



disk

časopis pro studium dramatického umění

4 červen 2003

Obsah

ÚVODEM | 3

DIVADLO 'TAM' A 'TAM TAM' JÚLIUS GAJDOŠ | 6

STUDENTI HERECTVÍ O HERCÍCH | 13

POKUS O DEFINICI HERECTVÍ JAN CÍSAŘ | 29

JAK VYDAT TÓN... PETER TOPERCZER | 40

O PŮVODU ZVUKŮ VÁCLAV SYROVÝ | 48

RUDOLF PREKOP, MIRO ŠVOLÍK, VASIL STANKO | VÝTVARNÁ PŘÍLOHA

INSCENOVANÁ FOTOGRAFIE? MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 51

STÁT SE TŘETÍM: DVĚ PODOBY VIRTUÁLNÍ REALITY JANA HORÁKOVÁ | 66

ÚLOHA AUDIOVIZUÁLNÍ KULTURY V SOUČASNÉ INFORMAČNÍ SPOLEČNOSTI JAN BERNARD | 72

PŘÍPAD BROOKLYNSKÉHO MUZEA VERONIKA BEDNÁŘOVÁ | 77

CLAVIJO JAKO PROBLÉM DRAMATURGICKÝ ZUZANA SÍLOVÁ | 85

HRY S HERCEM V POVÁLEČNÝCH DISKUSÍCH
2. OD NOVÉHO REALISMU K SOCIALISTICKÉMU JAN HYNAR | 98

IBSEN NA ČESKÝCH JEVIŠTÍCH V LETECH 1878-1918 PETRA MERTINOVÁ | 103

BAROKNÍ DRAMA A DIVADLO NA UKRAJINĚ ALENA MORÁVKOVÁ | 120

RICHARD FOREMAN A JEHO PANIKA! JÚLIUS GAJDOŠ | 123

ROZHOVOR S RICHARDEM FOREMANEM | 126

GOFFMAN ČESKY JOSEF VALENTA | 129

ZVUKOVÉ STUDIO HAMU | 132

NOVINKY Z NAKLADATELSTVÍ AMU MARIE KRATOCHVÍLOVÁ | 134

KRÁLOVSTVÍ LENKA LAGRONOVÁ | 137

CLAVIJO JAROSLAV VOSTRÝ | 150

SUMMARY | 167 — RÉSUMÉ | 169

Autoři fotografií: Viktor Kronbauer (str. 14), Zdeněk Vávra (str. 15), Karel Ješátko (str. 19, 20), Jiří Červený (str. 23). Výtvarná příloha: Rudolf Prekop, Vasil Stanko [www.blackandwhitephoto.cz], Miro Švolík.

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

Tak trochu proti původním předpokladům zabírá v konečné podobě 4. čísla Disku nejvíc místa uvažování o procesech tvořících znejistující kontext současného dramatického umění. Není třeba zdůrazňovat, že se v tomto kontextu velmi výrazně uplatňují procesy, kterými se i v umění a myšlení o umění obráží bouřlivý rozvoj technik a technologií (rozuměj: 'vysokých', tj. v dané oblasti zejména elektronických technik a technologií) a s nimi spjaté zásadní posuny v oblasti médií.

Ne náhodou se tedy toto číslo otevírá studií Júlia Gajdoše *Divadlo 'tam' a 'tam tam'* vycházející z výsledků vývoje performačních aktivit od 60. let minulého století k dnešku (a doplněné autorovou zprávou o Foremanově *Panice* a rozhovorem s jejím původcem). Mluví-li Gajdoš o střetnutí mezi moderním pojetím 'autenticity' jako 'čisté přítomnosti' a postmoderním znovunavazováním vztahů mezi 'tady' i 'tam', a 'ted' i 'jindy' (souvisejícím také s rehabilitací iluze a iluzivnosti chápané v její vazbě nejenom k 'tomuto', ale i k 'jinému' – sekularizovanému a jenom možnému, virtuálnímu – světu), musel se logicky dostat i k problematice interaktivních médií. Tato média se přece z jistého hlediska mohou jevit i jako prodloužení performačních aktivit, které v prvním období svého rozvoje vedly ke snaze o definitivní realizaci avantgardistického snu o přeměně diváků v aktéry. I Gajdošova studie nakonec byť nepřímo klade otázku, není-li právě respektování hranice mezi 'jevištěm' a 'hledištem', od počátku moderny permanentně zpochybňované, nakonec konstitutivním předpokladem divadla chápaného jako jedno z tradičních umění (dříve obecně pokládaného za předmět 'názírání'), tj. umění, které se konstituuje právě svým apelem ke kontemplativnímu vnímání.

Julius Gajdoš, který dnes stojí v čele Ústavu pro studium divadla a interaktivních médií, ustaveného na půdě Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, je totiž k představám o neomezených možnostech tzv. interaktivních médií včetně jejich působení v dalším vývoji divadla v zásadě skeptický. Příspěvek Jany Horákové, doktorandky ze stejného Ústavu, uveřejňujeme i jako doklad těch nadějí, které do rozvoje těchto médií vkládají někteří příslušníci mladší generace. Horáková si ce při představě „člověka oděného v přístrojích virtuální reality“ také pochybuje o tom, že by mohl prožívat „intenzivní pocit interakce a plného bytí v prostředí, které jej obklopuje“, ale perspektivu – a to i pro divadlo – vidí v aktivitách pokračujících v intencích konceptuálního umění: má jít o aktivity využívající „poznatků umělé inteligence při konstruování takového typu virtuální reality, která by vznikala přímo v mysli a jejíž schopnosti by byly proměněny prostřednictvím interakce jejích organických struktur s umělými implantáty vyvinutými na základě poznatků vědců o fungování lidské mysli směrem k rozšíření jejích stávajících schopností“.

Utopie? Jistě. A utopie, která může být nebezpečná – jako každá utopie. Ale lze se bez utopií přes tuto jejich potenciální nebezpečnost obejít? Nebo je to stále táž utopie, která stála i za projektem meziválečné avantgardy uhranuté představou totální přeměny světa, ve kterém bude básnit každý? Není to vlastně pouhé ožívování ztroskotaných nadějí spojených s tímto avantgardistickým projektem, jestli Horáková tvrdí, že po vyčerpání všech formálních inovací ve zdobování světa se „virtuální realita *Já-Já*, do které vstoupí systémy umělé inteligence schopné zdokonalovat a zmnožovat naše smysly a vjemy, [...] jeví jako přechod od reflexe světa k jeho transformaci“ a člověku „se tak naskytá možnost stát se sám sobě prostorem pro uměleckou tvorbu“?

Důležitou součástí procesů vytvářejících nový kontext dramatického umění je jistě i bouřlivý vývoj fotografie, která nejenže (zhruba) od poloviny minulého století definitivně nabyla statusu umění, ale stala se už dávno předtím při využívání své schopnosti 'bezprostředního' zachycování jevové reality vhodným argumentem postupu modernistického výtvarného umění k abstrakci. Tomuto původnímu chápání místa fotografie mezi ostatními uměleckými druhy jako by zcela protiřechilo hnutí inscenované fotografie, jehož rozmach je neodmyslitelný od celkového směřování postmoderny od modernistické 'autentičnosti' (znovu) k fikci. Je to i zájem na zkoumání nejrůznějších podob scéničnosti a scénovanosti, který činí vítaným příspěvkem studii Miroslava Vojtěchovského, s jejímž námětem je spojena i náplň výtvarné přílohy (představující tak významné zdejší představitele inscenované fotografie, jakými jsou Rudolf Prekop, Vasil Stanko a Miro Švolík).

Je-li řeč o procesech vyvolaných bouřlivým rozvojem elektronických technik a technologií, vytane nám v souvislosti s dramatickým uměním na mysli především problematika „technických obrazů“ (Vilém Flusser) a konkrétně zejména umění videa a videoinstalací, případně celková problematika audiovizuální kultury. Jistě ale není neúčinné pomoci si při snaze o její chápání rekapitulací vývoje technického tvoření zvuků až k elektronickým, na které jsme si přece jenom už jaksi víc zvykli. Jestliže je tedy v článku Václava Syrového, který se tímto tématem v příspěvku *O původu zvuků* zabývá, dotčený jeden z dílčích aspektů naznačené celkové problematiky, má otištění přednášky Jana Bernarda, nazvané *Úloha audiovizuální kultury v současné informační společnosti* (autor ji přednesl v rámci profesorského řízení na Filmové a televizní fakultě AMU), za úkol upozornit na její (některé) obecné souvislosti. Je jasné, že ani touto úvahou nepokládáme téma současných posunů v umění i v chápání umění a jejich možných dopadů na oblast dramatického umění za vyčerpanou a chceme se k němu i v dalších číslech vracet.

Zatímco článek Václava Syrového je věnovaný úloze techniky a zejména elektroniky při tvoření zvuků, úvaha Petera Toperczera směřuje tam, kde je vznik tónu vyluzovaného na příslušném tradičním nástroji (v daném případě klavíru) závislý na samotném umělci a jeho celkovém (bytostném) zapojení. Uveřejněním této studie pokračujeme v diskusi o problematice tvůrčího procesu, při jehož studiu mohou po-

znatky z jednoho umění sloužit i k odkrytí důležitých stránek tohoto procesu v jiném uměleckém oboru (viz studii Viliama Dočolomanského *Španělská inspirace* z minulého čísla, poukazující na ty zdroje umění andaluských zpěváků, tanečníků flamenka i toreadorů, jejichž znalost může být s prospěchem využita při kultivaci hereckého projevu).

Pokud jde o herectví, je druhým hlavním tématem tohoto čísla. Zabývá-li se Císařova studie herectvím z čistě teoretického hlediska, jsou výňatky z esejí studentů herectví věnovaných hereckým výkonům, které je obzvlášť zaujaly, motivované nikoli teoretickým zájmem, ale snahou získat ze studovaného projevu co nejvíc poznatků důležitých pro kultivaci vlastního hereckého talentu. Druhá část studie Jana Hyvnara *Poválečné hry s hercem*, věnovaná tentokrát diskusi o novém realismu (který se měl pod ideologickým tlakem brzy proměnit v realismus socialistický), patří k příspěvkům, jejichž pomocí se snažíme dobrat hlubšího poznání nelehkého a právě proto v nejednom směru i z obecnějšího hlediska pozoruhodného vývoje poválečné herecké generace, zejména také z hlediska její spolupráce s nejvýznamnějšími českými režiséry tohoto období (slíbenou 2. část záznamů a úvah Otomara Krejči, věnovaných jeho herecké spolupráci s E. F. Burianem a Jiřím Frejkou, uveřejníme v příštím čísle).

Stať Zuzany Sílové věnovanou dramaturgickým souvislostem příběhu José Clavija a Pierra de Baumarchais (doplněnou otištěním Vostrého variace na stejnojmennou Goethovu hru, v poslední době několikrát znovu uvedené) lze považovat za příspěvek ke studiu intertextových souvislostí zahrnujících inscenaci. Takové studium je z jiné strany možné chápat jako příspěvek ke zkoumání problematiky příběhu, rozumíme-li příběhem sled událostí poukazujících k jistému, vždycky pouze *možnému* smyslu (jako takové je toto zkoumání užitečné právě z hlediska dramaturgie, pokládáme-li za její hlavní úkol studium textu, které směřuje k odhalení jeho možností). Nejde bohužel o cosi zcela netypického, ústí-li otištěná úvaha ve zjištění, že spíše než o využití skutečných možností inscenovaného textu a jeho intertextových souvislostí jde v konkrétní současné inscenaci českého divadla o jejich redukci.

Číslo, ve kterém tiskneme také stať Veroniky Bednářové *Brooklynský případ* věnovanou problematice řízení kultury a trhu s uměním, obsahuje i stati věnované divadelní historii: studie Petry Mertinové pojednává o recepci Ibsena v českém divadle v letech 1870-1918 a stať Aleny Morávkové o ukrajinském barokním divadle a dramatu. Příloha přináší novou hru *Království* od Lenky Lagronové, která na sebe upozornila už na začátku 90. let třemi aktovkami inscenovanými ve školním divadle DISK (*Nevím kudy kam, Nouzov, U stolu*) jejími kolegy z absolventského ročníku činoherní režie a dramaturgie a jejíž další hry *Antilopa* a *Terezka* vzbudily (právě tak jako texty psané pro rozhlas) zasloužený ohlas.

J. V.

Divadlo 'tam' a 'tam tam'

Július Gajdoš

Romantický spisovatel Clemens Brentano napsal *Pohádku o baronovi z Hopsapichu*, ve které princezna Chcevěděť je *strašlivě* zvědavá a touží odhalit všechna tajemství. Při svých pokusech zjišťuje, že tajemství nikdy není **tam**, kde ho hledá, že tajemství nikdy není **to**, co odhaluje. Gertruda Steinová vyřkla o několik století později větu, dodnes považovanou za postmoderní dilema, které má se zkušenostmi princezny mnoho společného: „*Když se dostaneš tam, tam není tam tam*“ (viz Copeland 1991: 71).

Richard Foreman v představení *Co jsi viděl* (*What Did He See*) z roku 1988 postavil mezi jeviště a hlediště plexisklovou stěnu, dialogy snímal nepřímou přes mikrofony a filtrační systémy, aby zdůraznil, že to, co si divák právě uvědomuje, není přítomnost (bezprostřední, 'autentická' skutečnost, cosi, co se samo jako takové děje právě teď), ale – jak sám název hry napovídá – minulost. Diváci se soustřeďovali na řeč odezíráním ze rtů, skládali si ji z jednotlivých impulsů jako puzzle, vědomi si pomínutelné okamžitosti svých vjemů. Vytváření překážek mělo ztěžovat pozorování bezprostřední skutečnosti. Zobrazované tak nemělo poukazovat k sobě, k okamžitě zobrazovanému, ale k tomu, co **bylo** zobrazováno.

Jestliže vytvářením překážek při vnímání skutečnosti dochází k časovému posunu, tj. k opoždění vjemu, diváci skutečně vnímají okamžiky představení vždy *ex post*. Současně to ale znamená, že právě překážky opakovaně budí naši pozornost a nutí ji vracet se k tomu,

co **je právě teď** zobrazováno, tj. soustředit se na **to a tady**, protože naše mysl se zaměstnává nejen tím, co **je**, co se právě teď **děje**, ale i tím, co **tady není**, tj. **tím i tamtím, tamtamtím** atd.

Michael Kirby ve svém Manifestu strukturalismu píše, že struktura představení probíhá v divákově mysli na dvou úrovních: *vjemové a mentální* (Kirby 1976: 53). Vjemová se váže k přítomnému herci a k tomu, co se odehrává na scéně; mentální rovina souvisí s kontinuálním časem celku. V mentální rovině divákovy mysli se tak herec zpřítomňuje bez ohledu na to, jestli je na scéně, nebo mimo ni. Ke sjednocení vjemové a mentální roviny dochází podle Kirbyho náhodně a může spojovat i dva časově oddělené momenty představení.

To navozuje představu mysli, která skáče v různých časových a prostorových rovinách a k porozumění smyslu dochází v okamžiku vzájemného propojení některých rovin. Překážky pak hrají roli *vracečů* a přispívají k tomu, aby představení bylo vnímáno ve své kontinuitě. Divák je vlastně stimulován k tomu, aby vnímal **to i tamto a tady i tam** jako **tady a teď**. Připomíná mi to digitální přehrávač CD MP 3, který v případě přerušení je schopen přehrát původní záznam do paměti a znovu ho vysílat ještě v daném časovém limitu, takže při poslechu posluchač nezaznamenává žádné přerušování.

Ve zmiňovaném stejně jako v mnoha dalších Foremanových představeních jsou však takové okamžiky prezentová-

ny zpomaleně, tzn. s překážkami a s návratem jakoby do původního stavu. Ten však nikdy není s původním totožný, je to stav v časové kontinuitě nový, podobný však původnímu nebo z původního vycházející. V představení *Co jsi viděl* se minulost stala pouhou abstrakcí, protože to, co divák **viděl**, bylo vždy vráceno do roviny co **vidí** a z **tam** se stalo vždy **tady**. Vedle **ted'** a **tady** tak vždy stálo **tehdy** a **tam**.

Jestliže absurdní divadlo ve své ioneskovské a pinterovské linii poukazovalo na nenaplněnost smyslu a zdůrazňovalo jeho absenci, zpochybňovalo smysl také tím, že se v souhlasu s modernismem vzdalo zřetelného propojení **tady** a **tam**, **ted'** a **tehdy**. Minulost byla ponechávána v jakési zamlžené rovině, ležící mimo bezprostřední skutečnost. Smysl se absurdnímu divadlu jevil neurčitý právě vzhledem k nejasnému **tam** a **tehdy**. Postavy, které odcházely z **tady** kamsi **tam**, byli často ztroskotanci.

Modernistické divadlo bylo v tomto ohledu důsledné a zdůrazňováním autentičnosti (včetně či dokonce počínaje právě tím, že jde o svébytnou divadelní skutečnost) se od spojení **tady** a **tam** odpoutávalo. Víc než o napodobování nebo zobrazování mu šlo o stimulaci vjemů a zážitků skrývajících se uvnitř člověka. Odhození šatů bylo pro modernistické divadlo symbolickým gestem, které vycházelo z představy, že pravda je skrytá pod povrchem. Postmoderna, vůči moderně v opozici, navazuje na zpretrhané předivo a **tady** i **tam** se opět stává součástí divadla.

Experimenty Roberta Wilsona v 70. a 80. letech vycházely z tendence změnit percepční návyky diváků. Extrémně pomalý pohyb v jeho představeních na tyto návyky skutečně působil. Scéna s vraždící matkou z *Pohledu hluchého* (1970), kterou lze zahrát ve standardní době za tři až pět minut, trvala třicet až čtyřicet pět minut. Wilson tak dosahoval efektu, kte-

rý, jak sám uvádí (viz Simmer 1976: 103), nastává při usínání, kdy se vjemy z vnějšího prostředí mísí s vnitřními. Diváci tak kromě zobrazovaného viděli na scéně obrazy a objekty, které byly jenom jejich vlastním výtvozem. Ve stavu mezi bděním a spánkem vnímali nejenom objekty autenticky zobrazované **ted'** a **tady**, ale i objekty pocházející z vlastní individuální zkušenosti, tedy objekty z **tam** a **tam** (a **tamtamtamtam...**). Zobrazovaná skutečnost se tedy ve vědomí diváků promísila se subjektivní fikcí a posunula do roviny asociovaných obrazů a snů. Vidět však na scéně obrazy a objekty, které **tam** vůbec nejsou, znamená překročit meze volných asociací a snovosti a vstoupit do světa magie.

O vlivu perspektivy renesančních architektů na iluzivnost divadla důkladně pojednává studie J. Vostrého z minulého čísla Disku. K autorovu poukazu na to, že také v italském renesančním divadle se „střetávala podobnost, činící předváděné uvěřitelným, s nepodobností, bez které není uvolnění symbolické potence předváděného dění možné“ (Vostrý 2003: 43), dodávám, že za Wilsonovými útoky na smyslové vnímání diváků stojí stejné úsilí: variování mezi pravděpodobností, podobností a shodou tak, aby bylo nejbližší tomu, co se divákovi může jevit jako tajemství, tj. podobnost neprozkoumaného (magického) světa se světem prozkoumaným. Je to svět, který také usiluje o vstup do neviditelné duše diváka tím, že útočí na jeho schopnost přijmout, případně odmítnout jinou skutečnost. Wilsonovu jevištní *magii* lze považovat za návrat k divadelní iluzi, do té doby sevřené v modernistické autenticitě.

Zcela v souladu s těmito postupy oslabuje se také tendence k racionálnímu pochopení smyslu takového světa, a to nikoli jenom proto, že pokus o jeho formulaci představuje snahu rozluštit sen přímo ve snu, ale také proto, že magic-

ké vzdoruje racionálnímu, zdůrazňuje oblast tajemství a poukazuje na lidskou touhu po jeho nikoli racionálním, ale bytostném uchopení. Nejnovější představení Richarda Foremana *PANIKA! (Jak být šťastný!)*, zbavené jakékoli časové následnosti, nelze vnímat jinak než jako sen. Zároveň je však výrazem touhy proniknout do tohoto snového světa a stát se tak součástí tohoto tajemství. „(On) vchází, kam nikdo nemá odvahu vstoupit. [...] Hra je jako posvátný text zapomenutých lidí – všechno je uvnitř“, říká se v programu k představení (viz podrobněji v poznámce a rozhovoru na s. 123 a 126 tohoto čísla).

Ačkoliv se zdá, že otázku pomíjivosti a plné přítomnosti postmoderna vyřešila zrušením hranic mezi **tady** a **tam**, spojením divadla s novými digitálními technologiemi se tato problematika stává znovu aktuální.

Performační umění navazuje na konceptualismus 60. let minulého století s tendencí zachytit tzv. *čistou přítomnost*. Jeho kořeny lze opět vidět v tzv. *modernistickém stripteasu*. Již zmiňované svlékání donaha souviselo nejenom s *nahou pravdou* skrývající se pod společenskou konvencí, ale také s tendencí vypreparovat jedinečné složky umění a dojít tak k jeho podstatě. Proces izolace vedl k přerušení spojení s **tam** a s upřednostněním **tady**. Pro modernismus jako by neexistovalo nic mimo přítomnost a její autentičnost. Umění se tak ztotožnilo s přítomností a stalo se jejím vtělením a definicí. Grotowského snahy po světském rituálu i manifesty Ferdinanda Arrabala související s jeho Panickým divadlem představují pokus o myšlenkový únik z této situace.

Podle Yvonne Rainerové byl umělec považován za 'neutral doer' (člověk činu; viz Copeland 1991: 71) a jeho performační akce byla posuzována podle činu, který vykonal (viz i Living theatre, jehož představení mělo vést aspoň k po-

uliční demonstraci, když ne k povstání). Diváci byli součástí performační události, jejich přítomnost a přímá účast byla demonstrací jejich ponoření a plné angažovanosti na vytvářené události. Podmínkou byla přímá participace a důkazem, že se dílo právě teď uskutečňuje, byly jednotlivé činy účastníků, jimiž se podíleli na vytvářené události. Viditelné činy tak byly projevem toho, co mohlo či mělo probíhat, nebo skutečně probíhalo uvnitř neviditelných duší diváků.

O tom, co se v něčem *neviditelném* skutečně děje, se lze ovšem vždycky jenom dohadovat, a proto performační umění 80. a 90. let na tuto linii činu sice navazuje, ale soustřeďuje se – ve snaze se takovým dohadům vyhnout – na performeru představujícího médium. On propůjčuje své tělo hlasům, které skrze něho promlouvají a – jak sám často zdůrazňuje – samy se takové promluvy dožadují. Laurie Andersonová představuje tyto hlasy technologicky.

Andersonová přináší, kromě nových technologických postupů, elektronické médium. Právě tímto médiem zpochybňuje *čistou přítomnost*, když vedle autentické skutečnosti staví arteficiální prostor jako prostor iluzivní, který nabízí ne-li hlubší, tedy aspoň stejné možnosti ponoření. Andersonová tak opět rozbíjí modernistickou ideu priority autentické skutečnosti. Zůstává umělcem činu, v arteficiálním prostoru se však její činy proměňují ve výpovědi, nebo se stávají přímo metaforou. Autobiografickou rovinu svých výpovědí zcizuje multiplikací hlasových rovin a současně modeluje projevy jednotlivých charakterů, kterým propůjčuje své tělo.

