátí zpět a já to můžu vopakovat. Ale to mě udělal pan Pelant. Hned to bude. Raz, dva, tři. Člověk to musí hledat popaměti. Počkejte, je to vono? Raz, dva, tři, musím to pustit dál. Raz, dva, tři, už se v tom orientuju, hned to bude. Já tady prakticky žádnou techniku nemám, akorát tady mám telefon s pamětí, pak tady mám záznamník, a pak tady mám takzvané skener, kde prostě je taková myška, která svítí červeně a když s ní jezdím po papíře, kde je něco napsáno nebo natištěno, tak se mi to objeví na televizní obrazovce. Dřív jsem to mohl číst, teď už to číst nemohu. No a jinak žádnou techniku tady nemám, kromě hodin, které mluví a oznamují mně čas, anebo které bijí, to je veškerá technika, jinou nemám.

*Zvuky kuchyně.*

**Jirásek** Prosim vás, pojdte se podívat, jestli už je to, až to bude horký, ta polívka, jo?

**Gabriela** Jo, ještě ne.

**Jirásek** Chcete do toho trochu.... já si dávám do toho ještě vždycky stroužek česneku.

**Gabriela** Jo, můžeme tam dát.

**Jirásek** Dobrý. Tak já tady mám. Myslím, že tady ještě mám nákej. To já zas vím, kde ho mám, víte?

**Gabriela** Já se podívám.

*Hlášení hodin.*

**Gabriela** Tady, tady, já ho vidím, tady. Tak, já ho oloupu.

**Jirásek** Já ho rozkrájím vždycky do tý polívky, vono je to prej zdravý. Ruce jsem si předtím umyl, takže... Tady mám takovouhle pracičku, abych se nepopálil, až to bude teplý.

*Bití hodin.*

**Jirásek** Ještě to ochutnejte, jestli už je to horký?

**Gabriela** Já myslím, že už to bude.

**Jirásek** Ještě chvilku, dobře. No, teď tady bijí hodiny, tak máte tady – jedna. Tam jsou různý melodie. Já měl rád vždycky bicí hodiny. To měl stařeček měl na Moravském Slovácku takové, ale to bylo závaží s takovým tím kotoučem lesklým z mosazi. No a ten lítal jak pošmistr ve svý kanceláři. No a ta-

ky byly krásně, ale museli je natahovat. A pak na tý škole ve vikýři byly velikánské hodiny s římskými číslicemi. A samozřejmě, to bylo na vesnici, kde lidé vůbec neznali římské číslice, čili to bylo, vesničan se koukl nahoru, kolik je, viděl hodiny, ale stejně šel pak nahoru po schodech do kuchyně a zeptal se: „Pani řídící, kolik je hodin?“ No a to byly veliký rařičky takový, obrovský. Ty byly vopravdu dlouhý tak metr, ta menší byla samozřejmě menší. No a tam bylo takový vokýnko, v těch hodinách, no a tím vokýnkem jsme sypali tam zrní holubům. A voni usedali na ty rařičky tak dlouho, až se ulomily.

*Kroky.*

**Jirásek** Tady už budeme muset projít tím tunýlkem.

**Gabriela** Ještě chvilku.

**Jirásek** Tady je ještě nějaká ulička, po levé straně bývá lékárna, že jo?

**Gabriela** Ano.

**Jirásek** A půjdeme ještě rovně. (*Kroky*) Tak tady se to říká Ládví, jo? A musím vám tam vodřikat tu básničku, kterou jsem posledně poplet.

**Gabriela** Jo, dobře, tak jo.

**Jirásek** Pamatujete se?

Jsem sám a v kouři z cigarety  
v té šedi bílých namodralých par,  
jež krouží svoje piruety  
zřím stíny dávno uplynulých jar.  
Však viz, kouř nové bere na se tvary  
a vidím kříž, je sbítý z klád  
a na něm on, kol beder cáry  
a rukou přibitou chce davu požeňnat.

*Kroky.*

**Jirásek** Já v rádiu poslouchám kolikrát to Zelené peří, a já se vám přiznám, že vlastně kolikrát vlastně jim nerozumím. No a tak je to tak se mnou, víte, neumím prostě psát moderně a kolikrát mi, když jsem to tak mnohým četl, tak říká, no ano, ty píšeš tak, jak se psalo v devatenáctém století. Já se tomu musím smát, poněvadž jsem si vědom, že v devatenáctém století jsem nikdy nežil. Já jsem žil a žiju ve století dvacátém. Já jsem například poslouchal tady, páč já nemůžu sledovat ani televizi, nemůžu číst, tak poslouchám jenom co mám nahráno na kazetách, a teď jsem tady měl Pevnost mého mládí. Napsala to paní Frýzová, která prožila Terezín, vrátila se do Prahy. A je zajímavé, jak se chovali lidé: „Vy jste to přežila? A prosím vás, jak jste, co jste tam dělala, to jste podepsala spolupráci s gestapáky? Vždyť tam většinou zahynuli?“ A ta Frýzová taky píše básně, které jsou vlastně prožitkem toho, co tam v tom kriminále, v tom Terezíně prožila. Ovšem přesto, že to není takové psaní jako píšu já, tak prá-

vě proto, že jsem sám byl v kriminále, tak těm jejím veršům, té Frýzové, rozumím.

*Bití hodin.*

**Jirásek** Taky mám psané veršíky pro děti. O ptáčích, o vráně, o dudkovi, o čápovi a o vlaštovkách a o všem možným. No a také jsem pro děti napsal takovou malinkou básničku:

Že se mi stejská, dostal jsem pejska a k němu kočičku.  
Když se mi stejská, zavolám pejska, podá mi pracičku,  
pohládím kočičku. Nejssem sám, dva kamarády mám  
a už si nestejskám.

Je třeba k tomu také kus odvahy, aby člověk tu samotu překonal, a podívejte se, já su tady většinou taky sám a říkám si, jsou lidé, kteří jsou taky sami, jsou opuštění. A přece člověk má určitou výhodu, někdy, volá mě telefon, můžu si pustit zprávy a tak dále, čili... Samozřejmě, když vím, že tady nebudou žádné zprávy, že nikdo za mnou nepřijde, tak přesto tu samotou musím překonat. Tak jako jsem ji překonal nakonec vlastními svými myšlenkami a po-čítáním, tu děsnou samotou v Ruzyni, celý rok sám, nevidět kousek nebe, nedýchat čerstvej vzduch a být sám od března do března, ztratit pojem o času, je jaro nebo léto nebo podzim, co vlastně je? Padá venku sníh nebo svítí slunce, nevíte nic. A jste sám...

*Kroky.*

**Jirásek** Musíme přejít taky silnici, a pak půjdeme rovně takovým tunelem jako, podchodem. Ale my musíme jít nejdřív koupit, ne na poštu, nejdřív do obchodu s papírem, a to já vím kde. My musíme tady jít furt rovně, teď to nějak bude zahýbat trošku a pak jsou tam jako takový podchody pod barákem, jo, vidíte je? Tunýlky. Už je musíte vidět.

**Gabriela** Ještě nevidím.

**Jirásek** Co to? Ještě ne? Aha.

**Gabriela** Pozor!

**Jirásek** Furt rovně, furt rovně. Tady...

**Gabriela** Tak tady zase na cestu.

**Jirásek** Prosím?

**Gabriela** Tady zas na cestu musíme.

**Jirásek** Já jsem měl les hrozně rád, ale su hrozně rád, když mě někdo přijde navštívit a řekne: „Mirku, pojď, půjdeme se projít.“ Já mám les strašně rád, protože to je příroda a ta jediná člověka může povznést a neublíží.

*Bití hodin.*

**Gabriela** Už tam budeme?

**Jirásek** Ještě ne.

*Kroky.*

**Konec**

# Úspěšný prorok

(Apokryfní příběh o proroku Jonášovi)

Rozhlasová hra

Věra Eliášková

(2000)

Osoby:

Jonáš

Znamý jemný hlas

Izáijáš

Ištar

Jábeš

Achaz

Kapitán

Lodníci

Ryba

Starší rybář

Mladší rybář

1., 2. a 3. mudrc

Králův rádce

Královský vrchní číšník

Ninivítí

Obří muž z Ninive

Stráž

(Hlasy)

I.

## 1. Jonáš na cestě od chrámu

*Trubky z chrámu ohlašují začátek večera. Pod vzdalujícím se velebným zvukem, který přechází v sólový zpěv, se zřetelně ozývají blížící se kroky v písku, pokašlávání, posmrkávání a hekání. Jsou to kroky Jonášovy.*

**Jonáš** (*kýchne*) Tak tohle mi ještě scházelo. (Útrpně vzdychne a mocně smrká. Zdáli se pojednou přiblížuje jakýsi tajemný zvuk a pak i hlas, který ho osloví)

**Znamý jemný hlas** Jonáši...proroku Jonáši...

**Jonáš** A tohle taky. V uších mi hučí, z nosu kape...

**Znamý jemný hlas** Jonáši, půjdeš do Ninive. Budeš prorokovat jeho pád. Půjdeš do Ninive.

**Jonáš** Já vůbec neslyším! Ach, Bože, kdybys věděl, co dokáže taková rýma... (*Smrká*) A ty nohy! Jako by ani nebyly moje...Aspoň na chvíli si sednu. Tady to mám tak rád. Náš samařský rybník. Moc rád se tu občas cestou z chrámu zastavím, abych potěšil zrak i duši. Hladina čistá jako zrcadlo, vážky, pár čejek... a hlavně ticho. Ticho a klid. (*Jeho klid však tentokrát naruší jiný hlas, který se z jakýchsi záhadných důvodů vynoří v jeho mysli*)

**Hlas Izáijášův** Měl bych pár otázek... pár otázek...

**Jonáš** (*vzdychne*) Klid... Jak se zdá, na klid si budeme muset počkat až po smrti.

**Hlas Izáijášův**... pár otázek!

**Jonáš** Jestli já si to vlastně nějak nepřivolávám. Teď zase jako bych zaslechl hlas svého žáka Izáijáše.

**Hlas Izáijáše** Jonáši, učiteli můj, proč trpíš v zemi Baalovy kněze?

**Jonáš** No ano – náš bojovník za pravdu...

**Hlas Izáijášův** A nejen trpíš, dokonce se s nimi přátelíš!

**Jonáš** Už ani nevím, kolikrát jsem mu to vysvětloval. Snad stokrát! Jaképak přátelství, prostě udržuju styky!

**Hlas Izáijášův** Přátelíš se s nimi kvůli penězům!

**Jonáš** Ano, jak jinak! Nám všem, včetně krále, jde jenom o peníze.

**Hlas Izáijášův** Král od nich bere a chrám taky! Pevně stanovenou část výnosů!

**Jonáš** Zapomněl jsi na posvátné sloupy.

**Hlas Izáijášův** A co sloupy? Proč nezboříš všechny ty modly v Bételu a Danu? Jen jeden je Hospodin!

**Jonáš** (*směje se*) Jak já můžu bořit nějaké sloupy! (*Rozkašle se*) Panečku, Izáijáše, to je jiná konstrukce! Toho nějaký ten kámen hned tak neutluče!