Detaily gest, tváře, pohybových kreačí nesměřují u Andersonové nikdy k jedinému celistvému charakteru, ale vždycky k jeho variacím. Představení se dotváří filmy, diapozitivy, jejich digitalizací, opakováním zvuků, pohybů, tance a exaltovaných gest. Technologické postupy An-

ersonové jsou přiznané, takže divákům nedělá potíže rozeznat ji za hlasovými variacemi. Technologickými triky svou přítomnost znásobuje, toto zmnožování a rozrůžňování projevu však nesměřuje k ní samé, k postavě performera, ale dovtváří arteficiální prostor.¹

Andersonová vytváří na scéně imaginární svět, který má blíže ke kybernetickému prostoru a virtuální realitě než k reálnému světu a jako takový nás odkazuje víc k iluzivnímu divadlu než k tzv. čisté přítomnosti modernistů. Divákům poskytuje autentický zážitek, i když jde o arteficiální prostor, který nechce být substitucí čisté přítomnosti. Součástí zážitku se stává to, co kybernetičtí mystici označují termínem *objetí kybernetického prostoru*. Ve svém performačním umění tak Andersonová sice opět aktualizuje otázku *čisté přítomnosti*, jak ale sama uvádí, „elektronika byla pro mě vždy spojená s vyprávěním. Možná proto, že vyprávění začalo, když si lidé sedli kolem ohně, protože oheň je magický, nebezpečný a provokující. [...] Elektronika je moderní oheň“ (Anderson, 1996: *Home of the Brave*; audionahrávka). V systému interaktivních médií tak *bezprostřední přítomnost* nabývá zcela jiných forem, než jaké známe z konce 60. a počátku 70. let: stává se opět iluzí.

Kybernetický svět, definovaný jako nekonečný arteficiální prostor umožňující jakési volné, beztlížné plutí v toku informací, je světem za obrazovkou počítače, často přirovnávaným ke světu Alenčiných objevů za zrcadlem. Společně s virtuální realitou poskytuje účastníkům zkušenost, kterou lze popsat slo-

¹ Poznámka redakce: Kdyby tak měli něco podobného k dispozici starořečtí mimové! Nevede – také – od těchto performerů vlastně linie zpátky k mimu a mimovi (který mimochodem zvlášť ze začátku také předváděl i více postav sám), případně středověkému ‘zonglérovi’? Nejde u ‘performerství’ – také – o pokračování v linii mimos – jokolátor – comédiants (comédien, player, der Mime), odlišné od linie pěvec ‘zliterárněného’ dithyrambu – herec psaného dramatu, tj. attóre (acteur, actor, der Schauspieler)?

vy *být uvnitř*. Výraz *immerse* (z anglického ‘immerse’, tj. ponoření) se stává kouzelným slovíčkem, protože představuje nejdůležitější okamžik proniknutí do virtuálního nebo kybernetického prostoru, dovoluje vstoupit do věci samé. Metaforicky představuje jakési přehoupnutí přes obrazovku monitoru a souvisí s pocitem plachtění nebo surfování. *Být uvnitř* proměňuje pozorování v bezprostřední prožitek, protože interakce nedovolí pozorovat nezúčastněně, potřeba analyzovat, interpretovat, rozumět symbolům a metaforám ustupuje do pozadí a na jejich místo se dostává potřeba vytvářet a konstruovat.

To, co ještě nedávno bylo kritiky konceptuálního umění považováno za zneužívání postavení diváka a za útok na jeho pozici, je v případě interaktivních médií pocíťováno jako prožitek a požitek. Hráč je vtažen do situace, totálně angažovaný projekcí svého *alter ego* do některé z postav. Ovládat postavu mu přináší nejenom *slast z moci nad ní*, ale slouží mu také k promítání vlastních představ, od osobních až po obecně estetické. Pro hráče tím arteficiální postava nabývá vlastnosti živého člověka. I tento aspekt se spolupodílí na prožitku a pocitu plného a autentického vtažení do hry. Kybernetický prostor se tak proměňuje z komunikačního a informačního prostředku v samostatný – jiný – svět, do kterého se promítají i nové naděje vyrostlé z individuálního selhání ve světě starém.

Meredith Brickenová při popisu virtuální reality říká: „abychom popsali neznámé místo, říkáme ‘je **to** něco podobného jako **toto**’. Když jsme ale uvnitř tohoto prostředí, říkáme ‘je **to** přesně **toto**’. Nespoléháme na metaforu ‘domu’ poté, co se do něj nastěhujeme“ (Bricken 1991: 339).

S Brickenovou lze do jisté míry souhlasit. Obraz domu se stává věcí samou. Proces ostenze je součástí reality, a tak vysněné se proměňuje ve skutečnost.

Mám na mysli takové vyhocené reálné situace, kdy skutečnost je natolik přesycená výpovědí o sobě samé, že nějaké zmnožení může způsobit spíš její zamlžení či zpochybnění. Ostenzivní čin má v takovém prostředí naopak sám schopnost zbavit situaci zamlženosti a vrátit ji do výchozího stavu, do reálné skutečnosti a přivést nás k vědomí sebe samých ve vztahu k ní (vzpomeňme na čin Jana Palacha).

Modernistický 'neutral doer' našel možná inspiraci v této formě ostenze, známé už u sv. Augustina. Brickenová také z této modernistické koncepce vychází. Jenomže vstupem do konkrétního reálného domu, do autentické skutečnosti, proces proměny nekončí. Dům se také stává domovem, tj. čímsi skutečným i vytoženým, tím, co je, a zároveň i tím, co není, ale mohl by být, stává se výrazem toho, co může, ale současně i toho, co nemůže být. Vždy si bude uchovávat jistou intencionalitu, která se může projevit, když nastanou příznivé okolnosti. Věc se proměňuje v obraz, který je současně výrazem, protože jeho zdrojem je potencialita možností, a tak se z pouhého **tady** vždycky stává i **tam** a dokonce i **kdekoli jinde** v podobných okolnostech.

William Gibson definuje kybernetický prostor jako *halucinační* (viz McFadden 1991: 339), Michael Benedikt navrhuje používat vhodnější termín *deluzivní* (ibid.) a Brickenová popisuje virtuální realitu jako prostředí „čisté informace, které můžeme cítit, vidět a dotýkat se ho“ (Bricken 1991: 363). Zatímco u Gibsona i Benedikta je vidět zřetelnou snahu odlišit kybernetický prostor od reálného, tzn. že do jisté míry počítají s oběma světy, reálným i kybernetickým, Gibson se více opírá o halucinační povahu prostoru, který skutečně neexistuje, ale jako takový existovat může, byť i v halucinacích.

V Benediktově termínu *deluze* lze vidět snahu o vymezení proti *iluzi*, prame-

nící z obvyklého ztotožňování iluze s falešným obrazem reality. Termín sám však spíš zdůrazňuje šalebnou povahu skutečného světa a jeho falešné 'normální' vidění a místo na variantnost reality, která se může jevit jinak v běžném životě a jinak v kybernetickém prostoru, poukazuje na její klamnost až nepravdivost. Brickenová je věrná modernistickým koncepcím, když zdůrazňuje čistotu informací a jejich zhmotněnost, a přenáší tak do kybernetického prostoru ideu autentičnosti a upřednostňuje tento prostor právě vzhledem k ní.

Virtuální realita na ploše obrazovky počítače představuje prostředí, které se skrze nové technologické postupy stává konkurentem skutečnosti. Stereoskopická přilba s hledím umožňuje překonat bariéru obrazovky a doslova se *ponořit* do prostoru 'za ní'. Sensorové rukavice reagují na psychofyzické impulsy v těle a akustografické prostředí umožňuje slyšet třídimenzionální zvuk. V současné době je možné dosáhnout takových parametrů kvality, že kombinace obrazu, zvuku a doteku vytvářejí nová estetická kritéria. Účastník proniká do deluzivního světa, který je ale fascinující možná právě proto, že je jakousi stylizovanou analogií světa reálného.

Paradoxem zůstává skutečnost, že právě prostor, kterému se přisuzují adjektiva *halucinační* nebo *klamný*, poskytuje účastníkovi pocit **tady a teď**, tedy pocit autentické přítomnosti, považovaný za doménu divadla, ve kterém se ovšem hranice mezi umělou (uměleckou) realitou a skutečným životem udržuje oddělením jeviště od hlediště, ze kterého jen velmi naivní divák vtrhává na scénu, aby na místě potrestal herce za to, co jako postava provedl, případně mu třeba nejradikálnějším způsobem zabránil v tom, co by provést teprve mohl.

Deluze je dokonalá, člověk je sice **sám** v prostoru, ale na každou reakci dostává odpověď. Svoji virtuální podo-

bu si může zvolit. Může se stát Donem Juanem, Hamletem, satyrem nebo i šátkem, kterým Othello zardousil Desdemonu, a prožívat jeho pocity. Může manipulovat s věcmi nebo se přemisťovat v prostoru, protože nepotřebuje fyzické tělo. Toto odtělesnění související s 'odreálněním' vytváří pocit beztíže, který patří po imerzi k dalším fascinujícím prožitkům poskytovaným virtualitou, a je přirovnáváno ke stavu po požití psychotropních látek.

Můžeme vstoupit do virtuálního prostoru videa, počítačové grafiky a zvuku, do interaktivního prostředí, které funguje nezávisle na nás, i když je lidským výtvorem. Ve snaze najít pásmo, ve kterém se můžeme volně pohybovat, s chutí překonáváme nastražené překážky. Dominuje **mysl** účastníků a vytváří 'spojený prostor' (*connecting space*; Nelson, Rheingolds – viz <http://www.Mediamatic.nl/Doors/Doors2/Barlow-Doors2-E2.html>), který – jak uvádí John Perry Barlow – probíhá, pohybuje se, v rámci digitální komunikace je společný, ale funguje i bez nás. Mysl je také společná – na rozdíl od těl, která jsou oddělená a ve vlastnictví konkrétního individua (viz *ibid.*).

Svět deluzivní je však světem plným paradoxů. Zážitek, kterého se účastníkovi dostává v tzv. čisté formě, vychází z pocitu, že vytváří vlastní svět. Vlastnictví je však zdánlivé. Účastník jakoby tvořil svět, ale vlastně vytváří umělou analogii, resp. možnou podobu světa empirického. Zážitek vyplývající z vlastních prožitků, dosažených na základě ztotožnění, je důsledkem toho, co jiní pečlivě naprogramovali, stejně tak i pocit svobody je vyvolaný připravenými technologickými postupy. Technologie není viditelná, ale citlivě přizpůsobená lidské aktivitě.

Paradoxů přibývá v okamžiku, kdy se virtuální realitě dostává priority před prostředím skutečným třeba proto, že umožňuje anonymitu, volbu identity,

nabízí hyperdemokracii nebo že umožňuje účastníkovi být středem pozornosti. Hle, cesta od společného zážitku divadelního obecenstva k narcistnímu prožitku sebe sama (či spíše pyšné domněnky o sobě samém). A pokud jde o možnost vlastní akce, nejde nakonec o osvobození od jakéhokoli nutkání přemýšlet, přičemž myšlením rozumíme zapojení obou mozkových hemisfér (tj. myšlení diskursivního i imaginativního), ve prospěch imaginární akce?

Nabízí se otázka, jestli pro divadlo v jakékoliv formě, klasické či postmoderní, je v takovém prostředí místo. Několik linií tu lze rozpoznat.

Jedna navazuje na divadlo akce a performační umění. Zatímco v divadle tradičního typu, v divadle obrazu, se divákovi dostává možnost svobodného rozhodování ve výběru náhledu tohoto obrazu a situací, které se před ním odehrávají, v divadle akce se divák stává aktérem-hráčem s plnou účastí na akci (i když se nabízí otázka, jestli je výraz divadlo opravdu adekvátním pojmenováním této aktivity). Imerze tak může být jedním ze způsobů takové aktivní účasti a stav beztíže jeho součástí.

Pro performeru bylo tělo nástrojem, prostřednictvím kterého uskutečňoval svoji událost a imerzní prožitek vycházel z osvobození se od fyzických omezeností těla. Toto téma je frekventované u Laurie Andersonové, v jejích *Příbězích z Nervní bible* (1994). Její beztělovost ve spojení s tornádem, twistrem a hurikánem představuje metaforické plutí, pohyb, který nepodléhá zemské gravitaci. Současně znamená proniknutí, vymknutí se z času a z místa, a tím i z nějakého apriorně daného příběhu. Její události se objevují a ztrácejí jako lidské vjemy. *No-Body*, jak pojmenovává překonání tělesnosti, znamená také *Nikdo* a ukazuje na další rovinu, vycházející z Waltera Benjamina pojednávajícího o anonymní práci současníků, o civiliza-

ci, o které nejsou záznamy, o těch, kteří jsou v historii důležití, i když jsou marginalizováni.

Jiná linie vychází z textu a staví na jeho proměnách. Například představení Elizabeth Le Compte a Wooster Group, uvedené v roce 1984 pod názvem *Jen to nejlepší* (*Just the High Point*) a založené na intertextualitě her Millera, O'Neila a Eliota, má ve virtualitě také své místo. Intertext se v něm proměňuje na hypertext – nedominantní, volný a nezávislý, který nás odkazuje vždy k něčemu jinému než k sobě samému.

Rozvoj a využívání technologií popsaným způsobem přináší sice formální i obsahové obohacení a rozšíření uměleckých možností, ale také substituci. Je tu imerzní zkušenost, po které máme tendenci si namalovat, že **to**, co jsme právě prožili **tam**, byla *čistá přítomnost* (zážitek čehosi, co se odehrává skutečně a jen a jen **tady a teď**), a to, co jsme dostali **tam tam**, byla *zhmotněná informace* (která jako by ovšem platila víc než nezformovaná reálná skutečnost). Kromě této imerzní zkušenosti je tu ovšem opět tělo, do kterého se musíme vrátit, a to nikoli jako šašci, blázni a klauni, kteří vždycky překračovali jeho možnosti.

Je to totiž už dlouho, co naše tělo pozbylo své sakrálnosti, a to nikoliv proto, že by se snad pevně usadilo ve svých hmotných limitech, nýbrž proto, že po-

dobně zestárlé, ztloustlé, neproporční, prostě reálné tělo se stává *nevhodným* kulturním modelem. Je zcela přirozené, že mysl z takto pojímaného těla raději uniká. Proto naše zjištění dosažená při různých prožitcích by se možná měla přibližovat poznatkům Kodaňské školy kvantové teorie, že všechno, co jsme viděli i zažili, vypovídá spíše o naší omezenosti než o realitě.

To všechno ale nemusí vést ke ztrátě víry v jakoukoli realitu, protože *když se dostaneš tam, tam tam by mohlo být divadlo*.

Citovaná literatura

- ANDERSON, L. *Stories from the Nerve Bible: A Retrospective 1972-1992*, New York 1994
- BRICKEN, M. No Interface to Design. In: *Cyberspace*, Massachusetts 1991
- COPELAND, F. R. A Post-mortem for the Post-modern. In: *Theater*, S/F, 1991
- KIRBY, M. Structural Analysis/ Structural Theory. In: *TDR* 20, No 4 (T72), December 1976
- McFADDEN T., Notes on the Structure of Cyberspace and Mallistic Actors Model. In: *Cyberspace*, Massachusetts 1991
- SIMMER, B. Robert Wilson and Therapy. In: *TDR* 20, No 1 (T69), March 1976
- OWENS, C. Laurie Anderson. In: *Arts in America*, March 1981
- VOSTRÝ, J. Od podívané ke scénickému obrazu. In: *Disk* 3, březen 2003

Studenti herectví o hercích

V semináři Zuzany Sílové nazvaném Podoby herectví, kterého se účastní především posluchači herectví 3. a 4. ročníku činohry (režiséri a dramaturgové fakultativně), vznikla řada esejí, ze kterých se dá vyčíst to, čím jim imponují významní herci, se kterými měli příležitost spolupracovat, i to, čeho si všímají na výkonech, které je zaujaly jako diváky. Jde tu o svědectví jejich chápání herectví, které pro ně představuje jak (budoucí) způsob výděлку s příslušnými profesionálními nároky, tak zejména umění jako prostředek uplatnění jistých možností spojených s vlastním nadáním; takové uplatnění je neodmyslitelné od určitých způsobů vyjadřování a schopnosti jich využívat: i předložené eseje dosvědčují, nakolik se jejich autorům samým stalo studium herectví příležitostí k uvědoměnému osvojení těchto vyjadřovacích způsobů.

Není zas tak nepochopitelné, že na **Janu Třískovi** zaujal *Miroslava Hraběte* z 3. činoherního ročníku Darji Ullrichové s hereckými pedagogy Evou Salzmannovou a Borisem Rösnerem (vzpomeňme na Zprávu o 1. ročníku činoherního herectví 2000-2001 uveřejněnou v 1. čísle Disku, tj. právě před rokem) především profesionální přístup. V pojednání věnovaném vůdčí herecké účasti tohoto herce v Hubově inscenaci Shakespearovy hry *Král Lear*, jehož studia a provozování se autor pojednání v epizodní roli sám účastnil, vyzdvihuje ze všeho nejdřív Třískovu znalost textu už na 1. zkoušce (ze které by režiséri, pro které je důležité ovlivňovat všechny etapy hercova studia role, asi tak velkou radost neměli; stojí ostatně za to srovnat tento přístup s tím, co je známo o potížích, jaké měl s textem Marlon Brando, který tu může být jmenovaný za mnohé a o kterém bude ještě řeč později). V té souvislosti zdůrazňuje Hrabě i americkou praxi, při níž se herec může a musí soustředit právě na danou roli, aniž musí nosit v hlavě další, jak to vyžaduje provoz repertoárových divadel (o 'vedlejších' úkolech, na nichž současně pracuje jinde, ani nemluvě). Hrabě si pochopitelně všímá i toho, že tuto naprostou koncentrovanost, která má za následek, že role herce *zcela prostoupí*, vyžaduje Tříška také od jiných; proto – opřený o práva protagonisty či 'hvězdy' představení, podporovaná v zakomplexovaném Česku, kde se tato práva obvykle nepřiznávají, auru strýčka z Ameriky – dokonce neváhá i *netaktním způsobem zkritizovat neduh či kolaps svého kolegy. Na jevišti však naopak pomůže a svým nasazením strhává ostatní. Můžeme říci, že je Tříška maximalista a puntičkář.* V tomto soudu se s Hrabětem shoduje i jiný účastník práce na této inscenaci, totiž *Ladislav Hampl* ze 4. činoherního ročníku (údaje o tomto ročníku viz dále), který je s kolegou ze 3. ročníku zajedno také v tom, z jakých vrstev své osobnosti Tříška při studiu postavy především vychází: *Jan Tříška [pro Hampla velmi štíhlý až vyhublý prošedivělý stařík, který v sobě skrývá neuvěřitelné množství energie] jednal na jevišti vždy intuitivně, roli měl vystavěnou hluboce emocionálně. [...] On sám byl tak trochu Lear. Stačilo, aby [...] lehce vykarikoval svůj fyzický vzhled, tj. že se nahrbil o něco víc než ve skutečnosti byl – a výsledek? Dělal ho to starším,*



uondanějším, unavenějším, což král Lear nesporně je. Hampl pak konstatuje, že Lear víc než jiní hrál prostředím, tj. vytvářel svým chováním například iluzi, že přišel (v tom doplňuje svou charakteristiku Trískova přístupu, který je podle něho především emocionální, připomínkou představitosti živěné senzitivitou) a uzavírá: Pohyboval se po jevišti s určitou pomyslnou tíhou na bedrech; vypadal, ač ve skutečnosti nebyl, jako zmoklá slepice. (Ať další svědkové Trískova výkonu v králi Learovi sami řeknou, je-li to přirovnání příliš drastické.)

*Barboru Seidlovou ze 4. činoherního ročníku Jana Buriana s hereckými pedagogy Janou Hlaváčovou, Petrem Kostkou, Svatoplukem Skopalem a Janem Šťastným,¹ zaujala **Simona Stašová**, se kterou měla příležitost spolupracovat při natáčení televizního seriálu *Místo nahoře* v režii Karla Smyczka. I když také v tomto případě oceňuje studentka profesionální přístup, blíže si všímá výrazových prostředků; zdůrazňuje, že herečka *vycházela při práci samozřejmě* [všimněme si, že Seidlová pokládá takový způsob víceméně apriorního uchopení postavy – ať právem či neprávem – za samozřejmý] *ze svého naturelu. I ona je jako Věra* [tak se jmenuje hlavní ženská postava, kterou Stašová hraje] *energic-**

¹ Zatímco obvykle pracují v jednom činoherním ročníku s 10 až 12 posluchači herectví 2 herečtí pedagogové na polo-
vičném úvazku, větší počet znamená úměrně menší úvazky u všech či některých z nich.

Simona Stašová
(připravovaný seriál ČT
Místo nahoře, na snímku
s Barborou Seidlovou)

◀ **Jan Tříska**
(William Shakespeare:
Král Lear, LSH 2002)



ká, až překotná, pečlivá. To dokazovaly její poznámky k textu, vycházející z detailně propracované psychologie postavy. A z jasně představy, jak by to mělo vypadat. Poté, co ukáže na úlohu kostýmu, úpravy vlasů a používání brýlí (jen na čtení) při charakterizaci postavy, Barbora Seidlová pokračuje: V hereckém projevu používala prostředky, které se mi zpočátku [...] zdály trochu přehnané. Často působilo její chování [a šlo přece o matku rodiny, která si od přetížení starostmi pomáhá mukozalínem a stane se na něm závislou] komicky, ale vždy na hranici uvěřitelnosti. [...] Často měla vytřeštěné oči, pohybovala se velmi energicky, tělo v nepatrném předklonu, jako by stále za něčím šla [jistě důležitý postřeh studentky, která něco ví o vztahu chování a jednání a pro kterou to rozhodně není problém pouze teoretický]. Chůze byla většinou také velmi rychlá. Pokud řešila nějaký problém, stála mírně rozkročená, pevně zapuštěná do země, skoro v mužském postoji. To jí pomáhalo vyjádřit nekompromisní postoj k dané věci. Ve chvíli, kdy si přestala být naprosto jistá správností svého jednání, obrazně řečeno ztrácela půdu pod nohama, byl i její postoj nejistý a opírala se o stůl nebo o židli. A dále: K znázornění závislosti na mukozalínu používala roztěkaný pohled, neurotické pohyby rukou, nesmyslně přehnané reakce na běžné situace a rychlé střídání nálad. Mrazivě a zároveň dojemně působí scéna, kdy se přiznává svému muži, že kvůli závislosti přišla o práci. Sedí schoulená na židli jak hromádka neštěstí [další příklad, že studentka má cit pro 'realizovanou metaforu'] a z očí jí tečou slzy jako hrachy. Najednou před vámi nesedí žena, která před chvílí organizovala veškeré dění, ale malé dítě, které neví, jak dál. V kontrastu [rozuměj: s původní charakterizací] potom také působí scény v nemocnici, kdy bez hnutí sedí s rukama v klíně a zrakem upřeným do prázdna. Ze závěru pojednání je vidět, že Barbora Seidlová ví něco také o tom, že lze roli postavit na rozporu a spojování (zdánlivě) nespojitelného, se kterým přišlo moderní herectví, a tedy že i v případech, kdy jako by herečka vycházela ze svého naturelu, je podoba postavy výsledkem uvědomělé tvorby: Kombinací minimalistického herectví, kdy stačí pro vyjádření pocitu pouhý pohled nebo mrk-



nutí oka, a energického projevu hraničícího s komikou vzniká výkon naprosto vyrovnaný a pravdivý.

Pokud jde o rozbory hereckých kreačí, jichž byli studenti svědky jako diváci, může mít zaměření na filmové role různé důvody, včetně možnosti zopakovat si původní zážitek na videu. Stejně je ale přinejmenším nápadné, že mezi odevzdanými eseji je pojednání o *divadelní* postavě vytvořené dnes současným českým hercem či herečkou spíše výjimkou. Tím víc hodné pozoru je pojednání o herectví v Nebeského inscenaci Beckettova *Konce hry* v Divadle komedie, zejména pak o **Miloslavu Mejzlíkovi** v roli Hamma, jehož autorem je *Pavel Batěk* ze 3. ročníku. Úvodem líčí, jak sedí na *schůdcích elevace vybudované na jevišti, z reproduktorů se ozývá jakoby vzdáleně vážná hudba, světla zatemňují a po chvíli vstupuje na pološerou scénu Clov (David Prachař), tlačící na kolečkovém otočném křesle sedícího Hamma. Hamm je dominantní, i když je připoutaný ke křeslu – má obvázané nohy, zřejmě ochrnuté, a pod černými brýlemi skrývá nevidomé (?) oči. Nejprve mi není jasné, o co postavám vlastně jde. Z názvu je patrné, že jde o nějakou hru. Hraje se o hře mezi Hammem a Clovem, jeho sluhou a pečovatelem. [...] Clov plní zadané úkoly mechanicky a víceméně s nevolí, ale vždycky je splní. Jediné, na co se zmůže, je občasný protest a hlasité zabodnutí bodáku-háku do podlahy, při němž Hamm cítí silnou bolest v hlavě. Clov je k Hammovi [...] připoutaný jako Hamm ke křeslu. Nakonec ale Hamma přece jen opustí... A pokud jde o způsob herectví obou protagonistů? Pan Mejzlík je na jevišti jakoby sám za sebe. Myslím,*



◀ **Miloslav Mejzlík (Samuel Beckett: Konec hry, DK 2000)**

Viktor Preiss (Friedrich Dürrenmatt: Král Jan, DnV 2001)

že jeho základním prostředkem není – na rozdíl od Davida Prachaře – [...] stylizace jaksi okázalá. Nejde tu ovšem, jak Batěk zdůrazňuje, o žádný civilismus. Jeho výrazivo je 'omezené' už tím, že celý kus odehraje vsedě. Má tedy k dispozici jen horní polovinu trupu a i tu rozhýbe jen málokdy. Gesta jsou zato tím výraznější a jasnější. Naproti tomu stojí Prachařův Clov se svým specificky strnulým tělesným postojem střídaným křečovitými pohyby, pajdáním a podivnými intonacemi. Pěkný kontrast těchto dvou postav i hereckých prostředků způsobil barevnost a zajímavost inscenace. I mimika obličejě pana Mejzlíka jen dokresluje nebo podtrhuje Hammova slova. Hlavním hereckým prostředkem je tu pro mě slovo, slovo skutečně po okraj naplněné významem. [...] Slovo je tu hračkou, tu nebezpečnou zbraní, tu výkřikem do tmy, tu nedosažitelným přáním, ale vždy je jasné, proč bylo vyřčeno do prostoru. Ve slovech se také skrývá pravdivost celého výkonu a celého představení. Proto se zdá Mejzlíkův výkon autorovi pojednání úchvatný [...] Pravda Konce hry v Divadle komedie je podpořena i tím, že herec – hlavně u pana Mejzlíka jsem měl ten dojem – na jevišti nepřichází s nacvičenou rolí, on ji vytváří přímo před divákovými očima. Batěk vyzdvihuje i Mejzlíkův klid a soustředěnost, díky nimž je ve své postavě svobodný. A uzavírá tím, že Mejzlíkův výkon považuje za návrat k podstatě činohry, jíž je pro něho mluvené slovo naplněné osobní pravdou herce. Tento způsob hereckého vyjádření také představuje metu jeho vlastního divadelního snažení.

Zuzana Onufráková by se prý také asi rozhodla popsat spíš nějaký filmový herecký výkon, ale protože od bezprostředního zážitku z těch, které ji nejvíc

zaujaly (totiž Jiřiny Stránské ve *Věře Lukášové* a Jany Brejchové ve *Vlčí jámě*), už uplynul nějaký čas, vybrala si nakonec **Viktora Preisse**, kterého právě viděla v titulní postavě Shakespeara *Krála Jana* v režii Jiřího Menzla v Divadle na Vinohradech. Už v dialogu s Matkou Jiřiny Jiráskové upoutal autorku pojednání tím, že krále ‘nedělá’, ale jaksi jím rovnou je. Zaujalo ji, že na rozdíl od herců, kteří se teprve na jevišti zbavují nežádoucího napětí způsobeného trémou a vůbec se v roli teprve ‘zabydlují’, u Viktora Preisse od prvního momentu cítila, že ‘je doma’. Jeho pohyb neměl v sobě nic ‘choreografického’ (nic *vědomě dělaného pro pobavení diváka*), co cítila např. u Vladimíra Dlouhého (ne že by mu to zazlívala, taky se bavila, jen jí Preiss připadal jaksi víc spontánní). Tato spontánnost podle Onufrákové ještě víc vynikala ve srovnání s pohybem Evy Režnarové (Konstanca, švagrová krále Jana), který *spočíval v měření jevištní šířky v přehnaném předklonu či ve strnulém postoji, když se opírala o ramena svého malého syna Artura Plantageneta*, případně v tom, že si *ve vypjatých situacích pro změnu klekla, plácala rukama o stehna a [...] křičela*. Co ji ještě u Preisse upoutalo, byla mluva. Nejen to, že ho je slyšet a je mu i rozumět (*další pochvala patří Svatopluku Skopalovi*), ale *vždy zajímavě pracuje s barvou hlasu, intonací, intenzitou atd. A taky jsem si libovala v jeho střizích. Například když král při rozmluvě se svým bratrem, francouzským králem Filipem (Václav Vydra), se kterým na sebe komicky křičeli, když všichni (já tedy určitě) by čekali, že Viktor Preiss ukončí debatu hrozným zařváním a možná taky fyzickým napadením (pohyb jeho těla a náprah ruky tomu nasvědčovaly), najednou – a překvapivě jakoby i pro ostatní herce – přešel do piana*. Když pak chce Onufráková shrnout, co ji na tomto Preissově kultivovaném (to zdůrazňuje) výkonu nejvíc zaujalo, mluví o tom, co pro někoho jakoby nebylo sluchitelné, ale co u Preisse bylo nasnadě, totiž o sloučenině *profesionality a lidskosti*.

Pokud jde o *filmové* postavy českých herců, zhusta budí pozornost posluchačů právě ty, při kterých nejde o uplatnění tzv. přirozených dispozic, ale o uvědomělou stylizaci přesahující hranici jakéhosi civilního normálu, který jako by byl v rámci herectví před kamerou v českém ‘obecném povědomí’ stále pokládán za nejpříjemnější. Odtud obdiv *Jakuba Žižky* ze 4. čínoherního ročníku k syfilitickému důstojníkovi **Petra Čepka** v Herzově filmu *Petrolejové lampy*. Na něm ho vedle využívání kostýmu a proměn masky v souvislosti s postupující chorobou upoutaly zejména groteskní prvky uplatňované při předvádění procesu chátrání jak v hlasovém projevu (viz charakteristický cynický a současně zoufalý smích), tak v chůzi, která je sice velmi podobná *opravdové chůzi takto nemocných lidí* (jak se měl autor eseje z pozorování sám příležitost přesvědčit), ale rozhodně není její kopii: *Čepkem vytvořená postava je svébytnou představou člověka nemocného syfilidou. Nejedná se jen o ztělesnění, ale také o oduševnění. [...] Čepek Žižkovi ukázal, že dovedl pracovat nejen se svými dispozicemi (jak se mu jeví z jeho prvních filmů), ale umí na vysoké úrovni využívat i vnější herecké prostředky, které jsou osobité, svébytné, velmi výrazné a přesto mají přesnou míru filmové přirozenosti*.

Umění herecké stylizace je také důvodem obdivu *Daniela Špinara* ke způsobu, kterým se **Iva Janžurová** dokázala vyrovnat s dvojrolí zlé i dobré sestry v Herzově filmu *Morgiana*. Špinarovi je jasné, že rozdílnosti obou dvojčat dosáhli Herz s Janžurovou *především výraznou rozdílností masek*, která u zlé (a tedy tmavé) Viktorie zjevuje *jakousi nepřístupnou, umělou, přepřácanou, až klaunsky komickou a nevkusnou bytost*, ze které jde *chlad a strach*, zatímco *Klárino líčení je velmi decentní*, nemluvě o rozdílu v kostýmování, který Špinar podrobně popisuje. *Ta-*



Petr Čepek (Petrolejové lampy, FSB 1971)

to zcela zřetelná typizace masky a kostýmu skvělým způsobem vyvolává iluzi dvou zcela odlišných bytostí [...] Není to však jen v kostýmu a masce. To by zdaleka nestačilo. Herečka Iva Janžurová zvolila takové herecké prostředky, že tuto iluzi ještě znatelně rozšířila a umocnila. Co se tedy týká vlastní herecké (vnější) charakterizace – a charakterizační schopnost je dlouhodobě silnou stránkou vynikajících českých herců, schopných i přesně vyvážit poměr individuální charakteristiky k typové, která je u podobných případů zvlášť důležitá – u Viktorie je vše chladné a vypočítavé [...] Pohybuje se sošně, pomalu a obezřetně. Má pevný krok. [...] Její pokus o pousmání připomíná spíše ironický škleb klauna. Pohled má skelný a nebezpečný, obočí stále pod mrakem. Její obličejová maska je v podstatě nehybná. Je strnulá a křečovitá. Viktoriin hlas je hluboký, temný a každá věta je řečena tak, že působí bodavě, agresivně a útočně. Příliš neintonuje. [...] Komunikace je pro ni jistě nepřijemná a stojí ji velké úsilí atd. Naproti tomu Klára všechno, co dělá, dělá s chutí a radostí. Její chůze



je ženská, skotačivá a vitální [další, už kolikátý důkaz, že o výmluvnosti chůze studenti herectví dobře vědí]. Stále se usmívá [...] Její obličej je otevřený a proměnlivý. Reaguje na každý podnět, intenzivně vnímá své okolí [...] Klářin hlas je vysoký, křehce dívčí, melodický atd. Po této charakteristice obou sester by se mohly zdát postavy ploché a černobílé. Opak je ale pravdou. Janžurová kromě této důsledné a přesné stylizace dokázala oběma ženám vtisknout potřebnou životnost a ve výkonech přesvědčivě odhalila i nejrůznější životní propady a odvrácené polohy obou hlavních hrdinek: hle, praktický příklad spojování typologizace s individualizací i maskování s demaskováním, jehož význam u podobných rolí si Špinar dobře uvědomuje. Ne náhodou podrobně líčí scénu se záhadnou dámou (v podání skvostné Niny Diviškové), která představuje Viktoriino černé svědomí: v této scéně se silná a zdánlivě bezcitná Viktorie začíná proměňovat v malé bezbranné dítě. Maska se roztéká. Rysy ztratí přísnost, zamračené čelo se uvolní, stažená ústa se otevřou. [...] Neovládá se a je nervozní a nebezpečně zbrklá. Ona pevná žena se mění v uzlíček nervů, je plná obav a nejistoty, na povrch prosakuje lítost a strach...

S příkladem vynikající vnější charakterizace, spojené podle něho s tradičním herectvím, kterou ovšem postava vyžaduje, se Marek Němec ze 4. ročníku

◀ Iva Janžurová
(Morgiana, FSB 1972)

Jiřina Šejbalová
(s Janou Brejchovou,
Vlčí jáma, FSB 1957)



setkal u **Jiřiny Šejbalové**, když hrála pod režijním vedením Jiřího Weisse Kláru Rýdlovou ve filmu *Vlčí jáma*. Tato postava je z velké části dána maskou a kostýmem. Tvář paní Šejbalové je sama o sobě dosti neobvyklá. Němec si uvědomuje její až orientální půvab, který tvoří především posazení jejich 'šelmích' očí lemovaných hustým obočím, jež se sbíhá u kořene nosu. Tyto oči bylo podle autora pojednání třeba učinit vypuklejší, křečovitější, zbavit je jejich přirozené dynamické elegance. Další charakteristickou částí hereččina obličeje jsou mírně vystouplé lícní kosti, které byly v průběhu děje nahrazovány podočnými vaky, a díky tomu, že pomocí líčení jim nebylo umožněno vyniknout, ztrácela tvář na plasticitu. Proměnila se i ústa herečky, jimž bylo dovoleno – vzhledem k tomu, že nebyla příliš široká – zkrabatět a jakoby se zahřeznout, shluknout kamsi do Kláriných útrob. K ústům patří neodmyslitelně i drážka, jež s nimi propojuje nos. Ta je u Šejbalové velmi viditelná a mírně nadzvedává horní ret. Výsledný efekt – supí ústa. A co se týká vlasů? Zřejmě proto, aby se 'nabourala' obličejová dynamika, a tak i podpořila dramatickosti zjevu, nosila Klára paruku, která ji měla uchránit před posměšky: šedé vlasy by příliš prozrazovaly, že je o dvacet let starší než její muž. Klárina paruka, vybraná i s ohledem na nevкус její majitelky, měla dost zásadní podíl na vizuálním ztvárnění postavy. Ofinou přerézávala čelo někde v první třetině od očí, čímž bylo docíleno toho, že Kláře nebylo dopřáno vertikálního rozměru souvisejícího s abstraktním spirituality. Navíc v rámci snahy jevit se mladší tato paruka navozovala pocit dítěte, čehož Jiřina Šejbalová využila v pasážích, kdy si hystericky vydupává manželovu přítomnost. Díky takové výrazné charakterizaci pomocí masky jakoby ale postava ztrácela tajemství: Když totiž herci umožníme hrát s kamennou tvář, pod kterou cítíme proudy a víry vášní, bolesti a strachů, [...] divák zaměštnává svou představivost, přemýšlí. Tak s tímto fenoménem dokázal pracovat například Rudolf Hrušínský. Probíranému případu můžeme vytknout ilustrativnost, která herci odebírá možnost 'hrát to'. Téma se stává vizuálně popisné, tvůrčí překážky nejsou kladeny tak, aby herci pomáhaly, ale naopak tak, že mu ubírají. Němec cítí, že

Jiřina Šejbalová *s touto velmi pevnou maskou bojuje* a nakonec nad ní *díky svému umu vítězí*. Autor pojednání upozorňuje i na kostým, který herečce neumožňuje příliš volnosti v pohybu a poukazuje na upjaté maloměšťáctví postavy, ale nezapomíná ani na hlas a mluvu. Hlas Šejbalové 'v civilu' byl *charakteristický pro svůj nakřáplý dozvuk – cosi nalomeného, co je ale opatřeno zvláštní sametovou pokrývkou, která dokáže ukolébat*. Právě tuto jemnost a hlasovost a citlivost bylo nutné odstranit, což se částečně podařilo – *jízlivost, krutost, panovačnost a téměř nesnesitelná frekvence dožadujících se skřeků*. Pokud pak jde o vlastní stavbu role, všímá si Němec toho, jak pečlivě umí herečka načasovat jednotlivé zvraty myslí své postavy a jak se i v pasážích, *kdy se snaží svého muže hýčkat, [...] vždy najde nějaká maličkost, nějaké gesto, pohled, který prozrazuje její pravé úmysly*. Zezačátku jako by si ani nevšimla sblížení svého muže se schovankou Janou. *Chvíle, kdy se ti dva k sobě přibližují, ale rozbíjí pečlivě a s buldočí silou. Novou hereckou barvu nabízí moment, od kterého začíná Klára těžce stonat*. Když ji přemůže neuróza a nastane *poslední boj*, předvedla herečka podle Němce opravdové herecké mistrovství. Dojem z jeho expresivnosti přirovnává dokonce k Munchovu obrazu *Křik* (a není pochyby, že tu opravdu máme co dělat se svědectvím toho, jak se české herectví této generace dovedlo tvůrčím způsobem poučit na expresionismu předchozí vývojové etapy českého divadla a jak toho využívá režisér, který v tomto filmu využívá expresionistických prostředků zcela uvědoměle): *Herečka tak ke konci filmu ze sebe uvolňuje vše, co po celou dobu pečlivě svíral korzet. Její projev se stává nemilosrdným, sebedestruktivním i ničivým pro její okolí*. Němec připomíná vedle krutosti ke služebným i konkrétní výjev šlapání zelí a *poslední moment, kdy v horečce 'obtéká' židli s holí v ruce, tluče s ní o zem, ječí a pobízí služebné k rychlejšímu tempu při balení nábytku*. I divákovi je z jejího projevu jasná blízkost smrti: jako by se díval na člověka, který *padá do rokle, aniž má možnost se zachytit o větev a opustit tak předem danou dráhu*.

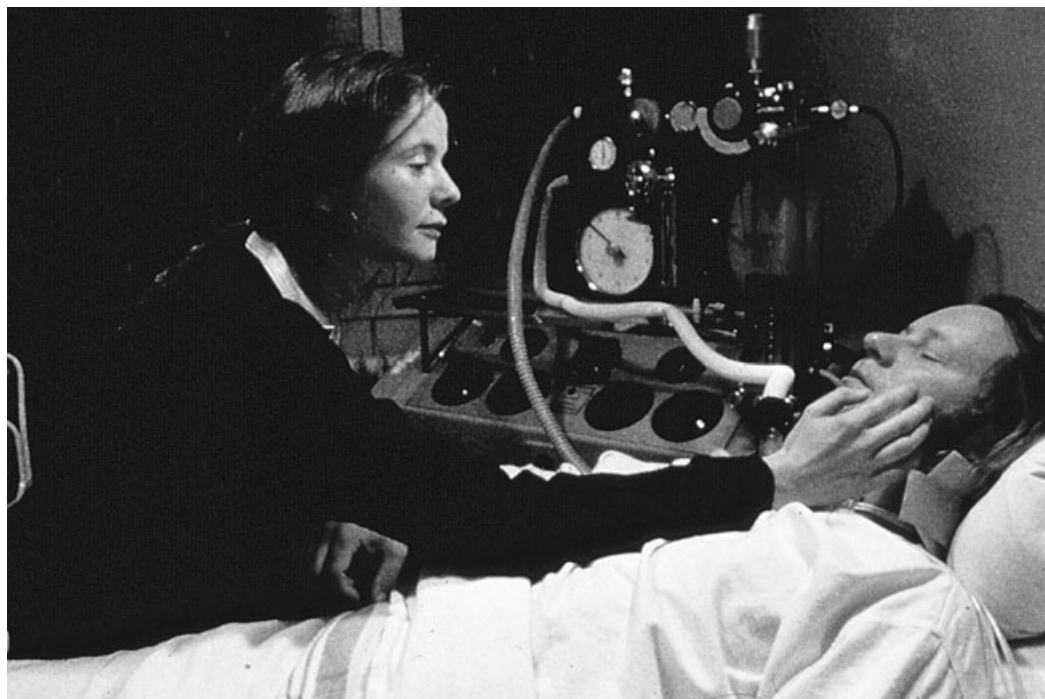
Problému zakotvenosti hereckého výrazu v 'přirozeném' hercově projevu takříkajíc mimo jeviště a kameru, ba dokonce v samotném způsobu hercova života vyplývajícím z jeho povahového založení, se dotýká *Petr Rakušan* ze 3. ročníku, když píše o postavě pošťáka Kokesche, kterou ve filmu Ivana Vojnára *Cesta pustým lesem* hraje **Pavel Landovský** vytvářející podle autora pojednání obvykle *postavy bohorovné, bodré a se svobodomyšlným a svérázným pohledem na svět*, často dokonce hrubé, v nichž se ovšem na druhé straně obráží i *skrytý bohatý citový a láskyplný vnitřní svět*. Postava pošťáka Kokesche je *typickou ukázkou pro mou obecnou představu o jeho herectví*, píše Rakušan. *Zastřený, septavý a místy řezavý hlas vypovídá o častých Kokeschových flámech a nevázaném způsobu života. Také jeho, jakoby neochotné pohyby, furiantská chůze a ledabylé držení těla svědčí o jeho názoru na svět. Úsporná škála výrazových prostředků, jako například zlostná gesta rukou, prudké nenávistné pohledy či celková pomalost jeho postavy [...] dodávají Kokeschovi příslušnou zemitost. Více než typické jsou náhlé proměny z hraného klidu, kdy se Landovský prudce rozčilí a někoho až nebezpečně osočí. V takové chvíli působí agresivně zejména Landovského tělesná blízkost k jiné postavě. On se po takovém výbuchu uklidní, zatímco v druhé postavě vzbudí neklid. Tak přesune své napětí na partnera a sám sebe uvede do stavu zachmuřeného přihlížení, což znamená, že nutí hrát partnery, kteří dokreslí to, co on sám začal a úmyslně přeložil na ně, aby se mohl vrátit k předchozí jasné stylizaci své postavy*. I v tomto filmu *prosakuje Landovského neotesanou tvrdostí podle Rakušana intimní chvílky člo-*

Pavel Landovský
(*Cesta pustým lesem*,
Gaga Production – ČT 1995)



věčenství. Ukazuje se to například v závěrečné scéně, kdy je pošťák Kokesch uvězněný do dřevěné klece, s kterou na nákladní vlakové soupravě odjíždí do dálek. V tuto chvíli opustí svá prudká gesta, odhodí roušku suverénnosti či jakési zarputilé agresivity a úplným zhroucením a ochabnutím tělesného postoje vzbudí soucit k postavě. Zde také ukáže, že jeho tvrdost, zpučnost a jistá vulgarita jsou jen obranou před drsností tohoto kraje, pohnutými a komplikovanými osudy lidí, kteří zde žijí a se kterými je jako pošťák nucený se setkávat: právě od nich se snaží distancovat, až se nakonec dostane do klece, která je pro Rakušana realizovanou metaforou. Pozoruhodný mu u Landovského připadá právě průnik mezi hereckou stylizací a civilním projevem pramenícím z jeho pouhé existence a souvisejícím s jeho životním stylem, přes který je tato výrazná osobnost silně vnímána, i určitou jemnou živočišností. Různým poměrem těchto přísad vznikají rozmanité postavy, které dokážou diváka vždy zaujmout svou tragikomičností.

Cesta pustým lesem je ze všech dosud probíraných filmů nejsoučasnější. Herzovy filmy *Petrolejové lampy* a *Morgiana* jsou totiž z roku 1971 a 1972, Weissova *Vlčí jáma* dokonce z roku 1957; také zahraniční filmy, ze kterých budou další příklady, nevznikly většinou v poslední době. Jistou výjimkou jsou *Pravidla moštárny*, film, který režíroval Lasse Hallström a ve kterém *Elišku Bouškovou* ze 4. ročníku zaujal **Tobey Maguire** v roli Homera. Homer je zpočátku zabírán nejvíc v celku nebo polodetailu – jeho pohyby jsou přirozené a velmi obratné, přesto však občas nejisté, odpovídající chlapecké mentalitě. Homer má velmi šikovné ruce. Na co sáhnou, to jim jde. Boušková zdůrazňuje absenci sebemenších znaků stylizace, pohyby těla i hlas a oči jsou naprosto civilní, přirozené a spontánní. Když Homer opustí sirotčinec a octne se jako sezonní pracovník v moštárně, herecký projev jeho představitele se nepatrně (ale viditelně) mění. Často je využíván detail, tj. více se soustředíme na Homerův obličej a jeho reakce a rozhodnutí vnímáme především skrze jeho pronikavé oči. Silí mu ruce, jeho pohyby začínají být pevnější a jistější atd. Bouškové je mimo pochybnost bližší jakoby nestylizovaný herecký projev, při kterém herec 'hraje sám sebe' a srovnává takové pojetí právě s výkonem Jiřiny Šejbalové ve filmu *Vlčí jáma*, kterému se věnoval Marek Němec: zatímco



Emily Watson (Prolomit vlny, Dánsko 1996)

na Maguirova Homera se podle autorky pojednání díváme jako na chlapce z 'našeho světa' a prožíváme s ním jeho příběh, Šejbalovou vnímáme jako vysoce stylizovanou postavu jak v mluvním, tak v pohybovém projevu, což ale neznamená, že bychom její příběh neprožívali. Ano, obě postavy nás dokážou přesvědčit o realnosti svého bytí, takže s nimi prožíváme [...] jejich příběh od začátku do konce.