**Hlas Izáijášův** Jonáši – učiteli můj... Zacpal sis uši před Hospodinovým hlasem.

*Pauza.*

**Jonáš** (*vážněji*) Pravda je, že o Boží oslovení moc nestojím. Hospodinova těsná blízkost, ta naprostá neschopnost se vzepřít, to všechno je tak mocné a hrozné...

**Hlas Izáijášův** Náhdera Božího doteku se přece nedá srovnat s obyčejným životem, který vedeme...

**Jonáš** Jenže já mám obyčejný život docela rád.

**Hlas Izáijášův** Nikdy nepochopím, jak se ti podařilo překřičet Hospodina.

**Jonáš** Já přece nekřičel... Jenom jsem zavedl jistá účinná opatření. Tak třeba... (*Zasměje se*) Nechme toho. Já přece vím, že Hospodin je jenom jeden. Jenže lidé stejně budou radši chodit k modlám. Modla k ničemu nezavazuje. Navíc – králi je to jedno. Lepší falešní bohové, než aby lid, namísto do Samaří, chodil do Jeruzaléma. To tak, podporovat judského krále! Nosit dary a stříbro do Jeruzaléma!

**Hlas Izáijášův** Teď chystá průvod do Ninive! Vybírá tisíc talentů stříbra na jednoho muže. Ale i to bude málo. Celý královský poklad shromáždí, všechno, co tahle země má, vezme a složí to asyrskému Senacheribovi k nohám.

**Jonáš** Chce koupit Samaří svobodu...

**Hlas Izáijášův** A bude to stačit?

**Jonáš** To záleží na jednání.

**Hlas Izáijášův** A kdo bude jednat? Ty? Prorok?

**Jonáš** Umím trochu asyrsky. Co je na tom špatného? (*Pateticky*) Mezi dva mlýnské kameny vložil Hospodin svůj vyvolený národ! Ze západu Babilón, z východu všemocná Asýrie... Neznáme snad kruté Asyřany? Jejich napichování na kůly, useknuté hlavy na hradbách?

**Hlas Izáijášův** Proto se účastniš toho potupného uplácení?!

**Jonáš** Myslíš tedy, abych nejezdil...?

**Hlas Izáijášův** Ptáš se mě? Kdo je tady učitel?... Dobře.

Tak tedy – nejezdi! Nejezdi do Ninive! Do očí králi řekni, že nestojíš o takhle krvavě zaplacenou svobodu!

**Jonáš** Možná budeš koukat, až opravdu zůstanu doma. Mám po krk téhle služby. Když si představím, jak král zůstane s otevřenou pusou... Aspoň bude legrace. Nejtěžší deprese člověk přežije, když se dokáže smát.

**Hlas Izáijášův** Anebo modlit.

**Jonáš** Svatá pravda!

*Ozve se něžně šplouchání a poté hlas bohyně Ištar.*

**Ištar** (*sladce a posměšně napodobuje Hospodinův hlas*) Jonáši! Synu Amítajův! Buď zdrav, proroku.

**Jonáš** To mi ještě scházelo... ženská! A stojí na hladině jako vázka...Ale vždyť to je bohyně Ištar, nymfa a čarodějka!

**Ištar** Vypadáš tak usouzeně...Máš asi starosti...

**Jonáš** Mám rýmu.

**Ištar** Izáijáš má pravdu. Posvátná návrší zasvěcená mně a mé dceři Semiramis jsi měl dávno zbořit, proroku Jonáši!

**Jonáš** To jsou věci mezi mnou a Hospodinem... naše vnitřní záležitost.

**Ištar** Protožeš to neudělal, přišla jsem ti nabídnout své služby...

**Jonáš** Děkuju, žádné služby nepotřebuju.

**Ištar** Nevíš, co tě čeká! Nikdo z proroků tvého Hospodina neměl pokojnější život. Ještě jako mladíček jsi prorokoval králi Jarobeámovi rozkvět země...

**Jonáš** A tak se taky stalo! Do posledního písmenka.

**Ištar** Nikdo z proroků tvého krutého Hospodina neměl to štěstí, aby směl prorokovat dobrou budoucnost a pak se na zbytek života odmlčet. Spokojeně žít při chrámu, skládat žalmy, starat se o průběh slavností...

**Jonáš** Jsem už takový úspěšný prorok...

**Ištar** Mám strach, že nejsi připraven na to, co tě čeká. S tvým pohodlným životem je konec!

**Jonáš** S čím je konec? Nějak nic nechápu. Nejsem prostě ve své kůži.

**Ištar** Vidím. Kolem toho svého hubeného krku máš omotaný šátek...

**Jonáš** Jsem na průdušky...

**Ištar** Vypadáš jako by ses neměl dožít zítřejšího rána!

**Jonáš** Tak už vypadám třicet let. A nakonec jsem stejně vždycky tam, kde mám být a dokonce i žertuji!

**Ištar** Teď poslouchej: tvůj Hospodin, Pán nebe a země, tě chce poslat do Ninive, toho velikého města, abys tamní lid volal k pokání...

**Jonáš** Já? Volat proti Ninive? Měl bych jít do Ninive s královským průvodem...Poklonit se asyrskému králi a předat mu dary...To asi bude nějaký omyl.

**Ištar** Ninive je mým městem. Mí předci jej založili! Mohla bych ti být velmi užitečná v tom nesnadném úkolu.Nemůžeš přece jít do cizího města a žádat po něm, aby se obrátilo. Beze mne tě ukamenují.

**Jonáš** Proč by se mělo Ninive obracet, proboha? Snad našinci by se měli obrátit?! Proč žijeme ve dvou královstvích? Proč nemůžeme chodit do Jeruzaléma? Klaníme se Asýrii, do Ninive vozíme dary, vzýváme cizí božstva, Baala, zlaté tele...

**Ištar** Bohyni Ištar...

**Jonáš** Právě! – Promiň, nechtěl jsem tě urazit...

**Ištar** (*chladně*) Myslela jsem, že jsi rozumnější. Pořád jsi ještě Hospodinův prorok. (*A jako by se nad ní zavřela voda, zmizí*)

**Jonáš** Koho jiného... (*Mírně překvapený*) Voda se nad ní zavřela a je pryč. Vida, tak už si mě předcházejí cizí bohyně. Měl jsi pravdu, Izáijáši. Jak hluboko jsem klesl! Hospodin mě nechává napospas starým nástrojům temnot...

*Předěl.*

**Jábeš** (*volá*) Pane! Pane! Konečně, že jdete! Já už tu umírám strachy...

**Jonáš** Tak on umírá! Hleďme, hleďme, můj věrný sluha Jábeš umírá. Snad jsi se nebál, že netrefím z chrámu domů? A vůbec – proč stojíš před domem? Doufám, že než umřeš, uděláš něco k večeri.

**Jábeš** Pane, já otevřu dveře...a teď se neleknete. Než jsem se vrátil z trhu, tak...

**Jonáš** Taková spoušť...

**Jábeš** Lůžka rozházený, nádobí rozbitý...A Izáijáš nikde! Nikdy jsme neměli tolik nepřijemností jako teď, co s náma ten váš záček byl! Jen čtete! Tady: Smrt Izáijášovi! A tady : Smrt Izáijášovi! Smrt Izáijášovi!

**Jonáš** Dost! Kolikrát to budeš opakovat?

**Jábeš** Je to tu hodněkrát! Všechny stěny s tím popsal! Lidi ho nemají rádi.

**Jonáš** Co to tu hučí? Zem se se mnou houpe, jako bych stál na lodi... Co je to, Jábeši? Snad ne bouřka?

**Jábeš** (pro sebe) To jsou mi věci... Nemí snad můj pán prorok? Aby na něj nakonec nepřišly křeče, jako jsem to onehdá viděl v chrámě. (*K Jonášovi*) Jste přetaženi, pane. Lehněte si, přihřeju vám jídlo.

*Ticho.*

**Jonáš** Už to přešlo.

**Jábeš** No vidíte. To je z hladu a z rozčilení. Dobře, že je Izáijáš pryč. Nakonec byste z něj ještě onemocněl. (*Bušení na dveře*) Tedy – to je den! Budem dělat, že nejsme doma?

**Jonáš** Otevři a nemudruj.

*Jábeš otevře, za dveřmi je mladý muž jménem Achaz.*

**Achaz** Jste Jonáš, syn Amítajův?

**Jonáš** Co si přejete?

**Achaz** Jmenuji se Achaz. Přinesl jsem vám list. List od Izáijáše. – Izraelští králové jsou svévolníci! Ten poslední je násilník a vrah!