Ne tak časově vzdálený je kromě *Pravidel moštárny* i film *Prolomit vlny* (*Breaking the Waves*) Larse von Triera z roku 1996. Magdalénu Borovou ze 3. ročníku v něm nadchl filmový debut **Emily Watson**. I Borová zdůrazňuje, že – proti postavám založeným na vnější charakteristice – jde v tomto případě o takřkajíc 'autentický' projev: sama je si ovšem velmi dobře vědomá, že tato autentičnost nevyplyvá jen z využití 'přirozeného naturelů' herečky, ale z jejího (svobodného) tvořivého přínosu. *Obsazení Emily Watson do role Bess je kongeniální. Ačkoli se herečka s kamerou setkává v tomto filmu poprvé, je ve své roli zcela svobodná. Její herectví je instinktivní, založené na hlubokém vnitřním prožitku spíše než na rozumu a kalkulaci. Jako by před námi stála nahá na plátně, zcela otevřená, odevzdávající vše, splývající s postavou Bess. I když není klasicky krásná, je po celou dobu nejpritažlivější bytostí. Působení fyzický je zde neodlučitelný od působení duše. Borová si všímá především tváře herečky, jejíž pomocí dokáže Emily Watson zjevit divákovi vše, co se odehrává v jejím nitru. Během filmu se její obličej mnohokrát proměňuje. Vidíme, jak a o čem Bess přemýšlí, rozeznáváme všechny její pocity. Jedním z nejsilnějších míst celého filmu je scéna, kdy se Bess zavře s Ianem do koupelny a sama ho přiměje, aby se s ní poprvé miloval. Po celou dobu vidíme v podstatě jen herečtinu tvář, ve které se dokonale zračí všechny pocity spojené se ztrátou panenství – zvěda-*



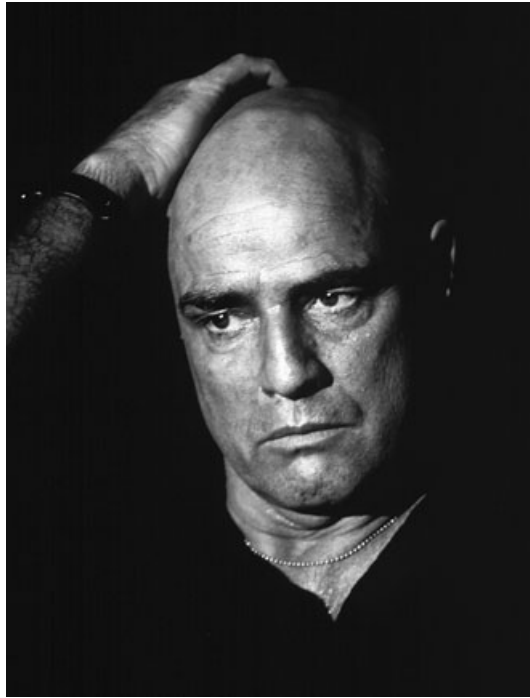
Maryl Streepová (Francouzova milenka, USA 1981)

vost, strach, stud, bolest, údiv, vzrušení. K četným změnám výrazu dochází herečka díky dokonalé práci s mimikou. Jsou to především oči – oči dítěte, věčně pozorující, nevinné, důvěřivé. Zároveň odhodlané a ve třetím plánu také oči smířené, podivně vědoucí, smutně dospělé. Dále pohyby úst, nosu a obočí. Krčení, špulení, přeháněná artikulace. V kontrastu k této až chirurgicky jemné práci s mimikou přicházejí často záběry zcela klidné, čisté tváře bez pohybu, které působí najednou emočně velice silně, nevíme přesně, co se v tu chvíli v Bess odehrává, a to je právě lákavé a zneklidňující. Emily Watson však nehraje jen dítě, pulsující ženskost, svůdnost a erotika je v jejím projevu zřetelná a výrazná. Především v těle, detailně pak v rudých rtech, které si často olizuje, zůstávají stále vlhké a lesklé. Je zajímavé si uvědomit, jak výrazným znakem je pro kameru to, jestli má herečka ústa otevřená, nebo zavřená. Borová si dobře uvědomuje i to, jak důležité místo má v hereččině projevu práce s hlasem. [...] Dobrým příkladem jsou scény, kdy Bess promlouvá sama se sebou jako s Bohem. Bůh je pro ni přísný dospělý, proto používá hlasitý hlubší tón, zatímco ona mu odpovídá coby důvěřivé dítě – pečlivě vyslovuje, hlas má posazený daleko výš. A cosi důležitého vypovídají o Bessiných prožitcích i její vlasy, na kterých jí nezáleží a nechává je volně poletovat a zakrývat tvář, nebo vlasy, které jsou překážkou, které je třeba stále odstraňovat, aby neotupovaly životní naléhavost zračící se v jejím obličejí. Borová upozorňuje, jakou úlohu hrají v hereččině projevu dvě základní polohy – smích a pláč. Charakteristický je přitom její úsměv – provinilý a zároveň provokativní, laškovný, rošťácký, kterým komentuje mnohé situace příběhu. Svým pláčem, který je opravdový, který deformuje a zošklivuje tvář, vytváří z Bess láskyhodnou a krásnou bytost.

Tak jako Zuzanu Onufrákovou zaujal Viktor Preiss, Elišku Bouškovou Toby Maguire a naopak Marka Němce Jiřina Šejbalová, i *Daniel Bambas* (ze 3. ročníku) se zabývá uměním hereckého představitele opačného pohlaví. V tomto pří-

padě jde o **Maryl Streepovou**, jejíž herectví nazývá především inteligentním: je totiž podle něho jasně vidět, že ve svých rolích *myslí a že pečlivě staví každé své hnutí; myšlenka u ní předchází čin a pestrost a hloubka emocí je odzbrojující. Meryl Streepová má dar proměnlivosti a je pro mě téměř vzorovým příkladem práce s gestem a tělem. Její nonverbální projev je mimořádně detailní (což kamera samozřejmě umožňuje) a vždy koresponduje s postavou. [...] Miluji její ruce, protože jsou jejími ústy. Jako Francesca [v Madisonských mostech Clinta Eastwooda z roku 1995] je záměrně uklidňuje a vyvarovává se temperamentních jižanských gest. S jistotou a pevností jimi ovládá kuchyň, zahradu, své teritorium. Se stejnou razantní něhou objímá své blízké, aby vzápětí poprvé spatřila své tělo v jeho skutečné kráse, ovlivněná přívalem nového citu. Stojí nahá před zrcadlem, její upracované ruce se mění v rozechvělé svědky vlastního ženského půvabu. Se stejnou přesvědčivostí charakterizuje i labilní herečku v Pohlednicích [jde o Pohlednice z Hollywoodu režiséra Mikea Nicholse z roku 1990]. Neurotická a křehká, často se dotýká obličejce, pohrává si se svým oblečením, s vlasy. I způsob, jakým si zapaluje a kouří, není náhodný a běžný. Vrcholem tohoto hereckého přístupu je zřejmě Francouzova milenka [1981, režisér Karel Reisz], kde vzhledem k dvojí rovině (příběhu a jeho natáčení) je hranice mezi realitou a uměleckou fikcí křehčí než obvykle. [...] Dvě milenky. Jedna z osmnáctého století, důstojná, strohá, tajemná a otevřeně vášnivá. Druhá je herečkou, jejíž milostný život se odehrává mezi záběry, v okamžicích volna uprostřed natáčecích dnů, poté co se odličí, sejme paruku a zopakuje si text příští scény. Skoro by se zdálo, že v těchto chvílích hraje Streepová sebe samu. A to jsou ty geniální okamžiky hereckého mistrovství. [...] Svě postavy nalézají sama v sobě. Bez velké duše jsou nejpreciznější řemeslné prostředky k ničemu. A Meryl Streepová v sobě spojuje oboje.*

Podobně jako Francouzova milenka je i film *A nyní apokalypsa (Apocalypse now)* vlastně už hodně starý: je přece z roku 1979. Ondřeje Doležala ze 4. ročníku v něm zaujal **Marlon Brando** v roli plukovníka Waltera Kurtze. V letech sedmdesátých byl Brando znám hlavně tím, že se odmítal učit své party [...] nazpaměť. Vymyslel si proto různé způsoby, jak se této zbytečné práce a námahy vyvarovat, a zůstat přitom hercem. V Kmotrovi lepil svým kolegům na place po kostýmech, po rekvizitách i po nábytku malé papírky s útržky textu, které [...] četl. Nefungovalo to vždy tak, jak by si byl přál, a proto svou metodu dále propracovával. Do ucha si strčil malý vysílač, v kostýmu měl skrytý diktafon s celou scénou na kazetě, kterou si sám namluvil, a zapínal a vypínal ho podle potřeby, repliku po replice. Někdy ovšem potřeboval mít obě ruce volné, a tak mu nakonec repliky četla jeho asistentka, sedící v hercově přívěsu. Jak Brando sám řekl, mohl se tak soustředit na úplně jiné, důležitější věci. Těmi věcmi myslel prožitek, vnitřní svět postavy, nalézání a uchopování pocitů atd. (Brando prošel školením u Stelly Adlerové, narozené 1901 a zemřelé 1992, která jako žačka Stanislavského napomáhala revoluci v americkém filmovém herectví 50. a 60. let.) Také ovšem přiznal, že důležitou příčinou toho všeho byla jeho donebevolající lenost. [...] Hvězdy, zvláště pak ty první a vyšší kategorie, si mohou dovolit leccos. Ondřej Doležal přitom zdůrazňuje, že v *Apokalypse* se tento Brandův přístup změnil. Nejenže se svou rolí naučil nazpaměť [...], ale protože se mu nelíbil scénář, ve kterém se Kurtz jevil jako „karikatura zavrženého člověka, zanedbaný, tlustý... prostě okoukaný ze stovek filmů“ [...], celou postavu Kurtze sám přepsal. Vycházel přitom z románové předlohy, tj. ze *Srdce temnoty* polsko-anglického spisovatele, námořníka a dobrodruha Josepha Conrada, jehož příběh režisér Francis Ford Coppola přesadil do vietnamské války. U Conrada se Kurtz popisuje



Marlon Brando
(*A nyní apokalypsa*, USA 1979)

je jako „muž s imponantně holou lebkou [...] jako koule ze slonoviny“. *Branda ta představa uchvátila, a aniž to Coppolovi sdělil, hlavu si oholil. Brando měl také problémy s nadváhou. V roce 1976 už mu bylo přes padesát a těžko se mu hublo, i když na tom před natáčením pracoval. Věděl, že jako voják, žijící v extrémních podmínkách několik let, nebude vypadat nikdy. Snad i kvůli tomu, ale také proto, jak sám přiznává, aby nemusel moc pracovat (lenost jako impuls ke kreativité, poznamenává Doležal) snažil se s úspěchem docílit toho, že ho ve filmu vidíme většinou v polostínu, anebo ho nevidíme vůbec a ze tmy zaznívá jen jeho hlas. To však zpětně koresponduje s Brandovou představou o postavě, kterou chtěl už od počátku zahalit do roušky tajemna. Napětí a dusno, neviditelná, ale přítomná síla, tušená autorita a hrůza. Jako důkaz, nakolik se Brandovi podařilo takový dojem vyvolat, popisuje Doležal klíčovou scénu, ve které se plukovník Walter Kurtz ve filmu objeví poprvé. Willard, důstojník tajné služby s posláním najít Kurtze, zlikvidovat ho a odvést jeho jednotku zpět, konečně najde Kurtzovo útočiště. Je jím starý buddhistický chrám na břehu řeky, obrostlý kořeny pralesních velikánů. Willard je zajat a předveden k ‘audienci’ u Kurtze. Strážé ho donutí pokleknout a čekat, až bude osloven. Kurtze není vidět, ale je jasné, že je přítomen. Takto postavená situace, připomínající nějaký náboženský rituál klanění, přímo nutí diváka k pozornosti. Ze tmy se ozve hlas. Křáplavý a pomalu plynoucí hlas. Ten už jsme slyšeli v průběhu děje jako poslední nahrávku, kterou armáda zachytila poté, co Kurtz s celou svou jednotkou odmítl poslouchat rozkazy velení a dezertoval přes hranice do džunglí neutrální Kambodže. Hlas hovořící o šneku, který se plazí na ostří břitvy pomalu, pomalu vpřed... a přežívá. Symbol Kurtzových duševních muk. Obraz, který si Brando vymyslel, když ležel sám týden na hausbótu a přepisoval scénář. Slyšíme tedy hlas ze tmy. Odosobněný. To byl dal-*

ší Brandův záměr. Vymazat ze svého hlasu jakýkoli cit, cokoli, co by jen připomínalo lidskost v nitru dřívějšího důstojníka, který za sebou nechal rodinu – ženu a malé děti, přátele, kariéru, civilizaci... a přetvořený zkušenostmi války, hrůzami, které zažíval i působil jiným, ztratil člověka v sobě a prázdno po něm se naplnilo démony, apatií a pochybnostmi, zda má smysl něco jiného než právě vztah k oné hrůze. Ano, jde pořád o ten odosobněný hlas. Pomalu plynoucí. Pauzy a napětí. [...] Ale hlas jako by se vším smířený [Kurtz velmi dobře ví, jaké je Willardovo poslání]. Potom ruce. Měkce nasvícené. Zjeví se ze stínu a naberou vodu. Pak se objeví hlava jako polokoule ze slonoviny. Ruce ji omývají, laskají, chladí, musí to být velmi příjemné, protože podle kapiček potu na tvářích ostatních lze poznat, že vzduch v místnosti je horký a vlhký. Hlava zůstane ve světle. Kamera zabírá Branda z pohledu, dominuje čelist, nosní dírky a ustupující holá lebka. Doležal opravdu dobře vnímá tělesné podrobnosti a 'fyziologičnost' pojetí postavy: Někde v černi pod očními probleskne občas bělmo a panenky. Pomalu plynoucí, křáplavý a odosobněný hlas. Hovoří vážně a přitom si ledabytle nabírá oříšky, zatímco vzpomíná na to, jak v rámci armádního úkolu očkovali vietnamské děti proti tetanu, a když odešli z vesnice, pověřiví rodiče jim ty očkované ručičky usekali, snad ze strachu před nějakými démony, které bílý muž ovládá [...] A tak zatímco mluví o této tragédii, chroupe mezi zuby kešu a očima téká kamsi do prázdna, jako by se snažil prohlédnout tmou a vybavit si co nejpřesněji vše znovu. Brandovo herectví nenabízí divákovi jasnou interpretaci. Je těžké určit, zda je plukovník naprosto šílený, nebo naopak zdrcený, ale při plném vědomí, zda je uvnitř rozzlobený, nebo zcela zlomený a lhostejný. Jen význam slov, která pronáší, může být pro diváka vodítkem, co se v duši Waltera Kurtze odehrává. Velmi přesvědčivě však zvládá komplexní jednání postavy, vnější charakteristiku. Doležal poukazuje i na to, jak sám Brando líčí natáčení tohoto filmu ve svých vzpomínkách, kde zdůrazňuje, že napsal i Kurtzův monolog při umírání, který měl „dobrých pětáctýřicet minut. U této postavy jsem byl patrně nejbližší tomu, abych se ve své roli ztratil, a byla to jedna z nejlepších scén, v kterých jsem kdy hrál, protože jsem se musel stále a pečlivě kontrolovat. Odehrál jsem to bez přípravy, vytvářel jsem obrazy na způsob šneka, který leze po ostří břitvy. Byl jsem hysterický. Plakal jsem a smál se a byla to úžasná scéna. Francis [Coppola] ji točil dvakrát – dvě pětáctýřicetiminutové improvizace – ve filmu z toho však skoro nic nepoužil.“ Pokud jde o scénu, kterou líčí sám Doležal, v její pointě se Brando naprosto promění. Doposud těkající pohled s výšky zabodne přímo do Willarda. Atmosféra v místnosti [...] zhoustne. Po pauze, ve které je Willard jakoby změřen, spočítán a vyslečen z kůže [...], hovoří Brando o jediné možnosti přežití, o odvaze čelit démonům [...], ze kterých si musí udělat přátele, protože by ho jinak pohltili. Záměrně si nechá tento jeden silný pohled na závěr. Pohled – ortel. Tím pohledem Willarda uráží, přehlíží, triumfuje nad ním, ale také je v něm zakódována prosba o pomoc. A zde by klidně mohl film skončit. [...] To, že se děj rozvine jinak, není až tak podstatné. Je jasné, proč studenta herectví tento film tak zaujal: přál by si, aby mohl i jako 'pouhý' herec svobodně spoluvytvářet divadelní inscenaci či film, do kterých snad bude obsazený, a to nejenom jaksi ze zásady, ale především proto, že se v nich setkal se svým vlastním tématem.

Pokus o definici herectví

aneb půvab jednoduchosti taxonomie

Jan Císář

Karel Makonj napsal do tohoto časopisu dvě studie, které mají podle mého názoru zásadní povahu (viz Makonj 2002 a 2003). Obrací pozornost ke komponentu systému divadelního jazyka, jenž se rozhodujícím způsobem podílí na vzniku a existenci situace jako *zprávy*, tj. k herectví. Kdybych parafrázoval Jakobsonův pojem poetická funkce, mohl bych se v tomto kontextu dostat k pojmu *divadelní funkce*, která koncentruje veškerou pozornost na „sdělení pro ně samo“ (Jakobson 1995: 81). Jakobson však vymezuje poetickou funkci ještě jinak: „Tato funkce posiluje hmatatelnost znaků a tak prohlubuje základní dichotomii znaků a objektů“ (ibid.). Jestliže předpokládám, že herectví je komponentem, jenž se výrazně – dokonce až nezbytně, protože by to bez něho nešlo – podílí na existenci a působení divadelní funkce, pak zřejmě působí i v tomto směru a smyslu.

Kdykoliv jsem psal cokoliv, co mělo jakési teoretické ambice, nikdy jsem to nedokázal uzavřít definicí, vymezit obsah nějakého pojmu, vyložit význam termínu s vahou axiomu, základní poučky, která se přijímá a o níž se nediskutuje. Vždycky jsem upřímně obdivoval takové definice – jako třeba tu slavnou Zichovu, že dramatické dílo je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle. Nebo definici, již vyslovil Ivo Osolobě: divadlo jako komunikace komunikací o komunikaci. Asi jsem se definicím podvědomě bránil, protože se mi zdálo, že do nich nelze sevřít s ne-

proměnnou jistotou jev v mnoha ohledech a z mnoha příčin naopak nejlépe proměnlivý jako je divadlo. Tím, že ukazují podoby dvou typů současného herectví (alternativního a předmětného) v tak širokých a poučených souvislostech – což ostatně nemůže být jinak v době, kdy se všechno komplikuje a kdy mizí tolik jistot konstantních pro dlouhá období – mne však obě Makonjovy studie nakonec přivedly k tomu, že jsem se rozhodl k pokusu o definici herectví klasickým způsobem, který vyvozuje pojem pomocí nejbližšího (nadřazeného) rodového pojmu a druhových rozdílů. Vzato naprosto prakticky, znamená to utřídit tyto pojmy rozdělováním nějaké skupiny prvků na skupiny menší a ještě menší, až tento proces případně dojde k elementárním východiskům, které mají jen jeden prvek, který už nelze dále dělit.

Třídění je činnost, která patří do taxonomie. Taxonomie je – jak bylo ostatně už řečeno autoritou na poli taxonomie nejvyšší, Petrem Pavlovským – aktivita, kterou provádíme v běžném praktickém životě, kde si dost často potřebujeme něco někam zařadit a tím klasifikovat i něco pospojovat či odlišit. V jistých souvislostech je pro teorii umění taxonomie žádoucí, neboť terminologie používaná ve všech oblastech myšlení, psaní a mluvení o umění – od teorie přes historii až po kritiku – je často velice různorodá a vágní. Jenže: taxonomie vznikla v oblasti biologie, zejména v biologii a botanice, kde nebylo tak složité a těžké najít

„relativně homogenní prvky, aby se mohly stát objektem třídění“ (viz Volek 1970: 202). Pro biologii není problém nalézt skupinu organismů, ať už v minulosti nebo v přítomnosti skutečně existujících, a vytvořit *taxon* jako formální jednotku systematizace na jakékoli úrovni, od taxonu-jedinců až po druhy-taxony jako je např. *Musca domestica* taxonem pro druh zahrnující všechny mouchy domácí. Ale v umění, zvláště jde-li o jednotlivá díla, je obtížné takové taxony hledat a najít. Jaroslav Volek pokládá ve své studii z počátku 70. let minulého století, která je jednou z prvních, ne-li vůbec první souhrnnou studii o taxonomii umění, za nejnižší taxon v taxonomii umění pojem umělecké dílo a za nejvyšší možný taxon pojem umění. Hned ale také upozorňuje, že „pro sféru umění asi nevystačíme s jednou taxonomickou posloupností [...], tedy že sotva kdy se budeme moci spokojit s jednorozměrovou lineární souřadností uspořádání jakýchkoliv fenoménů ze sféry umění [...], nýbrž že se budeme muset nutně orientovat na složitější taxonomické systémy, na průniky a kooperaci mnoha řad“ (viz Volek 1970: 201). To je pravda, jež ovšem tvoří z taxonomie umění pole plné min, které vybuchují odkazy a souvislostmi. Čím více je totiž těch taxonomických řad, průníků a kooperací, tím více se třídění rozbíhá do širě a taxonomie ztrácí půvab jednoduchosti, o němž také Jaroslav Volek ve své studii píše. Neboť v taxonomii nejde o systémy samotné, ale (podle Volka) o „metastrukturu“ těchto systémů, jejichž taxonomický charakter je vyjádřen v „metajazyku“: „Taxonomická struktura – vzata sama o sobě – je v důsledku toho také vždy jednodušší (v krajním případě stejně složitou a členitou strukturou) než její ‘systém’“ (viz Volek 1970 199). V tom je, domnívám se, vskutku jistý půvab jednoduchosti taxonomie. Kdyby přestal fungovat, pak by platilo to, co rovněž řekl Volek: „A v tomto přípa-

dě by ovšem ztrácela taxonomická explikace systému do značné míry svůj praktický význam, který tkví právě v tom, že jednodušší strukturou, např. taxonomickou řadou, tj. posloupností taxonů stejného typu od taxonů nižších (rozsahově užších) k vyšším (rozsahově širším) a k nejvyššímu, nejobecnějšímu, lze vysvětlit a prosvětlit často velmi složité větvení systému a ujasnit si vzájemnou koordinaci hledisek a kritérií třídění“ (Volek 1970: 200).

O nic jiného se nechci pokusit. Nejsm si výsledkem vůbec jistý a ani si nemyslím, že bych měl k definitivnímu výsledku – definici herectví – dospět. Budu se snažit na základě taxonomie vytvořit systematizaci herectví jako komponentu subsystému divadelního jazyka. A jeho „zjednodušenou strukturou“ přispět k „prosvětlení“ složitých „větvení systémů“ herectví. Budu v tomto kontextu nahlížet herectví jako *druh*. Především proto, že herectví v duchu pojetí Jaroslava Volka je vlastní jméno, zatímco taxon ustavuje druh („[...] proto ani tak obecné pojmy jako hudba, literatura, výtvarné umění, tanec nejsou v našem pojetí taxony, neboť jsou *vlastními jmény* určitých velkých skupin uměleckých výtvořů; odpovídající jim taxon zní: umělecký *druh*, druh umění“ (viz Volek 1970: 211). Druhým důvodem, proč budu nahlížet herectví jako druh je, že je to jeden ze čtyř „přirozených“ taxonů, které podle Volka vznikají ve sféře umění. Tento taxon, který Volek nazývá „druhově-žánrovým“, také nejvíce vyjevuje základní odlišnosti uměleckých druhů; v tomto případě různých druhů realizujících divadelní funkci jako zprávu o situaci. Tato divadelní funkce je pro mne podstatou taxonu nejvyššího: divadla jako druhu umění, uměleckého druhu. Tedy tím, co je z taxonomického hlediska vždycky určeno a dáno specifickým *materiálem*. Proto jsem začal téměř jako motem citací z Jakobsona, abych mohl

z herectví jako části divadelního druhu učinit objekt takového třídění.