**Jonáš** Buďte zticha, člověče! Kdo je zvědav na vaše mínění?

**Achaz** Jsem Izáijášův přítel.

**Jonáš** To vás neomlouvá.

**Achaz** Izáijáš je prorok. Opravdový prorok, na rozdíl od vás. Vy jen nosíte aderet, ale srdce máte obrostlé tukem!

**Jábeš** Já ho vyhodím, pane.

**Achaz** Půjdu sám.

*Ticho.*

**Jábeš** (*bouchne za ním dveřmi*) Holobrádek! Ani to psaní nečtěte.

**Jonáš** (*otevřít listinu, čte*) Můj drahý učiteli, vracím se zpátky do Jeruzaléma. Stal jste se pro mě obrazem vyvoleného národa se vším, co na něm miluju a co v něm nenávidím. Miluji moudrost, nenávidím dvojakost. Vážím si bystrého ducha, proklínám však opatrnickví a nedůvěru v Hospodina. Ztrýzněn a unaven neustálým pro a proti opouštím vás i izraelské království. (*Pro sebe*) Jak to jen mohl udělat? Odejít, neporadit se, nepožádat o svolení... Dobrá, průvodu do Ninive se nezúčastním. Neboj se, Izáijáši, trapného vyjednávče dělat nebudu. I když, jen Hospodin ví, co si počnu, až mě král zbaví mého úřadu... (Jeho nálada klesne pod bod mrazu) Taky bych mohl onemocnět... Vlastně už nemocný jsem. Moc vtipné to sice není, ale co na tom... Jábeši! (Vzdychá)

**Jábeš** Ano, pane? – Co je vám? Nemí vám dobře?

**Jonáš** Je mi zle, Jábeši. Kdo ví, dožiju-li rána.

**Jábeš** Přivedu zařikávače...

**Jonáš** Dojdi ke králi a oznam mu, že jsem onemocněl. Je mi velmi líto, ale nemohu se zúčastnit putování do Ninive. Takhle přesně to řekni.

**Jábeš** Ke králi? Já? Už je pozdě... Aby mě nedal zbit... čovat...

**Jonáš** Neodmlouvej.

**Jábeš** A to jsem si myslel, jak se u vás budu mít dobře. (*Pomalů*) Tak já běžím...

**Jonáš** (*když osamí*) Ranhojiče zavoláme ráno, na to je dost času...

*Opět se ozve hučení, tentokrát velmi intenzivní.*

**Jonáš** Už zase...

**Známý jemný hlas** Jonáši.

**Jonáš** Ano, pane!

**Známý jemný hlas** Vstaň a jdi do Ninive...

**Jonáš** Prosím? (*Pro sebe*) Tak přece měla lštar pravdu. – Hospodine, to nemyslíš vážně! Mám jít s tím proradným průvodem? Právě jsem svedl krutý boj sám se sebou...!

**Známý jemný hlas** Vstaň, jdi do Ninive a všechny tam volej k pokání. Zlo, které v tom velikém městě páchají, vystoupilo před mou tvář.

**Jonáš** Takže průvod našinců předstoupí před krále Senacheriba s horou stříbra, padnou před ním na zem, zatímco já budu chodit po ulicích a kázat proti němu??? – Ale to je šílenství... To je sebevražda! A navíc nesmysl. To přece po mně nemůžeš chtít! Já je mám kárat? Vyhržovat jim Bohem, kterého neznají? V kterého nevěří? Co jsem ti udělal, Hospodine? Mlčíš? Nemůžeš mi to vysvětlit? (*Hučení pomalu ustává, mění se v jemné šplouchání, až i to ustane. Ticho*) Nemůžeš...

*Ozve se smích.*

**lštar** Proč běháš po domě, jako bys přišel o rozum?

Kam chceš utéct? Budeš litovat, že odmítl mou pomoc. Beze mě nemůžeš vůbec nic... Jonáši! Hlupáku! *Předěl.*

## 2. Jábeš na cestě od krále

*Zvuky pochoduující stráže.*

**Jábeš** Slavně se vrací Jábeš od krále. V patách mu pochoduje stráž. (*Zavel!*) Zastavit stát! Tohle už je naše ulička...Ale že je krásná, světlá noc, vidíte? A těch hvězd na nebi...

**Stráž** Nezdržuj!

**Jábeš** Mámí mě zrak? Vidíte to taky? Vždyť to je písek!

**Stráž** Hm, a co jako?

**Jábeš** V naší uličce písek? A ke všemu je cítit mořem!

**Stráž** Řek jsem, abys nezdržoval!

**Jábeš** Písek z pouště, dejme tomu, ale od moře? Od moře nikdy! (Zavrzejí dveře) A dveře jsou otevřené! Co se děje? Pane! Pane! (Vejde do domu, za ním stráž)

**Stráž** Kde je tvůj pán?

**Jábeš** To kdybych věděl... Tady ležel... Pane! Přece ne-



odešel beze mě! Beze mě je, pánové, naprosto nemožnej! – Pane! Ozvěte se!

**Stráž** Před chvilí jsi tvrdil, že je tvůj pán nemocnej, kam by teda odcházal...?

**Jábeš** Já nevím... Nejspíš do Jeruzaléma! Za tím – ani mu nemůžu přijít na jméno...

**Stráž** Jestli jsi našemu králi lhal, můžeš přijít i o hlavu! Jdem! – Odchod! (*Odpochoduj!*)

**Jábeš** Díky Bohu, jsou pryč... Abych vzal nohy na ramena, dokud je čas. Vzduch je cítit mořem. A moře je přítom odtud pět hodin cesty a do Jaffy je to ještě dál... Vítr mořem tady u nás v Samaří nikdy cejtít nebyl. Tak pudeme pěkně za nosem...

## II.

### 1. Noční krajina

**Jonáš** Jakou krásnou noc jsi mi, Hospodine, uchystal! A klidně mě necháš, abych si dělal, co chci! Přece musíš vědět, že běžím na opačnou stranu... Neběžím do Ninive, ne, ne, ne! Noční krajina je líbezná! Měsíc je úchvatný! Myslels na to, jak bude krajina vypadat v měsíční záři, když jsi ji tvořil? Určitě ano! Jsi přece především umělec! Jako já... Já jsem taky spíš umělec než prorok. A ty to víš líp, než kdokoliv jiný. Jak já bych mohl chodit po ulicích Ninive a vykřikovat pár jednoduchých větiček! Chci-li někoho přesvědčit, musím si dát přece záležet. Volit vhodná slova, účinná gesta, obeznámit se s myšlením Ninivanů, s jejich řečí, zvyky... Umím jejich řeč, což o to... ale mám akcent! Oni tak budou poslouchat nějakého dědka s akcentem! (*Zahihňá se, pak kýchne*) Ranní chlad mi připomněl, že asi budu opravdu pořádně nachlazený. V tom spěchu jsem si nevzal nic teplého na sebe...hm... A co teprve na lodi! Na moři bývá po ránu krutá zima... A nohy už taky sotva cítím...

*Zdálí je slyšet volání.*

**Jábeš** Pane! Počkejte na mě, pane!

**Jonáš** Ale to je přece Jábeš!

**Jábeš** (*udýchany*) Jdu za vámi celou noc. Ani nevím, jak jsem uhodl, že míříte do Jaffy.

**Jonáš** Nohy ani necítím! Ale teď si klidně sednu, protože vím, že mi můj věrný Jábeš nohy ošetří a pomáže olejem... (*S hekáním si sedne*)

**Jábeš** Král byl zlostí celý bez sebe, že nechcete jet do Ninive. Dokonce poslal stráž, aby zjistil, jestli jste opravdu nemocnej...

**Jonáš** Co to děláš?

**Jábeš** Nechtěl jste namazat nohy?

**Jonáš** Chmmm... Vrať se, Jábeši. Tam, kam jdu, mě nemůžeš následovat.

**Jábeš** A kam jdete, pane?

**Jonáš** Do Taršíše.

**Jábeš** Do Taršíše?... To je ta země za mořem, kde prej lidi běhají nahatý a spěj v korunách stromů?

**Jonáš** Ano, Jábeši. Je to takový pozemský ráj. Lid se tam živí lovem zvěře, vodu pije přímo z řeky... Neznají slovo hřích, obět, zákon...

**Jábeš** A to vy, pane, taky polezete po stromech?

**Jonáš** Nu... když to bude třeba...

**Jábeš** Co si tam beze mne počnete? Copak vy můžete lovit zvěř, vždyť nenapnete ani luk!

**Jonáš** Co ty víš, co můžu a co ne? – Až přijdeme do přístavu, seženeš loď a dohodneš cenu. A ne, abych čekal týden! Potřebuju odjet hned! Pak se vrátíš do Samaří a králi oznámíš, že jsem mrtev.

**Jábeš** A místo vás pověsí mě! – Já už řek, že jste v Jeruzalémě.

**Jonáš** V Jeruzalémě?

**Jábeš** Prostě to ze mě vytloukli!

### 2. V přístavu

*Hluk, zvuky moře.*

**Jábeš** Měl jsem štěstí, pane! Tohle je loď, která vyplouvá ještě dneska!

**Jonáš** Ten na přídi je kapitán?

**Jábeš** Něakej řek. Samej smích a špás, namluví toho, že se člověk ani nedostane ke slovu.

**Jonáš** Škoda, že nemám pomyslení na nějaké žertování, čas by aspoň rychleji ubíhal.

**Kapitán** Podám vám ruku, pane. Mústek se trochu houpe...

**Jonáš** Děkuju vám, kapitáne.

**Kapitán** Jsme tu samí zloději. Doufám, pane, že jste taky zloděj.

**Jonáš** Utíkám jako zloděj, to ano. Sbohem, Jábeši. *Na lodi zvoní zvon, znamená, že loď bude odplouvat.*

**Kapitán** Pojdte za mnou... (*Volá*) Odplouváme!

**Jonáš** (*pro sebe*) Vypadá to, že tenhle kapitán má na spěch. Loď plná beden – látky, koberce, zlaté mísy... (*Výkřik ženy*) Ta žena má ruce svázané za zády... (*Ke Kapitánovi*) Vy vezete taky otroky?

**Kapitán** (*zasměje se*) Tady je vaše místo, pane.

**Jonáš** (*pro sebe*) S touhle lodí není něco v pořádku. Jábeš vybral špatně. Ale co... Jsem snad zodpovědný za kdejakého lotra, se kterým se octnu na jedné lodi? – Chci spát, spát! Zaspal všechno.

**Jábeš** (*šeptá*) Pane... pane...

**Jonáš** Jábeši!! Ty jsi tu taky? To jsem si moh myslet, že zas uděláš nějakou hloupost. Cos to vybral za loď, ty hlavo nešťastná?

**Jábeš** (*zkroušeně*) Vezou je na prodej. A nás asi taky... Slyšel jsem, jak se domlouvají.

**Jonáš** Tos tomu dal... ale ničeho se neboj. Bude-li mě

chtít Hospodin potrestat, udělá to vlastní rukou.  
Klidně si lehni a spi...

**Jábeš** Aspoň že jsem nezapltil...

### III.

#### 1. Bouře na moři

**Jábeš** (*třeše s Jonášem*) Pane! Pane, vstávejte! Stihla nás strašlivá bouřka! Jak vůbec můžete spát? Řek jsem kapitánovi, že bouřka je Hospodinův trest a že musí vyhodit do moře všechno, co je kradené. – A on mě poslech. Dokonce věžňům rozvázal pouta, věřil byste tomu? Přiznal, že je zloděj a navíc poslech mě, sluhu!... Já bych myslel, že se nad ním Hospodin smiluje. Pane, probudte se! Kapitán jde k nám... (*Ke Kapitánovi*) Tady jsem, kapitáne!

*Jonáš chrápe.*

**Jábeš** Můj pán spi.

**Kapitán** (k Jábešovi) Udělal jsem všechno, co jsi po mně chtěl! Přišel jsem téměř o celý svůj majetek. Vyhodil jsem i zboží, které bylo koupené, protože si nejsem jist, jestli bylo koupené za počestné peníze. Bůh moře mlčí, bohyně Ištar neodpovídá a moře stále zuří. Co tedy mám dělat?

**Jábeš** Můj pán je prorok. On vám řekne, jak bouří utišit... Jenom ho nemůžu vzbudit.

**Kapitán** Vstávej, ospalče! Jak můžeš vůbec spát? Vstaň a volej k svému bohu! Snad si nás tvůj bůh povšimne a nezahyneme!

**Jábeš** (k Jonášovi) Moře bouří, pane... Všechno kradené hodili do moře, ale bouře neustává!

**Jonáš** (*ospale*) Tys je káral, Jábeši? Vážně? Těm chudákům jsi dával ponaučení, že krást se nemá?

**Kapitán** Tvůj bůh možná nemiluje zloděje, ale proto bouří nerozpoutal! Budeme losovat a na koho los padne, ten je viníkem našeho neštěstí! (*K lodníkům*) Napište jména všech lidí tady na lodi, úplně všech!

**Jonáš** Víím, že budu prozrazen a přesto nic necítím. Mám zemřít tady nebo v Ninive, není snad obojí stejně absurdní? Chce-li Hospodin mou smrt, má ji mít, ale proč kolem toho dělat takový rozruch? Bouře na moři! Taková hnida jako já... Ty – tvůrce, Pán vesmíru! No tak zamáčkní svého červíčka!

**Kapitán** On je to! On! Tady je los s jeho jménem. Jonáš – syn Amitajův.

**Jábeš** Jak se opovažujete, kapitáne? Vždyť je to prorok, Boží muž! Chtěl jste ho nařknout hned od začátku! Tahal jste losy, jak jste sám chtěl!

**Jonáš** Mlč, Jábeši.

**Kapitán** Jsi Hebrej?

**Jonáš** Jsem Hebrej a prchám před Hospodinem, naším Bohem. Vrhněte mě do moře a uvidíte – moře vás nechá na pokoji.

**Kapitán** Co s ním? Nic nerozhodnu sám. Nepřivolám na sebe trest za nevinně prolitou krev!

**Lodníci** Přes palubu s ním! Přes palubu!

**Kapitán** Cos udělal? Čím sis svého boha rozhněval? (*Modlí se*) Prosíme tě, Hospodine, ať nezahyneme pro život tohoto muže, nestíhej nás za nevinnou krev! Ty jsi Hospodin, jak si přeješ, tak činíš... Hodte ho do moře!

*Stane se a moře se rychle utiší.*

**Kapitán** (k Jábešovi s úctou) Mocný je váš Hospodin. Po bouři není ani památka. Hladina je rovná jako stůl. Chopte se vesele!

**Jonáš** (*snaží se plavat, ústa má plná vody*) Hospodine! Přece víš, že neumím plavat!

**Ištar** Neříkala jsem ti, že budeš potřebovat mou pomoc? Já jsem paní vod a moří... Nu – tak se mě chyť, jinak se utopíš!

**Jonáš** Podruhé jsem nucen vás odmítnout a to mě moc mrzí... (*Ústa plná vody*) Je se mnou konec, paní vod a strání, pozdravujte ode mě svá posvátná návrší...

**Ištar** (*hukot vln*) Tak tedy zhyň!

**Jonáš** Ááááá!

*Hukot ustane, najednou ticho. Po chvíli se ozve monotónní převalování vody jako v bubnu pračky.*

**Jonáš** Kde to jsem? Tma jako v ranci... Už vidím...

Tmavá, odporná chodba a na jejím konci síň plná vody a drobných ryb... tak tohle je tedy podsvětí? Jsem mrtev? – A támhle – kdo to tam sedí uprostřed té strupaté, nechutné hmoty? Malý Žid s šátkem kolem krku... Ó, Hospodine!

**Znamý jemný hlas** Jonáši...

**Jonáš** Ano, pane?

**Znamý jemný hlas** Proč jsi neposlechl a nevydal se do Ninive?

**Jonáš** Bá! Jsem se, můj Pane. Bá! Jsem se, že mě zabijí. Rád bych to napravil, ale je pozdě. Můj život jsi přestříhl, odřízl od osnovy, aby spravedlnosti bylo učiněno zadost.

**Znamý jemný hlas** Mohl bych tě vzkřísit z mrtvých.

**Jonáš** To bys mohl?

**Znamý jemný hlas** Koho já se musím ptát, jestli mohu nebo nemohu a co?

**Jonáš** Popřít vlastní zákony... Neubere ti to na autoritě?

**Znamý jemný hlas** U koho? U tebe?

**Jonáš** U ostatních... U celého vyvoleného národa.

**Znamý jemný hlas** Jonáši, Jonáši, přírodní zákon je ti dražší než vlastní život. To není od tebe hezké.

**Jonáš** Jsou to snad tvé zákony...?

**Znamý jemný hlas** Ty pohrdáš mou nabídkou? Jak hluboko jsi klesl.

**Jonáš** Až na dno stoky.

**Znamý jemný hlas** To není stoka, ale břicho velryby.

**Jonáš** Velryby? Ale to mi neříkej! Velryby přece nemohou polknout tak velké sousto.

**Znamý jemný hlas** Ty zase nejsi tak velký.

**Jonáš** Velryby mají úzký jícen, a proto žádná velryba nemůže sežrat člověka. Jen malé rybky.

**Znamý jemný hlas** Máš úplnou pravdu. Ale přesto nejsi ve stoce, nýbrž v břiše velryby. Netušil jsem, že tě to tak pohorší.

**Jonáš** Ale tušil! Udělals mi to naschvál. Víš dobře, že nesnáším žádné výstřednosti.

**Znamý jemný hlas** Poslyš, tobě to nakonec vadí víc než to, že jsi možná mrtvý!

**Jonáš** Co ode mne chceš, Pane?

**Znamý jemný hlas** Ty nevíš?

**Jonáš** Abych šel do Ninive a volal proti němu?

**Znamý jemný hlas** Správně.

**Jonáš** Vždycky jsem učil své žáky, že člověk má svobodnou vůli!

**Znamý jemný hlas** To jsi učil správně.

**Jonáš** Ale jaká je tohle svobodná vůle, když nakonec stejně musím poslechnout?

**Znamý jemný hlas** A navíc uvěřit, že tě spolkla velryba a že jsi v jejím břiše ležel tři dny a tři noci a ke všemu že jsi třetího dne vstal z mrtvých.

**Jonáš** (*rozhořčeně*) Ale to je přece nesmysl!

**Znamý jemný hlas** Jak myslíš, Jonáši. Člověk má svobodnou vůli a nemusí poslechnout.

*Akustický prostor potemní.*

**Ryba** Kam jsi dal rozum, člověče? Člověče!

**Jonáš** Kdo mě volá?

**Ryba** Já. Ryba. Hospodin mi poručil, abych tě polkla. Nestydíš se? Kdo to kdy viděl, odporovat Hospodinu?

**Jonáš** Ale já nechtěl odporovat... Jenom jsem jaksi principiálně nemohl jistě skutečnosti přijmout...

**Ryba** Poslechni, dokud je čas!

**Jonáš** Je pozdě... Odešel... Smiluj se, Pane. Půjdu do Ninive, udělám, co chceš. Daruješ mi život, abych ho tam zase ztratil, ale co na tom, ztratím-li život, ale duši zachráním...

*Chvilí hrobové ticho. Pak se voda v břiše velryby začne převalovat a nabírat na intenzitě.*

**Jonáš** Ááá... Proud vody mi podrazil nohy... Hospodine, ta tmavá chodba je tedy jícen... (*duší se*)... uzoučký jícen... (*Duší se, snad i trochu pláče, jako když se znova rodí. Ryba vyvrhne Jonáše na mořský břeh. Jonáš křičí jako novorozeně*) Ááá!!! – Co je to? Písek... pobřeží... Díky, Hospodine. Hej, lštar! (*Rychle ubere*) Bez tebe nezahynu. Nechme toho. Radši ji nebudeme dráždit. Už tak jsem ji asi urazil...