Takže jsme u jádra věci – u materiálu, z něhož vzniká a skrze nějž je smyslově vnímatelná divadelní funkce jako zpráva, sdělení. Z analýzy divadla v taxonomické „druhově“ systematizaci vyšel Jakub Král ve své stati nazvané Divadlo není druhem umění opíraje se při tom o Základní pojmy divadla, teoretický slovník, jehož některá hesla vycházela od roku 1998 v Divadelní revue. Východiskem pro něj bylo vymezení divadla jako uměleckého druhu, jenž patří do „superdruhu“ umění pohybových, kde tvoří jednu z jeho dvou základních tříd. A jeho zvláštností je, že se tento pohyb děje 'live': za přítomnosti tvůrců a těch, kteří tento pohyb vnímají. Tímto vymezením se však – jak Král správně konstatuje – základní pojmy divadla problematizují, takže je nutné vzít do hry další dva taxony: modálně genetický (divadlo jako umění vznikající v časově a prostorově bezprostředním, přímém kontaktu s příjemcem) a funkční, kdy takové umění funguje jen za tohoto bezprostředního kontaktu. To vede Krále k jedinému možnému závěru: druhové pojetí divadla „je z hlediska vnitřní logiky taxonomického systému“ nečisté. Z toho logicky vyplývá další závěr: *divadlo není druhem umění*. Je 'pouze' kontaktně modálně genetickou a funkční oblastí umění a patří do něj všechna umělecká díla tvořená a vnímaná za bezprostředního kontaktu tvůrců s vnímáči. Všechna díla tohoto druhu komunikace jsou synonymem divadla. (Viz Král 2000: 3-6.) Tohle uvažování exemplárně ukazuje, proč pokládám taxonomii za minové pole, na němž se musí našlapovat velice, velice opatrně. Potvrzuje se tu totiž to, že ony průniky a kombinace různých taxonů a taxonomických řad mohou nastolit systematizaci možná ještě komplikovanější než je systém sám – ne-li dokonce celý systém popřít. Či přinejmenším způsobil mylné třídění a klasifikaci.

Pohyb je zajisté a nesporně *organickou* (rozumějme: z celku ústrojně, přirozeně vyplývající a zase do něho přirozeně vplývající) součástí divadla jako druhu. A stejně organicky souvisí s jeho materiálem. Jenže není materiálem. Jaroslav Volek píše: „[...] základní odlišnost druhů je dána vždy jiným a specifickým *materiálem* (nebo chceme-li, tzv. vyjadřovacími – nepřesně: výrazovými – prostředky, i když se tím míní vlastně totéž) a *elementární ,technologíí'*, jež z daného materiálu vyplývá“ (viz Volek 1971: 21). Abychom ovšem zjistili, jak je to s materiálem a elementární technologíí v divadle, nezbyvá než jednoduše se zeptat, zda existuje nějaký jiný materiál divadla než pohyb a když ano, co to je.

Ivo Osolsobě definoval tento materiál asi nejobecněji v jedné ze studií, kde se zabýval slovem, jazykem jako materiálem literatury a srovnával jeho povahu s divadlem. Vymezil tu vlastnosti materiálu divadla ve srovnání s vlastnostmi materiálu literatury takto: „[...] divadlo jakožto 'komunikace komunikací o komunikaci' (což je totéž jako token-token modelování lidské akce a interakce) by se vyznačovalo specifickým univerzem neskonale užším (uzoučká oblast lidského stýkání), zato specifickým repertoárem znatelně bohatším (neomezeným jen na znaky verbální, ale zahrnujícím nejen všechny druhy lidské komunikace, ale i všechny její dimenze, včetně pragmatiky), a ovšem specifickým měřítkem (to jest korespondencí) mezi univerzem a repertoárem 1:1“ (Osolsobě 2002: 303).¹ V této souvislosti

¹ Přiznám se, že mne stále zaráží, že ve snaze pro taxonomii přímo životně nutné, totiž vymezit druhově-žánrový taxon v divadle, nebylo k této Osolsoběho studii, uveřejněné původně už 1987, přihlédnuto. Stejně jako k jiným studiím, jež tomuto tématu Osolsobě věnoval – a bylo jich dost, především kolem ostenze. I včetně těch zde zmíněných token-token modelů jako modelů používaných spíše k účelům experimentálnímu nebo dokumentačním, o nichž platí, že se dají, pokud jde o jejich podobnost s originálním jevem, vystihnout přirovnáním 'jako vejce vejci' nebo 'jako kočka kočce'.

bych ještě rád připomněl, co napsal Osol-sobě o token-token modelech ve své asi nejznámější knize *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*: „Token-token modely jsou totiž modely ‘v životní velikosti’, ‘v měřítku 1:1’ a v materiálu originálu; jsou to vlastně ‘bezmála originály’, ‘bezmála tytéž kočky”“ (viz Osol-sobě 1974: 46).² Tyto dvě formulace dovolují učinit poměrně snadno první závěr o materiálu divadla. Může v zásadě používat jakýkoliv jev, fenomen, objekt, předmět, jakoukoliv skutečnost v jakékoliv podobě; prostě vše, co je dáno jako smyslově vnímatelné, pozorovatelné. S jediným omezením: že je to použitelné a řekněme ‘ovladatelné’ (dá se s tím nějak zacházet) v rámci kvantitativních daností (velikost a váha). Totéž platí o materiálu divadelního herectví. Říká-li Osol-sobě (2002: 300), že „divadlo se odjakživa hrálo pomocí vchodů hrajících vchody (tj. jiné vchody) a schodů znamenajících (jiné) schody, podlah a podnoží znamenajících jiné podlahy a jiná podnoží“ jakož i – abych pokračoval v této citaci – „se židlemi, pokud tu stály, znamenajícími jiné židle, ty z toho neskutečného světa, o němž tu divadlo vypráví, a s postelemi, které pokud tu stály, hrály (ano hrály, to není metafora, ale profesionální termín divadelních nábytkářů) jiné postele“, pak totéž lze říci stejným – možná ještě větším – právem o divadelním herectví. Vždyť přece činnost, již herec vykonává, nazýváme také oním slovesem: herec *hraje*.

Spolu s Osol-sobě můžeme konstatovat, že cílem této činnosti je to, aby mate-

2 Citovaná Osol-soběho kniha je o třináct let starší než studie zmíněná dříve. A přitom tu zazní tatáž formulace (1:1) s přímo metodologickým návodem, jak zacházet s materiálem divadla jako jevem, jenž zároveň obsahuje jako svou organickou složku technologii. A když už jsem u toho – tohle mne zaráží už zcela: proč při úvaze o materiálu divadla v taxonomickém kontextu nebylo vzato v úvahu to Volkovo upozornění na elementární technologii, jež přímo vyplývá z materiálu, je tedy jeho projevem a součástí. Pak by asi nebylo tak snadné prohlásit o divadle, že není druhem umění, protože nemá materiál.

riál, s nímž herec pracuje, pomocí hraní zachází, proměnil v jinou kvalitu tohoto originálu (při jeho zachování), jež znamená zásadní a první krok ke vzniku divadelní funkce. Jsem hluboce přesvědčen, že ono ‘moto’ z Jakobsona představuje jednak optimální možnost, jak se dostat k druhově-žánrovému taxonu, jednak šanci definovat herectví divadla v širším, obecnějším druhovém rozsahu.³ Hraní takto pojaté a nazřené je činnost, jež má za cíl posilovat hmatatelnost znaků a zvětšovat dichotomii znaků a věcí. A takto se podílet na vzniku a působení divadelní funkce. S tímto záměrem a za tímto cílem vstupují ovšem do budování divadelní funkce i další komponenty systému divadelního jazyka. Jinak v něm nemají co dělat, nemohou vstupovat do vazeb, skrze něž se podílí na *morfologickém* aspektu, jenž je pro druhově-žánrový taxon dominantní. O tom se konečně vyjádřil velmi jasně už Jaroslav Volek, když napsal, že „materiál uměleckého díla bude muset být pojat trochu jinak než v rovině fyzikálně chemické nebo i ‘organické’ danosti a že do něho bude nezbytně zahrnuto i to, co již vzniká na základě specifických technologických postupů a vazeb. [...] z povahy materiálu a základní technologie s ním spjaté vyplývá i materiální a částečně rámcově strukturální podoba díla (artefaktu) a je to tato podoba, která vystupuje před námi jako konzumenty s největší určitostí a naléhavostí, lze říci, že umělecký druh je přece jenom v daleko větší míře taxonem *morfolo-gickým* nebo strukturálně *morfolo-gickým* [...]“ (Volek 1971: 22). Materiálem divadla může tedy být jakýkoliv jev sku-

3 Při vši účtě a veškerém obdivu k Osol-soběho teoretické kvalitě a pro mne ohromné inspirativnosti jeho úvah a formulací si myslím, že se soustřeďuje výlučně na divadlo, v němž materiálem herectví je přírodní i sociální jev zvaný člověk, jehož smyslová podstata a vnímatelnost je dána jeho tělem. Ale tohle úplně neplatí. Proto si myslím, že obdoba Jakobsonovy poetické funkce, tj. divadelní funkce, je ve své obecnosti pro potřeby taxonomického zkoumání herectví jako východiska k pokusu o jeho definici nevhodnější.

tečnosti, jenž odpovídá povaze divadla jako uměleckého druhu, které – jak tvrdí Osolobě ve studii už vzpomenuté – „není sekundárně modelující systém, tj. systémem odvozený od jediného ‘primárního systému’, jímž je jazyk“ a vyznačuje se tím, že dovede zachytit *homogenně* heterogenní skutečnost, protože pracuje s *týmž heterogenním* materiálem a elementárními technologií, jež z něho vyvěrá. Tato heterogenost znamená také *trojrozměrnost*. Takový *specifický* materiál není pro divadlo jen *možný* – jak prohlašuje Jakub Král –, ale je pro ně *povinný*.⁴

Tento specifický materiál tedy elementárně morfolgicky tvaruje, uspořádává do vazeb a dodává mu významy i funkce technologie, jež je s ním ontologicky spjata. Je jeho součástí. Z tohoto hlediska je druh – jak říká Volek, „sekundárně“ – také taxonem funkčním, určujícím rovněž elementárně působení díla. Smysly, tedy v případě divadla zrakem a sluchem, počínaje a třeba ‘zobrazovacími’ a výrazovými možnostmi i vzbuzováním některých emocí konče. Na tom všem se podílí materiál divadla a *rozdílné* technologie, jež jej tvarují tak, aby se dokázal účastnit vzniku a působení této funkce, kterou toto tvarování zajišťuje. Technologie se ovšem liší podle toho, o jaký komponent (tedy i rozdílnou ‘technologickou’ funkci) v rámci systému divadelního jazyka

4 Existují umělecké druhy, jež neskonale lépe než divadlo, bez jakéhokoliv kvantitativního omezení dokážou předvést *cokoliv*, např. film. Kamera dokáže být naprosto dokumentární a může v této rovině zaznamenat jak niagarské vodopády, tak divokou automobilovou honičku i dva pilně pracující reálné mravence. S použitím a střídáním celku, polodetailů a detailů tzv. umí tak plásticky a věrohodně, že můžeme dokonale uvěřit, že nám nabízí naprosto přesný, adekvátní a věrný záznam nějaké skutečnosti. V tom jsou ostatně také – a možná především – jádro a síla filmu, jenž se konečně i v oblasti tzv. hraného filmu často důsledně pohybuje v této rovině ‘dokumentárnosti’, včetně používání neherců. Ale je to stále jen *záznam*, jemuž chybí ona *trojrozměrnost reality existující vskutku teď a zde* v originální podobě. V tomto smyslu není divadlo jen způsob, jehož klíčové taxony – jak opět říká Král – jsou jenom v subsférách geneze a působení uměleckého díla, ale jsou také ve sféře druhové s její morfolgickou schopností.

jde. Technologií, jež vyrůstá z materiálu divadelního herectví, je činnost zvaná hraní. Druhový ‘funkční’ taxon divadelního herectví spoluutváří tato technologie tím, že tvaruje originální trojrozměrný jev, jenž existuje a vyjevuje se *vizuálně* v měřítku 1:1. Podstata tvarování je v tom, že na jedné straně ukazuje tento originál a na druhé straně posiluje „hmatatelnost znaku“, což bychom v souhlasu s Osoloběm mohli nazvat proměnou originálu v model, jenž je něčím jiným než tento originál. Osoloběho token-token modely tento princip vyjadřují a pojmenovávají přesně: jsou to modely v onom měřítku 1:1, provedené a existující v materiálu originálu. Osolobě to znázorňuje i graficky: model je zakreslen blokem téže velikosti jako originál. Tyto token-token modely fungují například ve výstavnictví jako vzorky, prototypy. Vyjmuty z entity, do níž patří, a instalovány zcela samostatně jsou modelem mnoha dalších aut téže značky, ale na autosalónu je vnímáme jako originál.

V posledním citovaném případě je této proměny významu a funkce i spojení originálu a modelu v jednom dosaženo instalací; umístěním auta v jistém prostředí, které jej zařazuje do jiných souvislostí. Což v podstatě činí i hraní, které se ovšem projevuje jako technologie, jež tvaruje materiál, jehož vizuální podoba konstituuje prvotní podobu originálu, od níž lze samozřejmě dojít k dalším kvalitám a vlastnostem tohoto originálu na základě znalostí, které o něm máme, a případně i tzv. ‘přirozených znaků’. Ale o tom bude řeč později. Podstatou tvarování v herectví, tedy technologie herectví jako druhu, je *pohyb*. Tento pohyb nelze, jak to ostatně napsal už Volek, chápat jen ve smyslu fyzikálním, tj. jako pouhé přemísťování z místa na místo, tedy změnu pozice, či jako pohybování jednotlivých částí jevu (např. u těla jako gesto a mimiiku), ani ne jako zvukové a mluvní projevy. Jistě, tak se tento pohyb stává *smyslo-*

vě vnímatelným, tedy jevem a právě proto i materiálem divadla. Z hlediska *funkčně* technologického – a právě o tuto funkčnost vždycky jde – je to činnost jistého typu, v případě herectví tedy hraní, která je v materiálu začleněna *obsahově*. Dalo by se také říci *sémanticky* a *sémioticky*. Tato technologie dodává svému materiálu jako originálu jiný význam, protože z něj dělá znak či model. Realizuje hraní (pohyb hereckého komponentu) jako specifická technologie, jež ustavuje materiál herectví jako cosi, co stojí 'vně' díla.

Je v tom smyslu, v jakém tento pojem v této úvaze používám, je to, co je smyslově vnímatelné, pozorovatelné – v divadelním druhu na prvním místě a drtivou většinou vizuálně.⁵ V této rovině hraní nejprve nabízí zprávu o originálu, to jest *ukazuje jev* (opět především a hlavně vizuálně) jako první a rozhodující možnost vytvořit *divadelní zprávu*. Nelze než souhlasit s Osolsoběm, že divadlo je vždycky *ukazování*. Divadelní zpráva je proto vždycky nejprve jen *skutečnost*; to, co je *přítomné* v čase a prostoru, co se *prezentuje* tím, že je. Osolsobě mluví v této souvislosti nikoliv o sdělování, ale o *sdílení*. A je to také zpráva *nonverbální*.⁶ Tato zpráva ukazuje také pohyb, protože ten je součástí materiálu. V podstatě by se da-

5 Bylo by asi z tohoto hlediska daleko jednodušší použít pojem *věc* a celou záležitost traktovat tak, že problém materiálu herectví a technologie s ním svázané je totožný s problémem, jak z věci učinit znak (model) – s tím že originál, to jest věc jako originál zůstává nejenom zachována, ale je také jediným materiálem, který umožňuje vznik a existenci artefaktu, jenž je výsledkem hraní. Leč: materiálem herectví je také – a to převážně, většinou, hojně – lidské tělo. A to je materiálem lidským, pro nějž jsme si jaksi v obecném – řekněme pro co největší srozumitelnost filosofickém – významu nezvykli pojem *věc* používat. Proto tedy používám pro originál existující 'vně' pojem *jev* a zařazuji pod něj i lidské tělo.

6 Akcentuji tento pojem nonverbální, abych důrazně upozornil, že tato *prezentace* existuje a funguje opravdu jako zakoušení – dalo by se dodat 'na vlastní kůži' – či prožitek ukazované skutečnosti. Nejde tu o sdělování třeba citů a nálad, a zejména z všeho myšlenek. Jde jen a jen o setkání s nějakou skutečností, kterou sdílíme, zakoušíme, prožíváme. Ponejvíce se to odehrává v rovině vizuální. Ale za jistých okolností se tato prezentace, toto ukazování může odehrát

lo říci, že materiálem herectví je nějaký jev, jenž se dává k dispozici pro poznání právě jako tento 'druhový' materiál ukazováním, prezentováním pohybu.

Dostáváme se v tomto okamžiku nutně k pojmu *ostenze*, neboť její podstatou je dávat originál jevu k dispozici někomu jinému, aby se s ním seznámil, aby jej poznal.⁷ V ostenzi je zároveň přítomný někdo, kdo tento materiál k dispozici dává, kdo jej k tomu poznání nabízí – prostě *původce* ostenze. Což je v případě herectví samozřejmě herec. Takže hraní se jako činnost konstituuje tím, že dává nějaký originál k dispozici, k poznání. Toto pojetí ostenze („dát něco k dispozici poznávací aktivitě příjemce“) formuloval Osolsobě. Ale ostenze byla a je i předmětem jiných úvah. Osolsobě sám upozorňuje – slovy vysoce obdivnými: „skvělá, ve své prostotě vskutku geniální“ – na definici Dana Sperbera a Dany Wilsonové, která říká, že ostenze jako prezentované sdělování, jež jsme nazvali sdílením, funguje proto, že ten, kdo dává jev k dispozici, pro poznání, kdo jej ukazuje, kdo jej činí přítomným, působí *změnu kognitivního prostředí*.

Tato změna může být velmi malá: automobil se stává vzorkem, prototypem proto, že je instalován na výstavě. *Původ-*

v rovině akustické, zvukové. Proto není v této taxonomické souvislosti řeč o vizuálním a akustickém sdělování, ale výhradně a jen o nonverbální zprávě, která se realizuje v prvotní a výchozí úrovni jako ona prezentace, ukazování skutečnosti.

7 Pokládám *ostenzi* za klíčový pojem, který může přispět k řešení některých zásadních otázek divadelního druhu, zvláště proto, že při jeho zkoumání zatím převládají pohledy a postupy někdy až zcela jednoznačně preferující *reprezentativní* (zastupující) formy. Ivo Osolsobě, pro něhož je problematika ostenze vskutku velkým životním tématem, vyjádřil přesvědčení, že „každé umělecké dílo je vždy, v každém případě věc na sdělování, věc na ukazování, věc k ostenzi. [...] (a) základním zákonem a zároveň jakýmsi minimálním programem umění je ostenze“ (Osolsobě 2002: 38-39). Tento názor má pro divadlo – domnívám se – charakter axiomu. A pokud jde o taxonomii divadla jako druhu z hlediska materiálového (morfologického), je to jediná možnost, jak se s heterogenním materiálem divadla vyrovnat. Což platí i o herectví.

ce ostenze vytváří také změnu kognitivního prostředí v tom smyslu, že originál jevu proměňuje v materiál herectví. Už se neukazuje, neprezentuje jenom originál jevu jako skutečnost, ale také jako specifický materiál činnosti, jež se nazývá hraní. To je zřejmě výchozí moment herecké činnosti: pohybem ukazuje jev jako materiál, jenž je dán k dispozici jako skutečnost k poznání i jako materiál specifické herecké aktivity. Jestliže je tedy daný k dispozici originál lidského těla, což je asi nejhojnější případ materiálu herectví, protože – jak rovněž říká Osolobě – tento materiál je vždycky po ruce, pak pohybem herce, jemuž tělo patří, toto tělo přestává být jenom originálem, ale stává se materiálem herectví. Hraní uskutečňuje změnu kognitivního prostředí. Morfologie herectví jako uměleckého druhu začíná tehdy, když její původce (herce) pomocí ostenze dává pro poznání k dispozici originál nějakého jevu a zároveň svou činností (hraním) provádí změnu kognitivního prostředí; to jest proměňuje tento originál v materiál svého uměleckého druhu. Tedy už nikoliv jenom tělo jako tělo originálu, ale tělo jako materiál herectví.

Nejsnazší je tato změna kognitivního prostředí tam, kde se tělo jako *přirozený* originál dává do pohybu tomuto originálu neodpovídajícího, neadekvátního – tedy *nepřirozeného*. Jsou druhy herectví, které na tomto principu důsledně stavějí. Například všechny, které mění kognitivní prostředí nepřirozeným pohybem celého těla a jeho částí (např. balet, pantomima a celá ta oblast hereckých druhů, kterou si 'terminologicky' laxně shrnujeme pod název 'pohybové divadlo' a jež se často také dožaduje názvu 'taneční divadlo'), používají postupů, jimiž se k takovému výsledku dopracovávají velmi zřetelně. Neboť ať už je daný pohyb zvláštní jakkoli a čímkoli, vždycky je to pohyb, který se markantně odlišuje od pohybu přirozeného. Vzpomeňme jen na chůzi

v pantomimě. Ale to není jediný způsob změny kognitivního prostředí pomocí nepřirozeného pohybu. Nejprůroznějším prostředkem lidské komunikace je mluva, která samozřejmě přísluší lidskému originálu (mimořádně: to je jedna z těch obsahových vlastností, jež automaticky přisuzujeme tomuto jevu, když se nám ukáže ve své vizuální podobě) a je také zdrojem pohybu. Dokonce nesmírně mohutným vzhledem ke schopnosti něco pojmenovat nebo – jak víme z teorie performativního jazyka – přímo vytvořit. Jestliže opera nahrazuje mluvu zpěvem, je to vzhledem k originálu lidského těla rovněž nepřirozený druh pohybu. V druzích divadelního jazyka jako je třeba opereta nebo muzikál, v nichž zpěv mluvu nenahrazuje, naopak zdůrazňuje se, že jde o 'pěvecko-hudební' číslo, způsobuje tuto nepřirozenost pohybu právě střídání těchto 'čísel', tj. používání různých typů pohybu (syntetická). Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, vyžaduje druh herectví, jež svou technologií prezentuje materiál v této syntetické různosti různých pohybů.⁸

Z tohoto pohledu by se dal vymezit poddruh herectví, jehož materiálem je *přirozené* lidské tělo a jemu neadekvátní, tedy *nepřirozený umělý* pohyb. Existuje ovšem i poddruh, jehož materiálem je *přirozené* lidské tělo a jemu adekvátní, tedy *přirozený* pohyb. Tento lidskému tělu adekvátní pohyb je dvojího typu. Především živější, biologický jako spontánní, nekontrolovaná reakce na různé vnější podněty: bolest, zimu atd. A pak existuje prakticky nepřeborná zásobárna pohybů sice svým způsobem institucionalizovaných, tj. vzniklých a fun-

⁸ Napsal jsem záměrně vyžaduje. Jsem totiž přesvědčený, že jakákoliv taxonomie druhů či chcete-li poddruhů divadelního jazyka je v systematickém třídění možná jen na bázi, jež takto prezentuje materiál herectví – ostenzi také nabízí „změnu kognitivního prostředí“. Takže: ostenze, již uskutečňuje herectví, konstituuje onen poddruh divadla. Vyžaduje si toto herectví, aby vůbec mohl existovat.

gujících na základě konvencí uprostřed nějakého lidského společenství, ale chápaných a přijímaných jako zcela přirozený projev člověka: *chování*. André Antoine napsal ve svých pamětech, že ve slavném Théâtre libre jeho (ne)herci nehráli, ale že jim vymýšlel řadu nejrůznějších pohybových, fyzických akcí založených hlavně na chování, jež odpovídalo danému prostředí, v němž jako postavy právě byly. Takové herectví naprosto organicky a skoro by se dalo říci automaticky až nezáměrně, nevědomě využívá *přirozených znaků* (symptomů a signálů), jež se vyznačují tím, že zůstávají tak říkajíc ‘ve věci, v jevu’, že je v nich přítomna skutečnost. Nezastupují, nereprezentují, ale rovněž prezentují, ukazují, co už je, co trvá v nějakých následcích. Různá zkoumání potvrdila, že za jistých okolností mohou i přirozené znaky nabývat abstraktnější komunikačně-sémiotickou podobu nebo mají velmi konkrétní socio-sémiotický charakter poukazující k určitým společenským rysům. Ukazují např. spojení mezi symptomem a jeho příčinou, mezi částí a celkem a rozvíjejí a určují kontext. V zárodečné formě vzniká *metonymie*, jež je údělem tohoto materiálu herectví a dovoluje překonat prvotní podobu ostenze, od sdílení a zakoušení přejít ke sdělení jistého minima toho, co skutečností už ukázat nelze. Princip metonymie zůstává zachován i tam, kde přirozený pohyb ‘tvaruje’ přirozenost ‘těla’ tak, aby se přirozené znaky měnily ve znaky *umělé* – tedy v útvar, jež lze také nazvat *modelem*.