#### IV.

##### 1. Pobřeží

*Kroky v písku.*

**Starší rybář** Potřebuješ něco, člověče?

**Jonáš** Rybáři! Odkud jste?

**Starší rybář** Z Chobu. Ryby chodíme prodávat do Arvadu. Znáš to tam?

**Jonáš** Takže tahle zem je Fenicie!?

**Starší rybář** Copak ty nevíš, kde jsi? Doufám, že aspoň víš, kdo jsi?

**Jonáš** Jsem izraelský prorok.

**Mladší rybář** A nespokla tě náhodou velká ryba a nevyvrhla v támhleť zátočině na břeh?

**Jonáš** Tak nějak...

**Starší rybář** Čekáme tady na tebe od minulého jara!

**Jonáš** (*dotčeně*) Tak dlouho?

**Starší rybář** V naší osadě žijí tři mudrci z nejrůznějších koutů světa a ti tuhle událost předpověděli.

**Jonáš** Jací mudrci?

**Mladší rybář** Většinou je házeli do moře a moře je tady vyplivlo na břeh.

**Jonáš** Jestlipak víte, že velká ryba má tak úzký jícen, že nemůže pozřít člověka?

**Mladší rybář** Bůh Hebrejů může všechno!

**Jonáš** To vám řekli tři mudrci? Rád bych s nimi pohovořil, ale nemohu se zdržovat. Musím se dostat do Ninive za každou cenu.

**Mladší rybář** Do Ninive?

**Starší rybář** Ninive je krásné město. Asyřané jsou voborní stavitelé a válečníci a taky to město je v podstatě nedobytné. Je obehnané dvojími hradbami, dvacet loktů silnými a padesát vysokými. Před hradbami je voda. Když se řeka rozvodní, dostaneš se do města jen po visutých mostech. A kolik tam žije lidí! Nikdy jsem neviděl tolik lidí pohromadě!

**Jonáš** Někdo k nám jde... Jak vznešeně jsou oblečení!

**Starší rybář** To jsou oni. Mudrci.

**Jonáš** Mávají mi. Tak jsou si jisti svými předpověďmi! Oni snad vážně věděli, že tudy půjdu!

**Mladší rybář** Čekali jenom na tebe!

**Jonáš** To jsem tedy v porovnání s nimi hotový břídil... (*Kýchne*) No prosím – ke všemu se mi vrací rýma.

##### 2. Mudrci

**Mudrci** Buď zdráv, hebrejský proroku!

**Jonáš** Co to děláte? Proč mě osaháváte? Dokonce zuby mi prohlížejí... Nejsem kůň!

**1. mudrc** Odpusťte, ale vy opravdu žijete! To je úžasné. Naprosto bez následků.

**2. mudrc** Vidíte kůži mezi prsty? Ani ta nedoznala žádných změn!

**1. mudrc** Štávy v žaludku rozkládají potravu. A vy má-

te pleť jako novorozeně. A oči, které první podléhájí zkáze, nemáte ani zarudlé!

**3. mudrc** Odpusťte nám naši zaujatost pro bádání. Aní jsme se nepředstavili...

**Jonáš** Já už všechno vím...

**3. mudrc** Jistě, jste přece prorok... Jak dlouho jste byl v břiše té ryby?

**Jonáš** Tři dny.

**1. mudrc** A to je vaše domněnka nebo snad...

**Jonáš** Ne, to je Hospodinovo tvrzení. Já sám nevím nic. (*Kýchne*) Promiňte. Jak vidíte, úplně bez následků to mé dobrodružství nebude.

**2. mudrc** Vy Hebrejci pořád žertujete. Bůh vás vyvedl z hrobu, Jonáši, a to je vážná věc. Ostatně, můžeme si vaše tvrzení ověřit. Známe jméno lodi, známe kapitána. Na všechno se ho vyptáme. On nám dosvědčí, zda opravdu hodili přes palubu člověka a který den to přesně bylo.

**Jonáš** Znáte jméno lodi?

**1. mudrc** Jméno lodi je Drakon, hebrejsky Tamín.

**Jonáš** To kdybych věděl, tak jsem na ni nevlez...

**2. mudrc** Nežertujte, prosím. Možná i vy zažijete okamžik, kdy si svého Boha budete chtít ověřit...

**Jonáš** Ne, takovou potřebu mít nebudu. Víím až příliš dobře, že Hospodin je. Tak dobře, že bych to někdy raději zase tak dobře nevěděl. – Vědět nestačí. Vědět, to je někdy jako nevědět. Je třeba bezmezně důvěřovat. Sebe mít za nic a jeho za všechno. Až se sejdete s kapitánem, nebudete o nic moudřejší, než teď. Možná začnete přemýšlet, zda je možné mu věřit? Pamatuje si přesně onen den? Nebyli třeba dva Jonášové? Nehodili nakonec přes palubu jeho sluhu?

**1. mudrc** Toužili jsme velmi, abychom byli přímo u toho, až vás velká ryba vyvrhne. To se nám však, žel, nepodařilo...

**Jonáš** Stačila půlhodinka! Tedy – to je pech!

**1. mudrc** Vy se nám posmíváte?

**Jonáš** Naopak. Mám pro vás návrh, který by vám mohl být užitečný. Spíše než za kapitánem se vydejte se mnou do Ninive, abyste viděli zkázu toho velkého města, jak mu Hospodin předpověděl. Právě tam se můžete dovědět víc, než kdekoli jinde!

**2. mudrc** Máme už svůj plán. Je možné, že nás jednoho dne dovede až do Ninive.

**Jonáš** Aby nebylo pozdě...

**1. mudrc** My chodíme všude včas.

**Jonáš** To znamená, že znáte průběh ninivských událostí?

**2. mudrc** Ne, to opravdu ne. Nevěděli jsme, že vás Bůh posílá do Ninive. Upřímně řečeno, nás ani nezajímalo, proč vás Bůh zachránil. Uchvátil nás způsob, nikoli důvod.

**Jonáš** To je smutné.

**3. mudrc** (*k druhým dvěma*) Neměli bychom se nad jeho návrhem zamyslet? Pravda je, že Ninive není Jeruzalém. To nejsou úcty mezi Hospodinem a jeho lidem. Pravděpodobně tam dojde k něčemu zvláštnímu... Což naše plány pozměnit a...

**2. mudrc** V žádném případě. Šťastnou cestu, proroku. A šťastné pořízení!

*Vzdalují se, rybáři se vracejí k Jonášovi.*

**Starší rybář** Spěchají na loď. Čeká je v malém přístavu za touhle zátokou... Necheš zajít do naší osady, proroku?

**Jonáš** Děkuju za pozvání. Budu-li neživu, na zpáteční cestě vaši osadu určitě navštívím. Ale teď mě doprovodte, prosím, na nejbližší cestu, kudy chodí karavany velbloudů.

**V.**

**1. Před hradbami Ninive**

*Stmívá se.*

**Jonáš** Měli pravdu, féničtí rybáři. Obrovské hradby kolem celého Ninive a v každé bráně ozbrojená stráž. Bože, neopouštěj mě a porad', jak mám projít? Pohleď na toho obchodníka s melouny... Stráž skoro do každého melounu píchá nožem... (*Křik a protest*) Vidíš, jak naříká, že mu všechny melouny zničí?

**Znamý jemný hlas** Ale Jonáši, ty přece nejsi meloun! Jsi před cílem své cesty, Jonáši. Jsi připraven?

**Jonáš** Ano, Pane.

**Znamý jemný hlas** Jsi připraven na všechno?

**Jonáš** Ano, Pane.

**Znamý jemný hlas** Pamatuju, že jsi můj prorok.

**Jonáš** Na to nelze zapomenout, Pane.

**Znamý jemný hlas** Zapomenout je možné úplně na všechno. Jsi připraven zvěstovat jim mou vůli?

**Jonáš** Ano, Pane, cokoli řekneš, to budu tlumočit. Jenom mě neopouštěj... Vždyť vidíš, jak jsem ubohý!

**Znamý jemný hlas** Nikdy neopouštím své tvory, to vy opouštíte svého Hospodina. Mlč, Jonáši. Jsem na tebe trochu přísný, připouštím, ale jak bys vychovával ty, kteří mají být hlasateli tvé pravdy?

**Jonáš** Pokud bude ta pravda vždycky tak příjemná jako je zvěst, kterou mám šířit – já ubožák – v Ninive, nevím, jestli se příliš rozšíří.

**Znamý jemný hlas** Děláš si zbytečné starosti. Neprosils mě snad před chvílí, abych tě neopouštěl?

**Jonáš** A vím já, jak si Hospodin představuje svoji péči? Třeba právě mučení má očistit mou zkaženou duši?

**Znamý jemný hlas** Chytří lidé to nemají lehké. Nemudruj, vstaň, jdi do Ninive a hlasej toto: ještě čtyřicet dní a Ninive bude vyvráceno.

**Jonáš** Teď hned? Vždyť už je skoro tma... Nemůžu začít až zítra?

**Znamý jemný hlas** Radím ti, abys vešel do města co nejdřív.

**Jonáš** Teď už skoro nikdo nechodí. Chci si odpočinout. Vyspím se, naberu sil, ráno se vmísím do davu a jakmile projdu bránou, hned začnu.

**Znamý jemný hlas** Jak myslíš...

*Štěkot psa.*

**Jonáš** Co je? Čí je to pes? Co na mě štěkáš? Jdi pryč... (*Štěkot zesílí*) Odkud ho jen znám... Obojek vykládaný kameny... Vždyť je to pes Cheréše, králova vrchního číšníka! Naši! Průvod, který veze dary... Hospodine, kde jsi? Pomoz mi! Ať ještě projdu bránou! Nechci se s těmi kuplíři dohadovat!

*Pes štěká.*

**Vrchní číšník** Hledme, koho náš Bihárek našel! Vždyť je to chrámový prorok Jonáš! Královský rádce, pospěš sem! Hej, pojdte sem všichni!

**Královský rádce** Opravdu – Jonáš! Tak přece jste dorazil do Ninive! A proč takhle sám?

**Vrchní číšník** Uznejte, Jonáši, že jednáte podivně. Svého krále jste rozhněval pro nic za nic! Stejně jste tady, dokonce ve správný čas, abyste mohl pronést děkovnou řeč před králem Asýrie a Babylónie ve své perfektní asyrštině... To mi tedy vysvětlíte!

**Jonáš** Zdravím vás, Cheréši, královský vrchní číšníku, zdravím i vás, královský rádce, zdravím vás ve spolek...

**Vrchní číšník** Tak vysvětlíte nám to?

**Jonáš** Kdo jel místo mě?

**Královský rádce** Jeden nadějný mladík... Achazi, pojd' se představit! Prorok Jonáš je tu! Ke králi půjde on!

**Achaz** Buďte pozdraven, Jonáši.

**Jonáš** Vy?

**Achaz** (*stydí se*) Ano – já...

**Jonáš** My už se tak trochu známe, že... Ale na nic se neptám. (*Ke královským dvořanům*) Nepůjdu k asyrskému králi Senacheribovi, Cheréši, asyrsky bude muset mluvit tady Achaz.

**Vrchní číšník** Nepůjdete s námi? Já jsem asi špatně slyšel.

**Jonáš** Mám příkaz od Hospodina, prorokovat proti tomuto městu.

**Královský rádce** A co, prosím pěkně, budete prorokovat?

**Jonáš** Ještě čtyřicet dní a Ninive bude vyvráceno. Vyrůk Hospodina.

*Pauza, pak překvapený smích.*

**Královský rádce** Všemocnému Senacheribovi budete předpovídat zkázu?

**Jonáš** Ano.

**Vrchní číšník** To se povedlo. Vy jeden proroku! Doma

neumí do pěti počítat, naposledy prorokoval před nějakými čtyřiceti roky a teď bude vykřikovat v cizím městě!

**Královský rádce** Vzpamatujte se! Jsme maličká země!

Těžce jsme se vykoupili, aby nás mocný soused ušetřil. Copak příslušník menšího národa může přijít za mocnějším a vyhrožovat mu zkázu? To je politická naivita, jejíž následky nelze ani domyslet!

**Jonáš** Nemohu jinak. Hospodin mi přikázal.

**Vrchní číšník** Hospodin! Odpusť mu, Hospodine, že se tak rouhá a zatahuje tě do svých temných dobrodružství. Tak Hospodin vám přikázal prorokovat v Ninive? Ti ubožáci ani nevědí, kdo Hospodin je...

**Královský rádce** Proč by Hospodin trestal Ninive? Za co? Mají snad nějaké desatero?

**Vrchní číšník** Kam běžíte? Jonáši..! Běží k bráně! Chyťte ho, Než nám uteče!

**Královský rádce** Neuvapujte se, milý vrchní číšníku.

Vida, strážě ho pustily dovnitř. – Jistě je, že zítra bude prorok chodit po městě a vyhlašovat nad ním soud. To není nejvhodnější předehra pro náš průvod ke králi, nemyslíte? Počkáme si, jak se budou události vyvíjet.

**Vrchní číšník** Nejspíš ho zítra nabodnou na kůl...

**Královský rádce** A ne-li? Bude-li Ninive opravdu vyvráceno?

**Vrchní číšník** Myslíte?

**Královský rádce** Nejde o to, co myslím, ale co se opravdu stane.

**Vrchní číšník** To je pravda. A bude-li vyvráceno?

**Královský rádce** V tom případě by bylo zajisté velmi neprozíravé, vnucovat ninivskému vladaři ten obrovský poklad, samařské stříbro a zlato...

**Vrchní číšník** To je pravda. Nakonec – proč spěchat, že? Času máme dost. Ale někdo by měl prorokovo počínání ve městě sledovat a podávat nám průběžné zprávy... Co třeba Achaz?

**Královský rádce** Výborně, Achaz! Mladý je dost, určitě umí rychle utíkat!

**Vrchní číšník** Myslíte, aby ho nenabodli společně s prorokem?

*Smějí se.*

*Předěl.*

## 2. Ninive

Ulice. Hluk davu.

**Jonáš** Tak se do toho dáme. Když už se mi podařilo projít hradbami a dostat se do města – a dokonce tu v klidu přečkat noc – začneme tedy s prorokováním... (*Nesměle si odkašle, opatrně zašveholí*) Ještě čtyřicet dní a Ninive bude vyvráceno.. Asi bych měl přidat...Kdyby aspoň tak nehlukeli... (*Hlasitěji*) Ještě čtyřicet dní a Ninive bude vyvráceno!

**Ninivští** (*ztiší se*) Co říká ten človíček? Ještě čtyřicet dní!? – Ninive prý bude vyvráceno za čtyřicet dní! – Kdo je to? – Jak ví o takových věcech?

**Achaz** Je to Hebrej. A prorok!

**Jonáš** (*hlasitě*) Ještě čtyřicet dní a Ninive bude vyvráceno!

**Ninivští** Pojdme za ním! – Říká pořád totéž! – Ale jde z toho hrůza!... Vyhláše půst! Oblečme žíněné suknice a posypme si hlavu popelem! Snad se Bůh Hebrejů nad námi smiluje a my nezahyneme!

**Obří muž** Co se tu děje? Kdo je ten člověk? Hej! Pojď sem! Kdo jsi?

**Jonáš** Hebrej.

**Obří muž** Prorok?

**Jonáš** Prorok.

**Obří muž** A co to u vás znamená? Že umíš předpovídat budoucnost?

**Jonáš** Mými ústy mluví Bůh. Stvořitel země a lidí.

**Obří muž** Hm. A co říká tvůj Bůh?

**Jonáš** Ještě čtyřicet dní a Ninive bude vyvráceno.

**Obří muž** Ale proč? Co jsme udělali tvému Bohu?

**Jonáš** To nevím. Jsem v Ninive cizincem.

**Obří muž** Pojď blíž, ať pohlédnu do tvé tváře! – Hm.

Ten prorok mluví pravdu. Jdi, proroku, zvěstuj zkázu našemu městu, ať to všichni slyší a oplakávají svůj špatný život, život plný ohavností, zhýralostí a ukrutností, život, který tak rozhněval Boha Hebrejů!

*Předěl.*

**Jonáš** (*modlí se*) Hospodine! Tolik dní už procházím tím velkým městem a všude vidím důvěřivé tváře, které se chvějí úctou před neznámým Bohem.

Chceš snad zahanbit svůj národ? Ukázat mu, jak druzí jsou ochotnější naslouchat?

**Achaz** (*uctivě přede dveřmi*) Mohu dát?

**Jonáš** Kdo je to?

**Achaz** Achaz.

**Jonáš** Přítel Izáijášův! Velký buřič a odpůrce krále. – Jen pojď dál...

**Achaz** A váš nehodný zástupce.

**Jonáš** Proč vlastně nejsi s Izáijášem v Jeruzalémě?

**Achaz** Ten večer, když jsem odcházel od vás, chytili mě a předvedli před krále. Pak mě donutili, abych šel s průvodem. A tady jsem dostal příkaz hlídat každý váš krok...

**Jonáš** (*smířlivě*) Posad' se...

**Achaz** Pane! Opuštěte mi! Cítil jsem k vám jenom pohrdání a teď vidím... Jsem na vás hrdý! Jste nejúžasnější člověk, jakého jsem kdy poznal! Jsem šťastný, že jsem vás mohl zažít právě tady – vás a ne ty, co se za městem perou o... Pane! Cherés, královský vrchní číšník, kancléř a ještě další, ti všichni čekají za městem a jen co král oblékne žínici, aby se kál

spolu se svým lidem, vezmou nohy na ramena i se všemi dary, se vším samařským zlatem a stříbrem!

**Jonáš** Nepočkají ani, co bude dát?

**Achaz** Došli k závěru, že Ninive vyvráceno nebude.

Prý znají Hospodina. Kdo se kaje, ten Hospodina obměkčí.

**Jonáš** Tomu říkám důvěrná znalost...

**Achaz** Když si představím, že bych měl celý život strávit mezi nimi! Kam spěje izraelské království, když v jeho čele stojí zloději?

**Jonáš** Někřivdíš jim? Možná chtějí přivést zlato zpátky domů. Leží jim na srdci budoucnost království. Vědí dobře, že královská pokladna zeje prázdnotou a tak...

**Achaz** To nemyslíte vážně?! Každý drahý kámen, i ten nejmenší kousek zlata už má cedulku se jménem majitele... A nikdo jim nic nedokáže! Králi povědí nějakou báchorku... pokud ho nezavají koruny, což se mi zdá pravděpodobnější...

**Jonáš** Ale my dva jsme svědci.

**Achaz** Však se taky domlouvali, co s vámi...

**Jonáš** O tobě se nedomlouvali?

**Achaz** Určitě. Ale já jim nedám příležitost. Odejdu.

**Jonáš** Kam odejdeš?

**Achaz** Do Taršíše. Určitě ani nevíte, kde to je. Je to hodně daleko.

**Jonáš** Ví, kde je Taršiš, Achazi. Ale i tam je Hospodin, i v Taršiši budeš Izraelitou a žádným Taršišanem.

**Achaz** Nejsem tak statečný jako vy. Nedokázal bych se jim postavit.

**Jonáš** (*zasměje se*) Statečný! – Mimořádně statečný a úspěšný prorok! – Jenže proroky vždycky kameovali. Úspěšný prorok, to zní jako blahobytný mučedník. Jako falešný prorok!

**Achaz** Osobně vám mohu dosvědčit, jakou moc vaše slova měla! Cítil jsem se jako darebák.

**Jonáš** Říkám jednu větu pořád dokola! Nic víc. Jednu jedinou větu!

**Achaz** Ale s jakým vnitřním zápallem, s jakým přesvědčením burcujete svědomí těch lidí, abyste je zachránili... Ještě jsem neslyšel, že by lid dal na nějaké prorocké napominání!

**Jonáš** Právě.

**Achaz** Budete první!

**Jonáš** Kdo by si pomyslel, že se budou kát...

**Achaz** Vy z toho nemáte radost?

**Jonáš** Ale ano. Škoda tolika lidí, tak velkého a bohatého města... Jenže já budu vypadat jako lhář.

**Achaz** V opačném případě by vás ovšem narazili na kůl. To byste si přáli?

**Jonáš** To víš, že ne... Takový jsem já: věčný fňukal!

Každý úspěšný člověk má své vrtochy. Natož úspěšný prorok!