Ostenzi modelu pokládá Osolsobě za přechodnou formu mezi ostenzivními a neostenzivními formami sdělování. Ukazujeme „takový model, který má tyto vlastnosti, jaké požadujeme od ukazatelného originálu [...] musí být reálný, přístupný, musí být k dispozici TĚŽ a ZDE“ (Osolsobě 2002: 78-79). Tento materiál tedy tvoří přirozené tělo herce a jeho přirozený pohyb. Ale zároveň osten-

ze originálu přerůstá v ostenzi modelu (první změna kognitivního prostředí: originál jevu je současně materiálem herectví jako model), jehož sdělování je už neostenzivní, *reprezentativní, zastupující nepřítomnou skutečnost*. Pohyb, jenž mnohokrát dokázal schopnost této oscilace mezi ostenzivními a neostenzivními formami sdělování v tomto poddruhu herectví, je jednání.⁹

Tato oscilace mezi ostenzí originálu a ostenzí modelu, mezi prezentací a reprezentací umožňuje tomuto druhu herectví velký rozkmit technologického tvarování materiálu. Technologie může působit tak, že se stále méně ukazuje materiál jako přirozený, že v něm stále méně existují rysy originálu. Jestliže budeme pokládat ono oscilování za podstatu a konstantu materiálu tohoto poddruhu herectví, pak každé výrazné vychýlení tímto směrem znamená, že tento taxon přestává platit plně a že nastupuje jakási jiná materiálová možnost (alternativa) herectví.¹⁰ Není to *jiné* herectví, je to právě jen *jiná možnost* tohoto herectví, jež může mít nejrůznější podobu. Může to být výrazná a silná stylizace, která deformací materiálu do značné míry akcentuje ostenzi modelu, kdy cílem je co nejvíce potlačit přirozený materiál těla a přirozené znaky, jež jsou na

9 Toto téma je značně rozsáhlé a komplikované. Byť už mnohokrát z různých stran zpracováno, stále zůstává živým problémem. Protože cíl této úvahy je jiný, budiž v této souvislosti řečeno pouze to, že známá ‘trojedinost’ činoherního herce (je sám sobě materiálem, tvůrcem a výsledkem) postihuje přesně jádro a podstatu této „oscilace mezi ostenzivním a neostenzivním sdělováním“, tuto přítomnost originálu v modelu i schopnost modelu reprezentovat.

10 Píše-li Makonj (2002: 72) o alternativním herectví jako o „herectví redukováném a hyperbolizovaném, kde nastupuje namísto plnosti psychofyzické identity posilování a dominance redukováných rysů“, pak jenom konkrétněji postihuje to, co tato úvaha definuje jako materiál, jenž osciluje mezi ostenzí originálu a ostenzí modelu. Snad s jediným rozdílem: pro mne je alternativa trvale přítomnou – někdy latentní a potencionální, jindy zveřejněnou a realizovanou – vlastností tohoto poddruhu herectví. Je to prostě v jeho povaze, či jinak: je to jeho konstanta jako poddruhu.

něj vázány, a upozornit na model a jeho umělost znaků. A je tu samozřejmě i další možnost, která už částečně, v nějaké složce, pracuje i s jiným materiálem, než je tělo a jemu adekvátní (přirozený) pohyb. Dochází tak ke kombinaci s jinými materiály, jež už od počátku jsou modely, umělými znaky. Je to na příklad maska, jež okamžitě proměňuje podobu poddruhu, o němž jsme až doposud mluvili, a která vyžaduje zavést jiný taxon.

V zásadě se tato problematika týká především a nejvíce *loutkoherectví*.¹¹ Loutka jako 'vizuální jev', jenž je jednou částí materiálu loutkoherectví, je vždycky jevem *umělým*, je *artefaktem*, uměle vytvořeným výtvozem zpracovaným výtvarně, je tedy od počátku *modelem*, jenž se ukazuje jako model i jako originál – originál právě toho modelu. Pohyb je vždycky vůči umělosti tohoto modelu neadekvátní – tedy *nepřirozený*, *umělý*. Má ovšem dvojí možnost. Může usilovat o to, aby vizuální podobu materiálu verbálním i neverbálním pohybem vedl k tomu, že zdůrazní jeho *reprezentativní* funkci, tj. usilovat o to, aby model zřetelně zastupoval jinou skutečnost a odkrýval své vazby k reálným 'originálům', jež stojí v 'pozadí'. To dobře známe. Loutkoherectví vizuální stránkou i technologií svého materiálu jako poddruh herectví v nějaké míře a podobě 'napodobuje'; především lidi a případně jiné přirozené živé bytosti. Tak jak jej k tomu vede vysoce rozšířená a rozvinutá personifikace a antropomorfizace. Ale model vždycky

11 Ne že by se mi slovo loutkoherectví líbilo, ale nemám v tu chvíli po ruce jiné. Problematikou, již se budu nyní věnovat, se zabývalo už mnoho jiných teoretiků i praktiků. Je to problematika vztahu loutky a herce. Nehodlám jít v tomto směru daleko, o tom má úvaha není. Karel Makonj ve své studii *Zázrak neoživení mrtvé hmoty* řeší tuto otázku jako vztah subjekto-objektový a dochází do poloh, kam ostatně od Kleista velice často toto téma vstupovalo: k filosofickému až metafyzickému záběru. Pro mne je ovšem termín loutkoherectví označením, jímž znovu vyjadřuji své základní pojetí druhového taxonu – materiál jako jednota 'vizuálního jevu' a technologie, která s tímto jevem souvisí a jejímž nositelem je herec.

ky zůstává, jeho ostenze stále ukazuje *umělost*, již model působí. Tato ostenze dávající k dispozici poznání modelu „předvádí model pro model“, jak Osolobě charakterizoval jednu z možností ostenze (viz Osolobě 2002: 37). Toto „sdílení originálu modelu“ jako skutečnosti utváří i jeho materiál. V technologii třeba nepochybně ovlivňuje jak způsob mlvy, tak způsob nonverbálního pohybu.¹² Tato jednota materiálu uměleckého druhu herectví jako vizuálního jevu a technologie jako ostenze modelu dovolila např. zrod takových lidsky-nelidských bytostí jako je Kašpárek nebo Spejbl. Jejich vizuální podoba je ostenzí originálu modelu, jež osciluje mezi 'reprezentativností' poukazující k 'napodobení' člověka. Ale na druhé straně se tato vizuálně-výtvarná podoba modelu jako originálu od této metonymické napodobivosti vzdaluje, vstupuje na půdu „předpokládaných, zjištěných nebo zkonstruovaných izomorfismů a jejich strukturálních a funkčních analogií“, které vytvářejí zcela novou jinou skutečnost, a tím i zcela jinak a nově tvoří významy označující realitu“ (viz Osolobě 2002: 59). Osolobě v této souvislosti mluví o *metafoře*, která je „nejen slovní (zaměňující pojmenování za pojmenování) ale i ‚věcná‘ (zaměňující věc za věc a modelující věc věcí)“ (Osolobě 2002: 59). Budeme-li ve shodě s ním chá-

12 Loutkoherectví je přímo vzorovým příkladem, co znamená 'technologie' jako materiál herectví. Všechny ty různé druhy loutek se přece vyznačují osobitou 'technickou' stránkou, z níž vyplývá možnost technologie nonverbálního pohybu, např. jeho lepší či horší možnosti 'napodobovat' přirozený pohyb člověka či jiné živé bytosti. A také 'tvarovat' loutku, která se vyznačuje naprosto umělým pohybem. V mém dětství na mě nejvíce působila 'loutka-dupák', která vykonávala pro mne fascinující nepřirozené skoky. Možnosti – či spíše ne-možnosti – této technologie určují zásadní měrou i schopnost reprezentativnosti modelu. V tomto smyslu je označení jako loutková činohra, loutkový balet nebo loutková opera apod. asi jen označením pomocným. Neboť ve všech případech jde o použití jisté technologie *akustické*, již se herec vztahuje k vizuálnosti loutky a činí z ní tak s definitivní platností materiál jistého 'poddruhu' loutkoherectví.

pat metaforu – koneckonců je to dnes velmi rozšířené pojetí metaforu – jako způsob myšlení, půjde u ní a u metonymie o dva stupně logických typů, dva stupně abstraktního myšlení. Metonymie je skutečnost sama, zatímco metafora je právě už model. A bude-li pro nás materiálem herectví nějaký jev, jenž je ve své vizuální stránce smyslově vnímatelný a pozorovatelný, tedy také na jevišti ‘ukazovatelný’, pak jako ostenze modelu *vypovídá* také o jiné skutečnosti. Je to model, jenž je v tomto smyslu *metaskutečností*.¹³

Loutka to dokonale demonstruje. Jako ‘metaskutečnost’ si sice drží základní podobu divadelního materiálu – je jevem, jenž je ukazován jako konkrétní originál – ale na druhé straně se od skutečnosti odpoutává. Proto nemusí být loutka v měřítku 1:1 (třeba jen velikostí – vždyť známe ‘miniloutky’ stejně jako ohromné manekýny –, tím méně potom svou vizuální podobou). Ale ani svou obsahovou, sémantickou a sémiotickou rovinou. Proto může existovat ten podivný mužiček, napůl dítě a napůl dospělý člověk, v nezvyklém obleku s rolničkami, a stejně tak Spejbl s tím bizarním spojením dřeváků a fraku. V obou případech je to ‘ukazovaný’ originál uměle vytvořeného modelu, za nímž se nevynořuje automaticky (chcete-li: metonymicky) originál nějaké skutečnosti, ale metaforická výpověď o nějaké skutečnosti – metaskutečnost. Technologie jako součást tohoto materiálu existuje a působí mezi těmi dvěma materiály, způsobem pohybu zvětšuje či zeslabuje vlastnosti originálu modelu nebo metaskutečnosti. Tato meta-rovina může ovšem nabýt vrchu, silně oslabit nebo úplně potlačit poukazy ke skutečnosti a stvořit skutečnost úplně novou. Uvádí-li Makonj díla meziválečné avantgardy, např. typu ‘triadických

¹³ Viz Osolsobě (2002: 57n.) a jeho výklad o metonymii a metafoře ve studii *Tractatus de artis genere proximo* aneb *Reformy pokračují*.

baletů’ jako příklady experimentů tohoto typu, pak se blíží krajní mezi, za níž už se ztrácí vztah ke skutečnosti, metafora dostupuje vysoké abstrakce a vzniká nová skutečnost, která ukazuje sebe sama jako model jen kvůli tomuto modelu. Funguje tu umělost vizuální stránky jevu i umělost pohybu, jež jako ‘technologie’ odstraňuje realnost lidského těla.¹⁴ Tento příklad ovšem ukazuje ještě další složitost materiálu loutkoherectví – totiž jeho *členitost*.

Ten také mnohokrát probíraný ‘skrytý’ herec některých poddruhů loutkoherectví je znamenitý vynález, jenž zcela bezpečně tuto členitost zmenšuje jen na vztah vizuální stránky loutky jako originálu modelu (tedy jevu) a nositele jeho pohybu, herce – tedy na jediný základní materiál divadelního druhu herectví. Ale jakmile se tento ‘skrytý’ herec objeví, pak se objeví další vizuální originál, další jev: lidské tělo. To je materiál herectví přirozený s přirozeným pohybem. I když víme, že tento pohyb lze učinit nepřirozeným, umělým. A nastává členitost, kdy technologie chtěj nechtěj musí reflektovat tuto dvojí rozdílnou podobu herce-kého materiálu. Dává to ohromné možnosti. Vždycky jsem byl a dodnes jsem přesvědčený, že skutečně *jiné* herectví – nikoliv jen alternativní jako jiná možnost nějakého poddruhu herectví, především činoherního, protože sem se napřela nej-

¹⁴ Celý tento vývoj logicky ústí ve snahu lidský materiál z jeviště dostat zcela pryč, vyhnat herce jako nositele pohybu, jako nositele technologie a nahradit tuto ‘lidskou technologii’ technologií ‘technickou’. Vývoj ukázal početilost těchto teorií, neboť tyto možnosti do maximální míry prozkoumal a využil věk ‘mechanické reprodukovatelnosti’ svými technickými prostředky, jež dovolují naprosto neomezenou a neohraničenou ‘technickou’ montáž i při zobrazování člověka, postsynchrony počínaje a dubléry konče. Nemyslím si ani, že neúspěšnost této výtvarně-kinetické produkce spočívala jen v tom, jak přišel Makonj, že diváci chápali její výslednou podobu antropomorfní, zatímco její tvůrci ji chtěli z těchto hranic vysvobodit. Zdá se mi, že abstraktnost této nové reality porušovala už příliš divadelní funkci, jež sděluje konkrétní situaci. I ta ostenze modelu pro model je divadelní jen tehdy, když ctí tuto konkrétnost situace. A v tomto případě už drtivou většinou o žádnou situaci nešlo. Nebo ve velmi nepatrné míře.

větší snaha najít 'alternativu' -, jehož materiálem je rovněž lidské tělo ve své přirozené podobě, se může zrodit jen na této bázi. Což podle mého názoru dokazuje herectví, které materiály kombinuje.

Existuje ovšem ještě jeden poddruh herectví, který může vydatně přispět k tomuto hledání. V něm se *přirozený* předmět spojuje s *nepřirozeným* pohybem. Pojem předmět tu značí tentokrát *věc* - ať už vzniklou přírodním procesem (větev, kámen, ovoce, květina atd.) nebo činností lidí (nůžky, šálek, hodiny atd.). Takže bychom mohli mluvit o 'předmětném' či 'věcném' herectví. Protože ovšem adjektivum 'věcný' má svůj jiný význam, zůstanu u názvu *předmětný*. Jeho princip je výsostně metaforický: nepřirozený pohyb pojmenovává 'věc', 'předmět' zcela jinak, je to 'přenesení významu' v tom nejvlastnějším smyslu slova jako skutečná zpráva divadelní. Věc trvá, ale je zároveň 'metaskutečností', protože vypovídá o jiné věci, ukazujíc se ovšem stále jako originál. Květina zůstává květinou, větev větví, nůžky nůžkami, rukavice rukavicí. Za jistých okolností je herec jako nositel této technologie skrytý - jako např. v černém divadle. Jindy ovšem vystupuje jako přirozený materiál v celém rozsahu (vizuální stránka + pohyb) a nikterak neskrývá, že se vztahuje k 'věci', že ji proměňuje v materiál divadla (přirozená vizuální podoba + nepřirozený pohyb), že je touto činností nositelem a tím i součástí této technologie.

V tomto bodě lze tuto úvahu uzavřít. Snad se mi podařilo alespoň v hrubých a základních rysech ukázat, že má-li svůj materiál divadlo, má jej i jeho herectví. A že divadelní herectví lze uchopit jako druh umění i v rámci taxonomie. Samozřejmě za předpokladu, že tento materiál budeme chápat jako jednotu vizuální stránky jevu a technologie, tj. pohybu, jehož nositelem je 'hrající' herec. To v tomto případě znamená člověka, který záměrně a vědomě vyvíjí činnost, jež

se pohybem vztahuje k vizuální stránce originálu jevu. Odtud by potom mohl být podniknut pokus o definici herectví.

Je to především činnost *sui generis*, jež dělá z člověka 'hrajícího člověka-herce'.¹⁵ Tato činnost obsahuje tyto funkce:

- způsobuje ostenzi jako sdílení nějakého originálu, jenž je nabídnut k dispozici pro poznání;
- rozevírá dichotomii mezi znakem a originálem, a tím provádí změnu kognitivního prostředí;
- realizuje metaforu a metonymii jako dva způsoby myšlení o skutečnosti, a tím i dva způsoby jejího zobrazení;
- tím se účastní vzniku zprávy jako situace (nebo obráceně: zpráva je sdělena situací), a tím i divadelní funkce.

Na definici bylo řečeno až dost, neboť definice má být pádná. A navíc: už v názvu a konečně i potom jsem přiznal, že definice - krásná, pevná definice jako axiom nezpochybnitelné kvality - není mou doménou.

Takže: konec! Zůstanu vskutku jen u pokusu.

Literatura

- KRÁL, J. Divadlo není druhem umění. In: *Divadelní revue*, roč. XI (2000), č. 1
- MAKONJ, K. Člověk redukováný aneb Alternativní herectví a psychofyzická identita člověka. In: *Disk 2*, prosinec 2002
- MAKONJ, K. Zázrak neoživení mrtvé hmoty (Několik poznámek k předmětnému divadlu). In: *Disk 3*, březen 2003
- OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974
- OSOLSOBĚ, I. Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře. In: *týž, Ostenze, hra, jazyk*, Brno 2002 (pův. ve sb. *Znak, systém, proces* [Litteraria XXIV], Bratislava 1987)
- VOLEK, J. Otázky taxonomie umění. In: *Estetika*, roč. VII (1970), č. 3 a 4, a roč. VIII (1971), č. 1 a 2

¹⁵ To spojení 'hrající herec' nechce označit nic jiného než to, že jistá činnost se podílí na zrodu zprávy jako situace, a tím divadelní funkce. Žádný jiný význam tu slovu 'hrající' v souvislosti s hrou nepřikládám.

Jak vydat tón...

(Úvaha o klavírním tónu)

Peter Toperczer

Tato studie byla původně koncipována jako podklad přednášky k profesorskému řízení na Akademii múzických umění v Praze. Přednáška je časově limitovaná rozsahem maximálně 30 minut. Jsem si vědom, že tematika je tak obsáhlá, že jenom o klavírním tónu by bylo možné napsat několik knih. Nikdy jsem neměl sebemenší ambici tuto skicu publikovat. Jestliže jsem tak učinil, bylo to z hluboké úcty k prof. Jaroslavu Vostrému, který mě přesvědčil, že některé myšlenky by mohly mít možná mezioborový přesah, společný nejenom pro muzikanty, ale také pro herce, režiséry a možná i další... Jestliže polyfonie myšlení byla nejasná (nikde nebyla přímo vyslovena), padá to zcela na vrub mé literární nezkušenosti.

Mnohokrát jsem s údivem konstatoval, a není to jenom můj subjektivní pocit, že zvuk nebo kvalita tónu nástroje, který používáme u ročníkových zkoušek nebo při absolventských koncertech, se diametrálně mění podle toho, kdo hraje. Často po koncertě velkého umělce slyšíme nebo v kritice čteme názor, že nástroj krásně zněl, že pianista měl nádherný tón. Někomu zní plně, sytě, barevně a transparentně, jinému matně, nevýrazně a chudě.

Někdy je tento pocit tak intenzivní, že ovlivňuje i zrakové vnímání. Hraje-li umělec formátu mistra, je sál barevně prokreslen, výtvarnost kontrastně září, atmosféra je slavnostní, jedinečná a neopakovatelná. Hraje-li pianista kvalit průměrných, vládne atmosféra všedního dne, výtvarnost sálu připomíná kontrastnost 'vojenského sukna' a navíc posluchačem prostupuje vtíravý dojem, že se šetří elektrickou energií.

I když tento pocit důvěrně znám a pravidelně se opakuje, vždy mě překvapí nezmenšenou intenzitou. Co je příčinou tak náhlých proměn, je patrně jasné již nyní. Nebude to nástrojem, přesněji řečeno jeho kvalitou, ani výtvarnou působivostí prostředí.

Na rozdíl od nástrojů smyčcových (postavených velkými mistry), které většinou vydrží, klavír stárne a postupně ztrácí kvalitu únavou materiálu, opotřebením, ale také nevhodným prostředím a neodborným zacházením. (Mluvím o nástrojích kvalitních, některé jsou 'přestárlé' již v den dokončení výroby.)

Jsou však i výjimečné případy, kdy kvalita nástroje nebo prostředí nehraje téměř žádnou roli. Osobně, kdybych měl možnost vybrat si mezi koncertem Svjatoslava Richtera na pianině ve stodole, nebo koncertem jiného umělce na nejlepší nástroji v nejkrásnějším sále tohoto světa, zvolil bych alternativu první. Jsem přesvědčen, že bych v řešení výběru možností nezůstal osamocen.

Tento na první pohled absurdní příklad obnažil rozporuplnost tematiky, ale budou i jiná, velmi překvapivá zjištění. Zachovejme však posloupnost a jest-

liže jsme eliminovali kvalitu nástroje nebo nádheru sálu, nabízí se jako první alternativa – tón nebo jeho kvalita, či tvorba tónu.

Proč právě tón? Ke zdůvodnění tohoto upřednostnění si dovoluji citovat několik vět z nejkrásnější knihy, kterou jsem kdy o klavíru četl – *Poetiky klavíru* (ve slovenském překladu, v originále *Ob iskusstve fortepiannoj igry*) od Genricha Gustavoviče Nejgauze, profesora Svjatoslava Richtera, Emila Gilelse a dalších světově proslulých pianistů 20. století:

„Hudba je uměním tónů. Netvoří viditelné obrazy, nemluví slovy, ani pojmy. Promlouvá pouze tóny. Hovoří však právě tak jasně a srozumitelně, jako promlouvají slova, pojmy a viditelné obrazy. Její struktura je stejně zákonitá jako struktura literární řeči, jako kompozice obrazu nebo architektury. Teorie hudby, nauka o harmonii a kontrapunktu i formový rozbor skladeb se zabývají odhalováním těchto zákonitostí – zákonitostí vytvářených v souladu s přírodou, dějinami a vývojem lidstva. Výkonní umělci hudbu neanalyzují, nerozpítávají, oni ji znovu-vytvářejí v její organické jednotě, v celistvosti a konkrétnosti materiálního znění.“

Je-li hudba uměním tónů, pak první, nejdůležitější starostí výkonného umělce by měla být práce na tónu.

Tady začínají komplikace. Co vlastně klavírní tón je, jak vzniká, jaká je jeho fyzikální podstata, barva, trvání, ovlivnitelnost, co vytvoření tónu předchází a následuje? Co je vlastně klavír?

I když to nerad slyším, musím připustit, že z ryze fyzikálního hlediska patří klavír do skupiny nástrojů bicích. Snažím se najít alternativní výraz (úhový atd.). Moje snaha je však marná, všechny výrazy jsou neobratné a nic nemění na podstatě vzniku tónu nebo souzvuku.