**Achaz** Jaké máte další plány?

**Jonáš** Já nemám plány. To Hospodin má plány. Myslí, že mě pošle domů. Nic jiného snad ani udělat nemůže.

**Achaz** Domů? Tomu nevěřím. Musí přece vědět, že ti lotři vás připraví o život i o dobré jméno!

**Jonáš** Když člověk uteče jednou hrobníkovi z lopaty... zas už se tolik netřeše.

**Achaz** (po chvíli) Nepojeďte do Taršíše, pane. Vzhledem k tomu, že jsem váš jediný svědek, jediný nestranný svědek ninivských událostí, nemůžu vás v tom nechat. Vráte-li se domů, vrátím se s vámi.

*Pauza.*

**Jonáš** (dojatý) To bys vážně udělal, Achazi?

**Achaz** Nikdo mě nemůže donutit, abych odsud odešel dřív než vy.

*Pauza.*

**Známy jemný hlas** Co tomu říkáš, Jonáši?

**Jonáš** Ach – Hospodine, ty ses rozpomněl? Poslyš: v poslední době se se mnou odehrálo mnoho těžko uvěřitelných věcí. Všechno to jsou události, které přesahují moje chápání. Dokonce i mou schopnost radovat se anebo být zarmoucen. Ale že jeden Izraelita uvěřil a je dokonce ochoten pro to trpět a nastavit krk – to mě naplňuje obrovskou... nepřekonatelnou nadějí!

**Známy jemný hlas** Úspěšný prorok musí být úspěšný v Samaří stejně jako v Ninive. Mimo domov, jakož i doma – s tím ani já nic nenadělám...

*Hudební předěl.*

### 3. Jonáš na návrší u Ninive

**Jonáš** Ach, Bože, jestli dobře počítám, právě uplynulo čtyřicet dní. Ovšem jediné, co bylo vyvráceno, je ten strom nad mojí hlavou, který mi dával stín a teď usychá! (Po chvíli) Ke všemu sem někdo jde a nevypadá zrovna rozumně...

**Vrchní číšník** (udýchaný) To není kopec, to je hora! Chápu – čekáte, jestli to Hospodin spustí nebo ne...a chcete mít přehled!

**Jonáš** Královský vrchní číšník, kdo by se nadál! Měl jsem za to, že už jste dávno v Samaří..

**Vrchní číšník** Posadím se, když dovolíte... Jaký krásný přístřešek! Nádherný strom! Kde se tu vzal, prosím vás? Všude kolem písek, holé návrší, poušť...

**Jonáš** To Hospodin...

**Vrchní číšník** Hospodin vám vytvořil takový úžasný

stín! Ti proroci, to není jen tak obyčejná čeládka jako našinec...

**Jonáš** Mé štěstí vás nemusí zneklidňovat. Strom právě usychá.

**Vrchní číšník** Nějak se nám to zvertlo! Čtyřicet dní uplynulo – a Ninive stále stojí v plné kráse. Ale že je to nádherné město, vidíte? Byla by ho škoda!

**Jonáš** Ti lidé se káli. Proto se Hospodin slitoval.

**Vrchní číšník** Vážně? To opravdu stačí? Kdo vám to bude věřit? A u nás?! Věříte, že jsem ještě neslyšel, že by se lid dal na pokání, protože jim nějaký prorok domlouval!

**Jonáš** Já taky ne. Jsem prostě první úspěšný prorok.

**Vrchní číšník** Úspěšný prorok prozatím znamenalo jediné...

**Jonáš** Že je to prorok falešný.

**Vrchní číšník** Vidím, že si v žádném ohledu neděláte iluze. A tak vám ani nemusím říkat, že by bylo pro vás lépe...

**Jonáš** Nevracet se domů.

**Vrchní číšník** (usměje se) Stojíte oběma nohama na zemi!

**Jonáš** (poprvé zvýší hlas) I ve své zemi na nich budu stát! Zmizte!

**Vrchní číšník** Když myslíte... sbohem!

*Jonáš osamí.*

**Jonáš** (rozhořčený) Hospodine! Proč jsi mi vzal můj strom? Proč jsi ho nechal uschnout? Jestli uschne strom, chci zemřít i já... (Zlostně) Hospodine! Tak kde jsi???

**Známy jemný hlas** Opravdu je ti tak líto toho stromu, Jonáši?

**Jonáš** Ano! K smrti je mi ho líto!

**Známy jemný hlas** A mně nemělo být líto Ninive, toho velikého města, ve kterém žije víc než sto dvacet tisíc lidí a stejně tolik dobytka...?

**Jonáš** Dobytka je ti líto a mě...? Mě nelituješ?

**Známy jemný hlas** A co Achaz? Dal jsem ti přece nového žáka. Sám jsi říkal, že tě ten výjimečný mladý muž naplňuje obrovskou nadějí...

**Jonáš** To nevím, že bych řek... Spiš se říká, že jedna vlašťovka jaro nedělá!

**Známy jemný hlas** Ale ani neodvolá, můj milý Jonáši. Ani neodvolá.

**Jonáš** Ach, Bože, asi už jsem opravdu nenapravitelný...

**Známy jemný hlas** (pobaveně) Nenapravitelný, ale úspěšný. A s tím ani já nic nenadělám...

Konec

The second part of the study by Jan Císař *Acting within an ensemble – Today* deals with acting in contemporary Czech dramatic theatre. The author analyzes several productions and finds two major types of acting. The “ensemble acting” grows from the traditional dramatic theatre which respects the actor’s natural original material. Jan Císař goes back to Jan Grossman’s definition of the basic features of the ensemble acting and finds its fundamental principle in the creation of characters as symbols which comprise concrete, particular and original dimension of the character, but which aim at the same time at some kind of generalization and abstraction.

Jan Hynvar’s article called *Playing with actors in after-war discussions (1)* talks about the situation in the Czech theatre and acting in 1945-1948. It concentrates on two discussions: one about a so-called “režisérismus” (the director’s hegemony), the other about “new realism”. These debates mark a gradual progression from objective analysis of contemporary theatre (where actor was supposed to become a real axe of the theatre art) towards its secondary, “service” role in the framework of the imposed socialist realism. This issue contains the first part of the study concerned with the director’s hegemony.

The second part of Jaroslav Vostřý’s study called *From spectacle towards scenic image (the Italian invention of the stage design and different streams of European theatre)* concentrates on the development of stage design during court feasts, based on the confrontation of the stage design conceived for the play with that conceived for the intermedium, and leading towards the enlargement of the playing area and towards the interchangeability of sets during the performance. The author’s aim is not only to show the conflict between two tendencies (the

preference for a unified set according to the neo-classical requirements versus using of all scenic means in a baroque way), but especially to point out following dialectics and their more general aspects: “dramatic-scenic”, “real-artificial”, “distance (due to the separation between the stage and the audiences) – illusion”.

Karel Makonj’s article *A miracle of the non-animation of the dead substance (some remarks about the theatre of objects)* studies the relationship between figurative and non-figurative puppet theatre, the latter becoming important in Europe especially in the last third of the XXth century. The author enters into a debate with the definition of the puppet theatre proposed by S.V. Obrazcev whom he criticizes for his non-creative conception and for underlining the imitative function. According to Makonj, the progression of the theatre of objects corresponds with coming of a visible actor up on the stage and with putting more emphasis on the relationship between the actor and his puppet (object).

Radmila Hrdinová’s article *Czech opera directing in the 90s: a search for a style* deals with the attempts to change the scenic interpretation of operas at the beginning of the 1990s. These attempts are connected with the opera section of the National Theatre in Prague, but also with the “off” Opera Furore, with artists from Opera Mozart who found themselves at the head of the State Opera in the middle of the 90s, and with some regional theatres and their own initiatives. This process consist in coming of new directors (dramatic theatre directors, theatre of movement directors and even film directors) into the opera sphere. The change of the style concerns both classical and modern repertoire, but the most controversial debates accompanied recent productions mostly of classical Czech operas. The aim of the present study is to iden-

tify basic tendencies and sum up important names.

Viliam Dočolomanský’s article called *Spanish inspiration approaches Duende as an objective phenomenon*. Using Lorca’s lecture called “Duende in theory and in practice” (which is also published in this issue), the author talks about his trip to Andalusia, where he went together with his actors in order to prepare a spectacle called “Sonnets of an obscure love”, inspired by Lorca’s life and poems. Through visits in gypsy villages, listening to cante jondo singers, looking at flamenco dancers and toreador training at the Tauromaquia School in Ronde, they studied the presence of the demonic spirit (comparable to the inspiration state of mind and to Greek ‘enthusiasm’) and tried to find the link between this ‘presence’ and an actor’s energy *hic et nunc* (and actors’ training as such).

Zuzana Sílová continues her exploration of Jaromír Pleskot’s creation; in the second part of her study, she concentrates on the director’s work in the National Theatre where he was invited by Otomar Krejča shortly after his nomination at the head of the dramatic section in 1956. Jaromír Pleskot has always emphasized the necessity of close collaboration and further development of the whole acting ensemble. His situation after Krejča’s forced resignation was delicate, but despite the fact he was constantly in danger of being fired, he still created a number of memorable performances during the years of soviet occupation. He was sent away as late as 1989.

Otomar Krejča’s text called simply *Working with E. F. Burian...* is based on Krejča’s diary. It draws a picture of the cooperation between an excellent actor – and a future excellent director – with one of the best directors of the preceding generation from 1945 till 1947 (especially around the role of Cyrano de Bergerac). This tes-



timony represents not only a piercing look into an actor's creative process, but also an important contribution revealing the personality and the destiny of E.F. Burin after the war. This text is accompanied by Krejča's study written under the influence of discussions about directors' hegemony; among other reasons, writing of this study was inspired by attacks led by some against E.F. Burian, whose opinion concerning the director's right to impose his idea of the performance Krejča shares. An extract from another study puts stress on the importance

of a truly creative actor's contribution to the realization of this idea.