Na jedné straně má klavír celou řadu zjevných nevýhod: krátký tón, neúprosné dělení na púlóny (může být i výhodou při intonační labilitě jiných nástrojů), největší a konečnou intenzitu v době nasazení tónu, nerovnoměrný čas dozrívání poloh hlubších a vysokých, nemožnost korekce zvuku po zaznění atd. Výhody však několikanásobně převyšují všechny nevýhody: jedinečné dynamické rozpětí od nejjemnějších pianissim po mohutné fortissimo, obrovský rozsah od nejhlubších tónů až po nejvyšší, charakteristický a nezaměnitelný tón, ve všech rejstřících stejný. (Klavír může charakterem zvuku napodobit jiné nástroje, trubku, lesní roh, fagot, atd., např. ve *III. sonátě* S. Prokofjeva skladatelem předepsané „quasi tromba“, nebo v kadenci *Totentanz* F. Liszta „quasi Corni di Caccia“.) Opačně to není možné, žádný jiný nástroj nemůže napodobit zvuk klavíru. Ten navíc disponuje jedinečným zvukově výrazovým prostředkem, jakým je pedál. Na doplnění stručné charakteristiky použiji opět citát prof. Nejgauze, protože nelze najít lepší:

„Klavír je mezi nástroji ‘nejlepším hercem’, jelikož může hrát nejrozmanitější role. Tón a barva je sice poněkud abstraktní, v porovnání se zvukem jiných, mnohem výraznějších a konkrétnějších nástrojů, jako je např. lidský hlas, housle, violoncello, lesní roh, trombón atd. Ale sama tato abstraktnost tvoří současně jeho jedinečnou kvalitu, jeho nepopíratelnou schopnost. Klavír je nejintelektuálnější mezi nástroji, protože obsáhne nejširší obzory, nesmírné prostory. Na tomto nástroji kromě nespočetně hojně a nevýslovně krásné hudby, vytvořené speciálně pro něj, je možné zahrát všechno, co se nazývá hudbou, od melodie pastýřské šalmaje až po gigantická symfonická nebo operní díla.“

Podívejme se nyní blíže na vznik klavírního tónu. Proces probíhá následně: Z centrální nervové soustavy pianisty je emitován impuls (co tomu předchází, je z uměleckého hlediska asi nejdůležitější). Ten téměř okamžitě prolétne tělem, rukou, až do konečků prstů, které převedou určitou váhu na klávesu. Tato energie je dále transferována pomocí složitého pákového systému z klávesy na kladívko, které se vymrští a uhodí do struny. Ta se vzápětí rozkmitá a rozezní. Rozkmit a chvění se převede na rezonanční desku, která je 'zvukovou duší' nástroje. Při současném zapojení pedálu se zvednou dusítka všech strun, tyto převezmou část energie, uvedou struny do pohybu a vytvoří síť alikvotních tónů, které zvuk zabarví, částečně ho zesílí nebo prodlouží.

I když je cesta od prvotního impulsu až k zaznění tónu neobyčejně komplikovaná, stručně je možné rekapitulovat, že intenzita zvuku je úměrná rychlosti vymrštění kladívka: energie jeho úhozu na strunu odpovídá energii vynaložené (ne úplně přesně) ke stlačení klávesy. Každý jednotlivý tón lze přidáváním nebo ubíráním váhy, ale i rychlosti a prudkosti stlačení klávesy (záměrně nepoužívám pojem síla) regulovat od téměř neslyšitelného pianissima až po nejmohutnější fortissimo za předpokladu, že víme co 'ještě není tón a co už není tón'.

Nic jiného se na tvorbě klavírního tónu nepodílí. Toto překvapivé, ale nezvratné tvrzení (občas o tom pochybuji, zejména když vidím některé zcela zbytečné pohyby pianistů), je nejlépe možné ilustrovat následující zkušeností.

Před léty, když jsem ve Vídni vybíral pro Slovenskou filharmonii klavír značky Bösendorfer, mi s neskrývanou pýchou předvedli svůj nejnovější vynález, tzv. 'počítačový klavír'. Na první pohled se tento nástroj nelišil od běžného modelu Bösendorfer - Imperial, jenom ze zadní strany vyúsťoval tlustý kabel, který byl spojený s počítačem. Pod kladívky byl ukrytý velmi citlivý a výkonný elektromagnetický mechanismus, který byl schopný pomocí počítače zaznamenat a reprodukovat tlak nebo sílu vyvíjenou na klávesu. Když jsem si z diskety, na které bylo natočeno Nikitou Magaloffem kompletní dílo Fr. Chopina, vybral valčík, mohl jsem s údivem pozorovat, jak se klavír rozezněl, klávesy i pedál se začaly pohybovat, zvuk byl věrný, nereprodukováný cestou elektronickou, ale přímo nástrojem. Mechanismus byl natolik citlivý, že zaznamenal i velmi drobné pohyby kláves, o které interpret v zápalu hry pouze nechtěně zavadil, které se vůbec neozvaly. Je zajímavé, že při poslechu druhé skladby, i když hrál velký mistr klavíru, moje překvapení a nadšení značně opadlo.

Nakonec jsem tento vynález zařadil tam, kam pravděpodobně patří: do kategorie 'supermodernizovaného flašinetu'. Chvilí jsem ještě domýšlel důsledky tohoto vynálezu - a vize, jak nějaký 'klavírní inženýr' před obrazovkou programuje Lisztovu sonátu, mi vůbec nebyla příjemná.

Zařízení totiž umožňovalo vystříhnout a nahradit jednotlivé tóny, měnit sílu, rychlost, aniž by se měnila výška tónů nebo ladění, prostě všechno, co nabízí vyspělá počítačová technika. Vzápětí jsem se však uklidnil; kdo by byl zvědavý na pianistu programátora? Byl by vůbec schopný zprostředkovat umělecké nebo emocionální sdělení? Patrně ne, chyběla by mu erudice, zvuková intuice a zkušenost, citlivost sluchu a přirozenost zvaná lidský faktor, nemluvě již o zážitku a vzrušení, které přináší živé provedení.

Ještě jako student jsem učinil zajímavý pokus. Ve snaze vyhnout se úmornému procvičování poslední věty *Sonáty b moll* Fr. Chopina a přitom dosáhnout působivého uměleckého účinku, objevil jsem vzácného pomocníka v přístroji

zvaném Sonet Duo. Tento magnetofon, mimochodem velmi spolehlivý a odolný, měl – jak z názvu vyplývá – dvě rychlosti: rychlost devět a rychlost čtyři a půl. Snímek natočený rychlostí devět a přehraný rychlostí čtyři a půl zní o polovinu pomaleji a oktávu níže, a naopak. Pro dokreslení uvádím, že poslední věta ze sonáty je celá v unisono rychlých osminách, musí znít v pianissimu s jemnými dynamickými porvyvy, přitom velmi vyrovnaně. Jestliže chceme přirovnání, něco jako ‘mrazivý vítr prohánějící se po hřbitově potaženém sněhovými jazyky’. (Skladba patří mezi ‘temné klenoty hudby’, nicméně je interpretačně, zvukově i technicky velmi náročná.)

Natočil jsem tedy větu v očekávání skvělého výsledku o oktávu níže, rychlostí čtyři a půl velmi vyrovnaně, což v polovičním tempu není žádný problém. Pustil jsem snímek rychlostí devět... a výsledek byl příšerný. Ozvalo se něco, co velmi připomínalo dlouhou dávku z kulometu...

Když jsem nemohl pochopit, proč s takovou pečlivostí a láskou připravený pokus dopadl jak dopadl, rozhodl jsem se pro opačný postup. Zpomalil jsem na polovinu snímek světově proslulého umělce. Výsledek byl více než překvapivý: ani jedna nota nezněla stejně, spousty drobných nepřesností, agogických posunů, úhozových nerovností. Poučený tímto zjištěním a zkušeností (použil jsem podobných nerovností a nepřesností), natočil jsem snímek nový, který byl po stránce technické obdivuhodný. Přebral jsem ho svému vzácnému prof. Maxiánovi, který netušil, jak jsem snímek pořídil.

Jeho komentář byl neobyčejně přesný: technicky úžasné, vnitřně však prázdné až nelidské... Pokorně jsem se vrátil k úmornému procvičování poslední věty ze sonáty s novým zjištěním. Skutečnost, že v umění není nic zadarmo, mně byla známá již dávno předtím, ale netušil jsem, že ve velkém uměleckém výkonu mají i chyby ‘svůj řád, své zákonitosti’. Potud lidský faktor.

Zmínil jsem se o počítačovém klavíru a na základě subjektivního pocitu jsem ho úplně zavrhl. Musím toto mínění poopravit. Mohlo by to být velmi užitečné zařízení nebo pomůcka při pedagogickém procesu, ale i samostatné práci umožňující názornou, okamžitou kontrolu. Možnost zpomalení velmi přesně ukáže chyby v pedalizaci, ale i jiné nedostatky.

Vraťme se ke klavírnímu tónu. Kdo byl přítomen sestřihu digitálního nebo i analogového zvukového záznamu, ví, že pro potřeby režiséra, zejména však hudebního technika je zvuk zaznamenán i graficky. Okraje tohoto znázornění vymezují dynamické pole, graf usnadňuje orientaci, dislokaci místa stříhu a kreslí intenzitu zvuku i dozvuku. Předem vylučuje některé možnosti stříhu a upozorňuje na případnou disproporci návazného snímku. Ještě názorněji je možné tento graf sledovat při sestřihu digitálního snímku, kde probíhá na celé obrazovce.

Zajímá nás zvuková kresba nástrojů s možností následné korekce intenzity tónu po zaznění (zpěv, housle, trubka a jiné nástroje) a záznam zvuku klavíru, který tuto možnost nemá. Obrazový graf probíhá následně: u nástrojů uvedených na místě prvním se v momentu nasazení prudce vyhoupne na určitou úroveň, mírně klesne, může tam oscilovat nebo i překonat tuto úroveň podle toho, jak hráč na zmíněný nástroj přidává nebo ubírá na intenzitě tónu.

Linie grafického znázornění zvuku klavíru je konstantní, tj. neměnná. Grafická linie je vždy charakteristická prudkým vyhoupnutím, prudkým pádem asi do poloviny dráhy, kde několikrát zakmitá a poměrně rychle, i když mnohem pravidelněji, klesá k nulovému bodu. S tím se nedá nic dělat. Je možné jedině

ukončit znění tónu jinak, to znamená: jak rychle prst opustí klávesu, tak rychle dusítko přikryje strunu a flexibilně zaokrouhlí dozvuk.

Jeden moment, o kterém jsem se výše zmínil, hraje velmi důležitou roli u všech nástrojů bez výjimky; je to moment nasazení tónu. Určuje základní charakteristiku a rozdílnost zvuku i jeho rozeznání ve spektru barevnosti a rozličnosti nástrojů. Je téměř neuvěřitelné, že když tento moment nasazení ze záznamu ustříhne a napojíme jednotlivé tóny bez něj, bude i zkušené ucho hudebníka mít problémy s určením, který nástroj vlastně tóny vyluzuje.

Z těchto skutečností musí pianista vyvodit určitá ponaučení. Je přitom velmi důležité, jakým způsobem zachází s časem, dokdy je tón po nasazení ještě reálně vnímaný. Výstižným příkladem je volba tempa v pomalých částech *Slovan-ských tanců* Antonína Dvořáka ve verzi orchestrální, kde se zvuk nástrojů krásně pojí, na rozdíl od původní verze pro čtyřruční klavír. V případě pomalého tempa jsem jednou z režie slyšel dosti nepěknou, ale velmi výstižnou větu: „Zvuk nám tady poněkud vyhnívá, zkusme to rychleji.“

Dost však bylo teorie, fyziky a vědy, pokusme se dostat trochu blíže k umění. Myslím si, že člověk, kterému bylo určeno stát se umělcem, bez zvláštního povšimnutí absorbuje tyto zákonitosti při prvním doteku s klaviaturou. Na druhé straně člověk, jehož talent není dostatečně průkazný, může nastudovat stovky knih o fyzikální podstatě zvuku, akustice a jiných oborech, které mají vztah k tónu nebo zvuku, a nebude mu to při umělecké činnosti téměř nic platné. Neomlouvám se kolegům teoretikům, protože to nebylo míněno jako útok na smysluplnost jejich práce.

Slavný pianista Arthur Schnabel vyslovil kdysi na první pohled kacírskou myšlenku, že u člověka, kterému je předurčeno stát se umělcem, je téměř jedno, jestli byl od začátků vedený dobře nebo špatně. Tak jako tak, v patnácti nebo sedmnácti všechno předělá, vytvoří si vlastní návyky, vlastní techniku, a půjde svou vlastní cestou, která je ta pravá.

Co k tomu dodat? Snad jenom to, že pro člověka, kterému je souzeno stát se umělcem, je lepší, když je od začátků vedený dobře.

Každý, kdo začne uvažovat nebo psát o kterémkoliv prostředku hudebního umění, ať už je to technika, tón, výraz, frázování, styl, ale i prstoklad, faktura, pedalizace, pohybový aparát a nevím co ještě všechno, musí počítat s tím, že se zaplete do nepředstavitelně složité pavučiny filosofie umění, kde všechno se vším souvisí, vzápětí se neguje, všechno na sebe navazuje a současně se ruší, ale nakonec to vytvoří jednoduší organický celek. Dokonalý.

Umění se nedá naučit, umění je možné jenom tvořit, zdokonalovat, kultivovat a chránit na základě zkušeností mnoha generací. Umělec izolovaný od všech vlivů se nikdy nenarodil. Nikdy jsem neslyšel, že by od narození hluchý člověk vytvořil závažné hudební dílo, vím však, že v průběhu života ohluchlý Beethoven nebo Smetana napsali monumentální díla, která na mnoho let ovlivnila vývoj hudební kultury.

S kvalitou klavírního tónu je to velmi podobné. Krásný, účinný tón není možné naučit odděleně od hudby, protože i sebeušlechtlejší zvuk nebo tón ještě neznamená umění. Vlastně krásný tón ani neexistuje, existuje pouze tón jako základ, jako atom hudebního procesu. Každý tón je krásný a současně i ošklivý, podle toho jak, kde a kdy se použije. Vazba, a to i zpětná, začíná tónem druhým, třetím atd., než se vytvoří ucelená hudební fráze, která je molekulou hudby. Krásná vyklenutá fráze je charakteristická nádherným tónem, ale ani sebevětší

snaha o ušlechtilý tón nebo zvuk ještě není zárukou, že výsledkem bude působivá hudební myšlenka. Říci o pianistovi, že sice nehrál moc dobře, ale jeho tón byl nádherný, by bylo stejně nesmyslné jako říci o zpěvákovi, že jeho hlasový fond je sice menší, ale zato ošklivý.

Před mnoha léty čtrnáctiletý, značně technicky vyspělý a dětsky sebevědomý André Wats přišel za Vladimírem Horowitzem s požadavkem, že by potřeboval pár hodin, aby získal zvukový a umělecký lesk. Vladimír Horowitz mu odpověděl: „Bude lepší, když si na tento úkol najdete nějakého leštiče...“ (Je nutné objektivně dodat, že André Wats je dnes jedním z nejžádanějších umělců, právě pro svou neobyčejnou zvukovou kulturu.)

V této na první pohled necitlivé, ale brilantní odpovědi velkého mistra se skrývá hluboká pravda. Není možné učinit předsevzetí, že tento měsíc, každý den 'od jedenácti do šesti' budu pracovat na zúšlechťení svého tónu a vyřeším tento problém jednou pro vždy. Tato práce má jenom začátek, nemá konce...

Několik odstavců předtím jsem tvrdil, že krásný a účinný tón není možné se naučit, to platí o tónu samostatném: v podstatě je jedno, jestli jediný tón na klavíru uhodí Svatoslav Richter, Vladimír Horowitz atd. – nebo uklízečka. Neznamená to však, že na kvalitě tónu a zvuku umělec nebo pedagog nepracuje. Opak je pravdou. Dokonce si dovolím tvrdit, že devadesát i více procent času zabírá tento problém, i když to na první pohled vůbec není patrné. Umělec, ale i pedagog se vlastně neustále zabývá organizací intenzity, barvy a charakteru tónů, na základě svých, ale i dalších zkušeností, které tvoří tradici hudebního umění.

Každý interpret, chce-li skladbu přesvědčivě tlumočit, musí ji mít předem pevně usazenou ve vědomí, musí mít v mysli ucelenou představu, musí vědět, co chce vyjádřit. Chceme-li vytvořit krásný, ušlechtilý tón, musíme ho předem slyšet, vnímat a cítit v představě v souvislosti s tónem předchozím i následným. Slyšíme-li ho, je větší část problému vyřešena. Nebývá těžké najít vhodný prostředek k realizaci. Není-li tomu tak, je nejvyšší čas zajímat se o místo v pojišťovně, bance či na poště (se vsí úctou k těmto povoláním).

Zkušenost se zvukem, získaná dlouholetým cvičením, znamená neustále nové a nové poznávání, dokonce i bádání o správném uchopení vlastních možností. Sluchová citlivost a senzitivita nervového propojení se tím rozvíjí. Člověk, který si alespoň sám pro sebe myslí, že by chtěl být pianistou, by měl znát zvukové možnosti svého hracího aparátu i nástroje v celé široké dynamické paletě, a to i na každém jednotlivém tónu. Rozdílnou intenzitu a nosnost mají tóny basových poloh a tóny poloh vyšších. Především však musí vědět, kde začíná nejjemnější pianissimo a zvuk již není 'mrtvý', a hlavně kde končí nejintenzivnější fortissimo a začíná bouchání, hluk a rámus. Tlačení nebo zbytečné forsírování do poloh vysokých nepřinese zvýšení hlukové hladiny, pouze zvýší riziko, že struna praskne.

Mnohokrát jsem slyšel, jak studenti nesmyslně cvičí po dlouhou dobu v neobyčejně vysoké dynamické hladině a vystavují tím ohrožení nejdůležitější orgán hudebníka – sluch. Z vlastní zkušenosti vím, že když učím více než čtyři hodiny, většinou již nejsem schopný pracovat sám, mám zcela vyčerpanou sluchovou koncentraci. Každý tón v hudbě by měl být poměřován výchozím bodem, to jest tichem.

Velmi zajímavé je pozorovat, jak cvičí někteří proslulí umělci, např. Eugen Indjic (příklad uvádím proto, že u nás často vystupuje, vede interpretační kurzy a studenti si to mohou ověřit). Nikdy jsem ho neslyšel pracovat ve vyšší dynamické

hladině než mezzoforte. Celé pole je posunuto směrem dolů, s jemnými odstíny, ale přitom na koncertě jeho vyšší dynamické hladiny mají dimenzi orchestrální. V podstatě si tříbí sluch. Pracovat v nižší dynamické rovině u Indjice neznamená pracovat monotónně mechanicky, ale naopak velmi koncentrovaně, pozorně, přesně s důrazem na kvalitu každého tónu. Je to velmi důležitý půst, nejenom pro prsty, ruce, ale hlavně pro sluch a koncentraci. Navíc se tím zdokonaluje a prověřuje paměť sluchová, hmatová, harmonická, možná i vizuální. Příklad uvádím, i když vím, že mnoho slavných umělců (S. Richter, V. Horowitz, L. Berman a pravděpodobně i Fr. Liszt) v mládí zneužívali svůj dynamický potenciál. Způsob cvičení a koncert jsou dvě různé věci.¹ Také jsem ovšem slyšel koncerty některých umělců, kdy jsem měl pocit, že dvě hodiny nedělali nic jiného, než si ‘tříbili sluch’.

Je paradoxní, že když jsem byl nucen konstatovat, že klavír je nástrojem bicím, platí příkázání první: nikdy neuhodíš klaviaturu brutální silou. Každý takto vzniklý tón je předem odsouzený do oblasti tónů nekvalitních. I v obtížných a rychlých skocích by to nikdy nemělo být jenom plácnutí, které je pohybem nekoordinovaným, ale naopak: nejekonomičtější překonání vzdálenosti, výsledkem kterého je např. sytější oktáva s mírnou převahou vrchního hlasu. Tu oktavu však musím předem (vnitřně) slyšet, jinak to bude skok ‘do neznáma’.

Je zřejmé, že čím déle mluvíme o kvalitě tónu klavíristy, tím častěji se tento pojem začíná prolínat s pojmem klavírní technika. Klavírní technika není to, co si většina lidí pod tímto pojmem většinou představuje, totiž schopnost něco rychle zahrát, zběhlost prstů nebo šikovné ruce. Klavírní technika (z řeckého techné=umění) je mnohem širší pojem. Znamená komplex celoživotních zkušeností, návyků pohybových získaných z cvičení svalových, především však přípravu a neustálé zdokonalování nervového systému, propojení centrální nervové soustavy s konečky prstů za účelem dosažení rychlého, citlivého, bezpečného a neomylného spojení. Znamená to také nepřetržité tříbení smyslů: hmatového a sluchového, které zajišťují zpětnou vazbu.

Základní podmínkou spolehlivé klavírní techniky je uvolněnost a pružnost hracího aparátu, tj. celé ruky až po konečky prstů dotýkající se kláves. Dokonce bych to rozšířil o přirozenou uvolněnost celého těla, ale nesmíme si to plést s vykloubeností nebo ‘klátivostí’ pohybu, při kterém se ruka po úhozu zvláštním způsobem propadne, prolomí před těžištěm úhozu. Zvuk vytvořený takovým způsobem je charakteristický zvláštním ‘gumovým’, nevýrazným tónem, a navíc vizuální dojem působí komicky. Jestliže je někdo nepřirozený, tuhý, není uvolněný, bude mít velké problémy nejenom v technice, ale i v tvorbě tónů. Mluvíme-li o technice a tvorbě kvalitního tónu, mluvíme vlastně o jedné a téže věci.²

Chce-li někdo pracovat na technice a současně i na kvalitě tónu, musí znát anatomický potenciál svého těla. Musí využít všechny možnosti, od téměř nepostřehnutelného pohybu posledního článku prstu, celého prstu, zápěstí, paže, lokte až po rameno atd., vlastně celou horní polovinu těla. Jedním opěrným bodem je koneček prstu na klávese, druhým místo, kde sedíme na židli. Vypělý klavírista ví, jaké energetické zdroje, ukryté v jeho těle, má zapojit do práce a kdy, a kte-

1 Poznámka redakce: Popsaný případ může pomoci pochopit svědectví o velkých hercích, kteří si na zkouškách jako by jen něco ‘mumlali pro sebe’ (viz i vzpomínku Jaroslavy Adamové na Jiřího Plachého v rozhovoru otištěném v 1. čísle Disku na s. 93): tito herci jako by při zkouškách v sobě teprve koncentrovali to, co budou moci při představení vydat.

2 Poznámka redakce: Srovnej s křečovitostí, uvolněností a povoleností v hereckém projevu.

ré z nich vypínat a proč: „nevyspělý buď střílí kanónem na vrabce, nebo útočí dětskou pistolí na dělostřeleckou baterii“ (prof. Nejgauz).

Z hlediska anatomického je důležité vědět, že síla samotných prstů je značně limitovaná a velmi rozdílná. Mnohem silnější, ale také pohyblivější je druhý a třetí prst nebo i palec než čtvrtý a pátý prst. Existuje celá řada cvičení na posílení a přestování nezávislosti prstů, ale právě rozdílná silová potence jednotlivých prstů nutí k využití váhového principu ruky i celého těla.

Vést někoho ke zvukové citlivosti a kvalitě znamená také neustále kontrolovat způsob hraní, eliminovat pohyby zbytečné a neúčelné, které v konečném důsledku vždy znamenají tónovou vadu. Může se stát, že na školu přijde i velmi talentovaný člověk, ale s celou řadou neodstraněných a zažitých zlovyků. Nezbyvá než začít trpělivě, soustavně a nekompromisně odstraňovat jeden nedostatek za druhým. Je to práce úmorná, nezajímavá a při uměleckém snažení znamená zdržení. Výsledkem bývá zjištění, že když už se zdá, že je všechno na nejlepší cestě, stačí sebemenší stres a návyky uložené hluboko v podvědomí vyplavou okamžitě na povrch. Tento proces je dlouhodobý a vyžaduje od pedagoga velkou zásobu trpělivosti. U skutečných talentů se však vyplatí, zejména proto, že dotýčný postupně zjistí nesmyslnost těchto zlovyků a odstraní je.