Apart from the study of Daniela Jobertová, who tries to analyze theatre manuscripts (more precisely all the texts written by a French director Brigitte Jaques during the preparation of a production of Corneille's *Suréna*) in order to reflect upon the importance of literal "writing" during the creative process and upon the relationship between literal writing and scenic writing, the present issue contains reviews of two books about Czech theatre published by Jarka M. Burian in the Unit-

ed Stated, and news about the most interesting productions presented at the Nitra theatre festival; it also informs about a meeting that took place at the sad occasion of the anniversary of the death of two important personalities of the Czech theatre life who committed suicide in 1952, Jiří Frejka and Jiří Plachý. Finally, two radio texts are published in this issue: a radio feature by Gabriela Palyová called *While in Prison, I Did not Turn Towards God, but Towards the Triange (a Journey with Miroslav Jirásek)*, and a radio play by Věra Eliášková called *A Successful Prophet*.

## Résumé

La deuxième partie de l'article *L'acteur au sein d'un ensemble* de Jan Císař, intitulée « Aujourd'hui », est consacrée à la problématique du jeu d'acteur dans le théâtre dramatique tchèque contemporain. L'auteur analyse un certain nombre de mises en scène et il constate qu'à l'époque actuelle, deux types de jeu d'acteur se développent; il se consacre à celui qui renoue avec le théâtre dramatique traditionnel, fondé sur le respect de l'acteur en tant que matériau naturel original. Jan Císař s'inspire de la définition du jeu d'ensemble élaborée par Jan Grosman à la fin des années 50; il conclut que son principe fondamental est la création des personnages en tant que symboles, contenant le caractère concret, particulier et unique du personnage, mais aussi capables d'abstraction et de généralisation.

L'étude de Jan Hynvar intitulée *Jeux avec l'acteur au sein des débats d'après-guerre (1)* analyse la situation du théâtre tchèque en général, et du jeu d'acteur en particulier, après la deuxième guerre mondiale dans les

années 1945-1948. Elle se concentre surtout sur deux débats: le débat sur le „rézisérismus“ (hégémonie du metteur en scène), et le débat sur le nouveau réalisme. Ces débats reflètent le glissement de l'analyse objective du théâtre contemporain – au sein duquel l'acteur devait constituer l'axe de cristallisation du théâtre – vers son rôle de « service » dans le cadre du réalisme socialiste imposé. Le présent numéro contient la première partie de l'étude consacrée à l'hégémonie du metteur en scène.

La deuxième partie de l'article *Du spectacle vers l'image scénique (L'invention italienne de la scénographie et les courants du théâtre européen)* de Jaroslav Vostrý étudie le développement de la scénographie des fêtes organisées à la cour. Cette scénographie a été fondée sur la confrontation du décor de la pièce avec celui des intermèdes; elle tendait vers l'élargissement des aires de jeu et l'interchangeabilité des décors au cours du spectacle. Le but de l'auteur n'est pas seulement de montrer la collision de

la tendance du décor unique – en accord avec le néoclassicisme – et de celle qui prône l'utilisation de tous les éléments scénographiques dans un esprit baroque, mais surtout de souligner la dialectique « dramatique – scénique », « réel – artificiel », et la dialectique « distance » (due à la séparation) et « illusion scénique », en prenant en compte leurs aspects plus généraux.

L'article de Karel Makonj *Le miracle de la non-animation de la matière morte (quelques notes sur le théâtre d'objets)* est consacré à la relation entre le théâtre de marionnette figuratif et non-figuratif, « objectif », qui s'est développé en Europe surtout au cours du dernier tiers du XXe siècle. L'auteur s'oppose à la définition du théâtre de marionnette proposée par S.V. Obrazcov, en l'accusant d'une conception peu créative mettant trop d'accent sur l'imitation. L'élargissement du théâtre d'objets est lié selon lui à l'entrée de l'acteur visible sur la scène du théâtre de marionnettes, et à la mise en évidence du rapport entre l'acteur et sa marionnette (objet).

Radmila Hrdinová soulève la question de la *Mise en scène de l'opéra dans les années 90* et celle de la recherche du style. Elle constate qu'au début des années 90, des tentatives visant un changement radical de l'interprétation scénique de l'opéra se multiplient. Ces tentatives sont liées non seulement à l'opéra du Théâtre National de Prague, mais aussi à « l'off » Opera Furore, ensuite à l'Opera Mozart (dont les créateurs se sont retrouvés à la tête de l'Opéra d'Etat de Prague à partir de la moitié des années 90), et à l'initiative de certains théâtres en dehors de Prague. Ce processus signifie l'arrivée massive de nouvelles personnalités de mise en scène, venant du domaine du théâtre dramatique, du théâtre de mouvement et du film. La modification du style de mise en scène a touché les répertoires classique et moderne ; et c'est surtout des mises en scène des opéras classiques tchèques qui ont causé la controverse. Le but de cette étude est d'identifier les principales tendances et personnalités.

Dans son article *L'inspiration espagnole (Duende en tant que phénomène objectif)*, Viliam Dočolomanský part de la conférence de Lorca intitulée *Duende en théorie et en pratique* (sa traduction est publiée dans le présent numéro), et de son propre voyage en Andalousie effectué avec ses acteurs à l'occasion de la préparation du spectacle « Les sonnets d'un amour obscur », inspiré par les poèmes de Lorca et par sa vie. Lors de leur séjour dans les villages tziganes, en écoutant les chanteurs de cante jondo, en regardant

les danseurs de flamenco et en visitant l'école des toréadors Tauromaquia à Ronde, ils ont étudié la présence d'un esprit démoniaque (proche de l'état de l'inspiration et donc aussi de l'enthousiasme grec) ; l'auteur met cette « présence » en rapport avec la mise en œuvre de l'énergie de l'acteur *hic et nunc* et avec la problématique de l'entraînement de l'acteur.

Après avoir suivi, dans le dernier numéro, les années de jeunesse et de mûrissement de Jaromír Pleskot, Zuzana Sílová s'intéresse à présent à son travail au Théâtre National, où il a été invité par Otomar Krejča en 1956. Ce metteur en scène, connu pour l'importance qu'il attribuait au travail d'ensemble et à l'enrichissement permanent du potentiel de la troupe, s'est retrouvé dans un position délicate après la démission forcée de Krejča en 1961 ; et malgré le fait que pendant l'occupation soviétique le danger du licenciement était omniprésent, il a réussi à créer un nombre important d'excellentes mises en scène. Il n'a été licencié qu'en 1989.

Le texte d'Otomar Krejča intitulé tout simplement *Chez E. F. Burian...* s'appuie sur un journal écrit à l'époque en question ; il montre l'image de la collaboration d'un futur excellent metteur en scène et déjà un excellent acteur (né en 1921) avec un excellent metteur en scène de la génération précédente. Otomar Krejča, qui était chez Burian entre 1945 et 1947, se consacre surtout au rôle de Cyrano de Bergerac. Son témoignage représente non seulement un regard perspicace sur le travail d'acteur, mais aussi une contribu-

tion importante à la caractéristique de E. F. Burian et de son destin après la guerre. Ce texte est accompagné d'une autre étude, écrite par Krejča à cette époque marquée par les débats sur l'hégémonie du metteur en scène ; c'est justement les attaques contre Burian qui l'ont poussé à prendre son parti, le parti du metteur en scène qui a le droit d'imposer sa propre idée. Un extrait d'une autre étude souligne l'importance de la participation d'un acteur créatif à la réalisation de cette idée.

Daniela Jobertová se consacre à l'analyse des manuscrits de mise en scène, à l'importance de l'écriture dans le sens premier du mot et au rapport entre cette écriture littéraire et l'écriture scénique ; en l'occurrence, il s'agit de cinq manuscrits de Brigitte Jaques élaborés – et au fur et à mesure abandonnés – lors de la préparation du spectacle de *Sertorius* au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Ensuite, le présent numéro contient des compte-rendu de deux livres sur le théâtre tchèque écrits par Jarka M. Burian et parus aux États-Unis, des informations sur les spectacles les plus intéressants présentés au festival international Divadelná Nitra et un rapport sur une rencontre à l'occasion de l'anniversaire de deux suicides en 1952, ceux de Jiří Frejka et de Jiří Plachý. Ce numéro contient aussi un document radiophonique (feature) de Gabriela Palyová *En prison, je ne me suis pas tournée vers Dieu, mais vers le triangle (Un parcours avec Miroslav Jirásek* et une pièce radiophonique de Věra Eliášková intitulée *Un prophète à succès*.

# Předpokládané tituly 4. čísla

K DEFINICI HERECTVÍ | JAN CÍSAŘ

ČESKÝ JAZYK A DRAMATICKÝ TEXT V 19. STOLETÍ | ALEXANDR STICH

SCÉNOLOGICKÝ ROZBOR MOLIÈROVA TARTUFFA | JAROSLAV VOSTRÝ

INSCENOVANÁ FOTOGRAFIE? | MIROSLAV VOJTĚHOVSKÝ

GROTESKNO, LOUTKOVOST A LOUTKOVITOST  
V BONAVENTUROVÝCH NOČNÍCH VIGILIÍCH | KAREL MAKONJ

JAK VYDAT TÓN | PETER TOPERCZER

DEVATERO ÚROVNÍ | ZEAMI

Z KORESPONDENCE OLGY SCHEINPFLUGOVÉ A HUGO HAASE

HRY S HERCI V POVÁLEČNÝCH DISKUSÍCH 2. DISKUSE O NOVÉM REALISMU | JAN HYNAR

U JIŘÍHO FREJKY... | OTOMAR KREJČA

DRUHÁ MODERNA | HEINRICH KLOTZ

DIVADLO 'TAM' A 'TAM – TAM' | JÚLIUS GAJDOŠ

IBSEN NA ČESKÝCH JEVIŠTÍCH V LETECH 1870-1918 | PETRA MERTINOVÁ

PŘÍPAD BROOKLYNSKÉHO MUZEA | VERONIKA BEDNÁŘOVÁ

DIVADLO U STOLU | MARIE BOKOVÁ

POZNÁMKY

CLAVIJO (VOLNÁ VARIACE NA HRU J. W. GOETHA) | JAROSLAV VOSTRÝ

***4. číslo vyjde v červnu 2003***

**O vycházení časopisu Disk má zásluhu i firma FEaST z Ústí nad Labem, jejímž majitelem je pan David Španbauer: jeho sponzorský dar byl určený na výrobní náklady časopisu. Děkujeme!**