Jde o přirozenost a úspornost pohybu. Umělec přece nehraje, aby se pohyboval, pohybuje se proto, aby hrál.³ Když jsem byl posluchačem prvního ročníku na AMU, zeptal jsem se svého obdivovaného profesora Maxiána na jeho názor o postavení ruky na klaviatuře. Jeho odpověď byla obsírnější, než jsem očekával. Řekl mi: „Vstaňte a projděte se po třídě. Podívejte se na ruku. Chodíte snad normálně se zaokrouhlenými prsty? Postavení ruky by mělo být co nejpřirozenější, ale... pianista musí vědět, kdy má narovnanými prsty klávesy pouze hladit, nebo kdy má prsty zaokrouhlit a zaostřit.“

Později, když jsem byl na mistrovských kurzech u jedné z největších osobností klavírního umění 20. století G. Andy, měl jsem možnost ověřit si, že práce na tónu probíhala vždy simultánně s prací na celkovém uměleckém výrazu. Jen velmi zřídka, krátce a dosti neochotně ukazoval (většinou odkazoval v otázkách, jak něco zahrát po stránce pohybové, technické, atd., na svého asistenta). Neustále přehrával a připomínal: nedívejte se na ruce, poslouvejte!

Ale bylo na co se dívat... To mají společné všichni velcí umělci (můj profesor F. Maxián, G. Anda, S. Richter, E. Gilels, M. Pollini, A. B. Michelangelli atd.): že totiž pohled na ruce velkých mistrů lidskému oku vždy nesmírně lahodí. Je to pohled na pohyb stejně krásný a harmonický, jako je let orla skalního nebo skok dravé šelmy. Při bližším zkoumání zjistíme, že mají jedno společné: oprostěnost od všeho zbytečného.

Na jednom místě této úvahy jsem řekl, že se umění nedá naučit, že umění je možné pouze tvořit, kultivovat, rozvíjet a chránit. Při pohledu na dnešní svět se zdá, že akcent je na slově posledním: chránit. Umění je asi nejčistším produktem lidského bytí. Ostatně co zbylo z pyšných říší dávných civilizací, ne-li umění? Musí zůstat i nadále nadějí a součástí lidské existence.

Jinak budou příští generace počítačové, numerické, peněžně fetišistické a v konečném důsledku virtuálně uvězněné v pasti naprosté beznaděje...

3 Poznámka redakce: Neplatí to také pro herce?

O původu zvuků

(nejenom těch elektronických)

Václav Syrový

Na počátku bylo ticho. Ticho živoucí, velebné, vše objímající. Nikdo neměřil hladiny jeho úrovně, nikdo nezkoumal jeho spektrální strukturu, protože vše bylo tak, jak mělo být. Velká zvířata vydávala zvuky hluboké a silné, malá zase vysoké a slabé, a nad tím ještě výše zněl božský zpěv ptáků. A vítr rozechvíval vzdušné sloupce v dutinách stromů a jednostranně vektované tyče jejich osamělých větví, šum deště a bubláni vody znamenaly životadárnou vláhu. Najednou třeskl blesk, zaburácel hrom a už praskal oheň. Potom se zase vše vrátilo k onomu blaženému tichu.

Do této akustické pohody však vstoupil člověk a s ním dvě velká 'H': hluk a hudba. Člověk velmi brzy objevil, jak jednoduše lze vyloudit hluk a co námahy dá rozeznít ušlechtilý tón. Jeho lidský hlas se postupně stal a dodnes zůstal jediným rozumným spojením hluku a hudby.

Člověku dlouho trvalo, než si ověřil, že ten pracně vytvořený tón je vlastně mnohem, mnohem jednodušší než kterýkoliv hluk. Jedno ale bylo už od počátku jisté: ten, kdo složitě nechraptí, může jednoduše zpívat, a kdo zpívá, ten obvykle neublížíje tomu druhému. Tak člověk začal vymýšlet nástroje, které napodobovaly jeho hlas a přinášely s hudbou radost. Bohužel ale začal také vymýšlet jiné nástroje, které zase napodobovaly blesk a hrom a přinášely s hlukem bolest.

Postupem času se však člověku začala zdát hudba příliš jednoduchá a hluk příliš slabý. Tvořil tedy hudbu stále složitější a hluk vyráběl stále silnější a to vše označoval jako pokrok. V jednom se však člověk nezměnil, ve svém hlase. Vždyť to hudba mu stále připomí-

nala jeho zdravý zpěv a hluk zase jeho nepřijemný chrapot.

Kdo ví, jak by se vše dále vyvíjelo, kdyby se v rámci onoho pokroku nedostavil nejběsilejší vynález v dějinách lidstva – elektřina. Hudba dostala vynikajícího sluhu, ale současně také nebezpečného pána. Tím oddaným sluhou měl být záznam zvuku spolu s celou elektroakustikou a tím proradným pánem pak budoucí průmysl elektronických hudebních nástrojů.

Ale to ještě tvořil Bach a Händel a na kůru Svatoštěpánského dómu ve Vídni zpíval mladý choralista Haydn, když rodák z Helvíkovic u Žamberka Prokop Diviš nejenom zkrotil blesk, ale také postavil první hudební nástroj, u kterého měla být využita elektřina. O tomto tzv. mutačním orchestrionu, nazývaném též Denis d'Or čili Zlatý Diviš, se můžeme dočísti, že „měl 14 klaviatur, většinou dvojnásobných, jejichž kombinováním docílilo se přes 150 druhů harmonií. Jakkoliv jen strunami tóny vydával, přece různé nástroje, jako harfu, klavír, lesní roh, fagot, klarinet a jiné napodobiti mohl“. Jednotlivými strunami, kterých bylo 790, vedl Diviš elektřinu resp. elektrický náboj v naivním domnění, že tak dojde k ovlivňování jejich kmitání a tím ke zvýšení zvukové kvality tónů. Avšak jediným funkčním využitím elektřiny byl nakonec jenom Divišův tajný spínač, kterým pravděpodobně jen neumělému, necitlivému či dokonce neurvalému hráči mohla být uštědřena pořádná elektrická rána. Jak prozíravé zařízení!

To už však francouzský matematik a fyzik Jean-Baptiste de la Borde elektrostatickým nábojem opravdu rozkmitával kladívka své zvon-

kohry. O 100 let později pak naladil český fyzik František Adam Petřina kladívka pana Wágnera do podoby 'elektrické harmoniky', ale původ zvuků se stále neprotivil své mechanické podstatě ani svému vokálnímu vzoru. Mezitím však spatřil světlo světa integrál barona Fourierra a Helmholtzovy rezonující tykve začaly zdobit fyzikální kabinet. Až nastal okamžik, kdy člověk zjistil, že sem a tam tekoucí elektrický proud, který nebylo vidět a nedoporučovalo se na něj ani sahat, může nahradit strunu i jazýček, a dovede tedy rozkmitat rezonanční desku i vzdušný sloupec: v tomto okamžiku byl vypuštěn džin z lahve.

Zpočátku se choval uctivě a snaživě, a proto také první elektrické a elektronické hudební nástroje byly přijímány jako pokrok a dodnes v nás svou důmyslností vzbuzují úžas i obdiv. Osud těchto nástrojů nám může připadat až dojemně idylický; pro jejich skromný zvuk byl tradiční hudební instrumentář nedostižným vzorem a nějaká povýšenost nad ním jako odepsanou konkurencí byla proto něčím naprosto neznámým.

Hned první nástroj s čistě elektrickou generací tónu znamenal celou řadu 'nej'. Byl to 'dynamophon' či 'telharmonium' Američana Thaddeuse Cahilla, jehož první z celkem tří verzí nástroje zazněla roku 1900. U tohoto nástroje varhanového typu byly téměř sinusové tóny generovány klasickými alternátory a vůbec poprvé tu byla prakticky použita fourierovská syntéza, konkrétně 11 harmonických složek. Největší, nejtěžší i nejdražší hudební nástroj věku elektřiny. Vážil přes 200 t, stál 200 tisíc dolarů a zaujímal prostor obstojné strojovny. Poslouchal se pouze na sluchátka s velkými papírovými trychtýři, a jsa připojen na newyorskou telefonní síť, umožňoval pořádat pro její abonenty denně koncerty. Nehudební abonenti však protestovali proti přeslechům a silnému rušení telefonních hovorů, a proto byl nástroj v roce 1908 demontován. Přes všechny snahy jej někde umístit skončil v roce 1962 ve šrotu.

Na přelomu století vznikl první 'elektronický' klávesový nástroj, když anglický fyzik William Duddell přinutil zpívat elektrický oblouk.

Sestrojil jednoduchý oscilační obvod řízený klávesnicí, ve kterém hořící oblouk fungoval jako reproduktor. Přestože vynález elektronky nedal již na sebe dlouho čekat, skutečný elektronkový klávesový nástroj 'audion piano' Lee de Foresta zazněl až roku 1915 a zazněl falešně. Neudržel totiž ladění, a tak konstruktéři dalších nástrojů se raději zaměřili na neklávesové ovládání, kde problematická stabilita výšky tónu tolik nevadila a mohla být s klidem prohlášena za 'umění'. Nejenom neklávesové, ale i bezdotykové ovládání měl 'theremin' či 'aetherophon' ruského fyzika Lva Sergejeviče Těrmena z roku 1920. Tento nástroj, předvedený i samotnému Leninovi, přežil v inovované podobě až do dnešních dnů, právě tak jako 'Martenotovy vlny' profesora pařížské konzervatoře Maurice Martenota, známé především z Honnegerova oratoria *Jana z Arku na hranici* a z celé řady skladeb Oliviera Messiaena.

Byly to idylické doby: Paul Hindemith se učil hrát na 'trautonium' Friedricha Trautweina, Leopold Stokowski stavěl s Ivanem Eremjevem fotoelektrické varhany, Artur Toscanini objednával u Jorga Magera elektronický zvon pro bayreuthskou inscenaci Parsifala, Olivier Messiaen inauguroval elektronické varhany pánů Gileveta a Couplexe umístěné v pařížském rozhlase, které mimochodem obsahovaly 700 elektronek, a Serge Koussewitzski upřímně obdivoval elektrofonické varhany chicagského hodináře Laurence Hammonda. Jeho varhany, kterých bylo do dnešní doby vyrobeno více jak 2 miliony kusů a které naleznete téměř ve všech zemích světa, se staly skutečným pojmem, nástrojem zbožňovaným i proklínaným, avšak jediným komerčním elektronickým hudebním nástrojem historie, který byl sám sebou a který nic nepředstíral a nic nenapodoboval.

S 'hammondkami', které poprvé zazněly v roce 1935, však skončily ony idylické časy a džin vypuštěný z láhve zahájil vítězná tažení. Elektronické hudební nástroje se staly předmětem komerčního zájmu a ten jim jako sudička dal do vínku komplex méněcennosti, protože si napodobováním zvuku klasických nástrojů dosud stále něco dokazují, a také zjevně sklony

k schizofrenii, protože dodnes hudebníky lákají i odpuzují současně. Vývoj naprosté většiny těchto nástrojů začal být víc diktátem výrobců než odrazem potřeb a přání hudebníků, akceptoval víc rozvoj pouhé techniky než obohacování hudebního prožitku.

Zvuk elektronických hudebních nástrojů měl, má a bude mít jedinou možnost: zaznít na rozdíl od nám důvěrně známých nástrojů klasických pouze zprostředkovaně, a to pomocí reproduktoru, bohužel nejméně kvalitního článku dnes již téměř dokonalého řetězce elektroakustických přístrojů. V tomto směru jsou ale tyto elektronické nástroje skutečně autonomními původci umělých zvuků: ušlechtilých i neušlechtilých, hudebních i nehudebních. Zvuků, které na jedné straně bezesporu obohatily a obohacují výrazové prostředky hudby, ale které také stále připomínají, že dokud bude člověk mluvit

a zpívat svým vlastním, nikoliv elektronickým hlasem, potud bude schopen ve zvuku rozpoznat zdravé a nemocné, krásné a ošklivé, povznášející a ubíjející. Proto také je a vždy bude tím nejdokonalejším zvukem lidský hlas, ať už je to jen křik novorozence, mimochodem koncentrovaný kolem výšky komorního 'a', nebo už monolog Hamleta, koloratura Královny noci či sbor mnichů jdoucích do Říma. A až nebudeme vědět, kam se podít v tom zvukovém zmatku syntezátorů, samplerů, sekvencerů a kdo ví, čeho všeho ještě; až budeme pochybovat o původu zvuků, které nás obklopují, pak si najdeme kousek blaženého ticha a nahlas promluvíme sami k sobě. Uslyšíme Silbermannovy varhany, Stradivariho housle, klavíry pana Steinwaye, Selmerovy a Buffetovy klarinety, Heckelovy fagoty, Bachovy trumpety. Proč? Protože člověk a hudba jedno jsou – a tak to má být.



NOVÉ ČÍSLO KRITICKÁ PŘÍLOHA

V. Mikulka o **M. McDONAGHOVI**

L. VACHTOVÁ o pražských výstavách

P. Onufer o **ALTERNATIVNÍ KULTUŘE**

M. VAJCHR o I. Matouškoví

R. Krumphanzl o **J. DĚDEČKOVI**

M. HYBLER o J. Žákovi

M. Ljubková o **DIVADELNÍ KRITICE**

SOCHAŘSKÁ HLÍDKA M. Blažka

O. Štindl o **HUSÁKOVĚ TICHU**

KARIÉRA NEBO VĚDA – A. Vidmanová

Z. Lukeš o **ARCHITEKTUŘE**

INTERVIEW, GLOSÝ, REFERÁTY

a další

K dostání v knihkupectvích (za 98 Kč). Se slevou (za 88 Kč) v redakci RR nebo jako předplatné: částku zašlete složenkou na adresu Revolver Revue, Jindřišská 5, Praha 1, 110 00 (III. schodiště). Ve „zprávě pro příjemce“ uveďte „KP 25“. Další informace na čísle 222 245 801, e-mail: revolver_revue@volny.cz. Hodiny pro veřejnost: po (10–17), st a čt (10–13).

Rudolf Prekop



DIK-OBRAZ 1988



Kráska a zvierá 1988

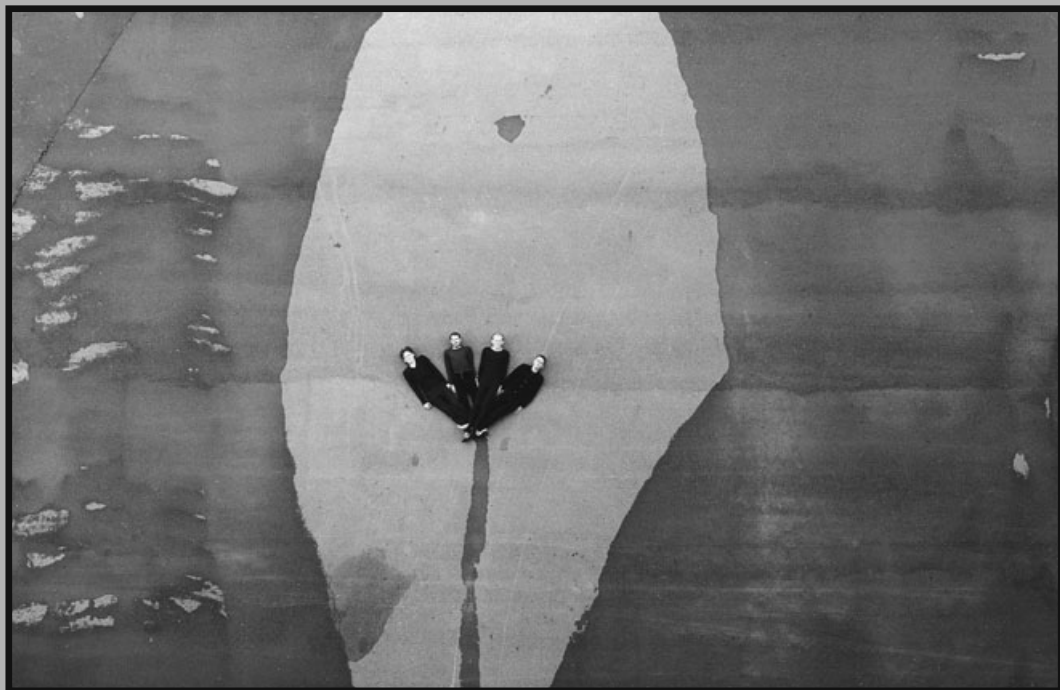


Vtáčí pomník 1993

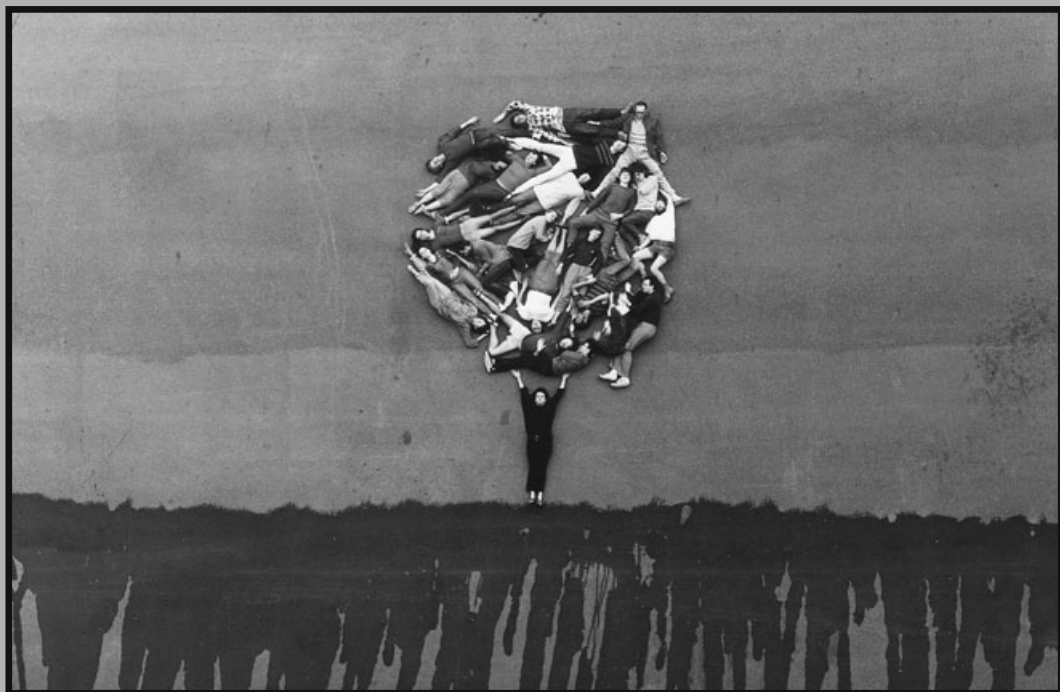


Pomník smútku 1993

Miro Švolík



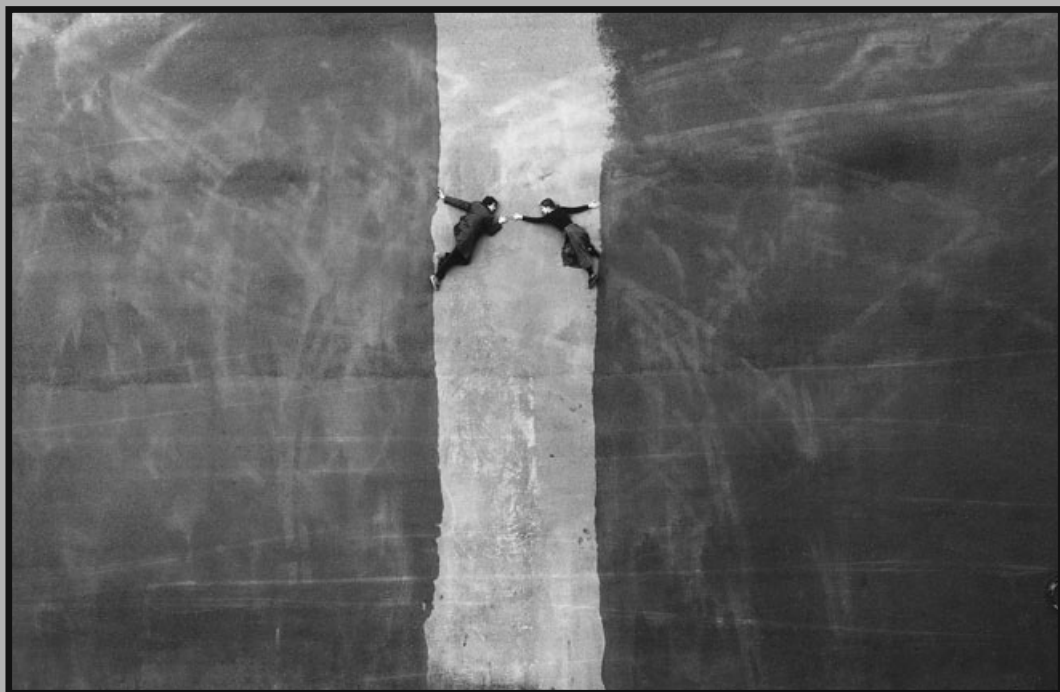
Až nakoniec mam so svojou ženou



Niekoľko detí



A lietat'



Keď som sa vrátil domov

Vasil Stanko



L. Buñuel povídal o své smrti 1989



Поcta Л. Оливьери 1989



Pokus o výsadb Sahary jehličnatým lesem 1989

Rudolf Prekop

Narozen roku 1959 v Košicích

SUPŠ Košice

Filmová fakulta AMU (katedra umělecké fotografie)

Žije a tvoří v Praze, vede studiový ateliér na katedře fotografie FAMU

Miro Švolík

Narozen roku 1960 ve Zlatých Moravcích

SUPŠ Bratislava

Filmová fakulta AMU (katedra umělecké fotografie)

Žije a tvoří v Praze

Vasil Stanko

Narozen roku 1962 v Myjavě

SUPŠ Bratislava

Filmová fakulta AMU (katedra umělecké fotografie)

Žije a tvoří v Praze, vyučuje na katedře fotografie FAMU

Inscenovaná fotografie?

Miroslav Vojtěchovský

I

Pro mé učitele, vychované – pokud ne přímo odkojené – Bauhausem a neochvějně věřící ve zbožštěnou pravdu puristické fotografie, byla inscenace, aranžování či vytváření předmětu fotografie tím, čím je býku červený šátek v rukou toreadora. Rozčilující. Totálně nesmyslná. Popírající smysl fotografie v samém jejím základu. Něco, co nemá nárok na existenci a co musí být rozhodně odsouzeno. A také bylo odsouzeno. Často a pokaždé s velikou razancí. Tak často a s takovou razancí, že se v člověku nemohl neprobudit zájem o tuto disciplínu. Ale nejde jenom o názory generace zrozené v době, kdy ‘přímá fotografie’ Paula Stranda, Albert Rengera-Patzsche, Karla Blossfeldta, Augusta Sander a dalších nabírala dech. Vzdělaný a v dějinách i teorii umění perfektně orientovaný Tomáš Kulka, který patří teoreticky ke generaci mých spolužáků, konstatuje: „*Kýčovitost ve fotografii zpravidla začíná právě tam, kde opouštíme to, čemu v angličtině fotografové říkají ‘straight photography’.* Jedním ze způsobů, jak dosáhnout efektu kýče, je zaranžovat fotografovanou scénu [...] Jinými slovy, efektu kýče lze dosáhnout právě těmi odklony od přímé fotografie, které odnímají fotografii její zvláštní intimní a nezprostředkovanou blízkost ke skutečnosti“¹ (Kulka 2000: 119-120). Tomáš Kulka je velmi moudrý a dostatečně citlivý na to, aby svůj výrok neabsolutizoval, ale jeho uvažování o kýči je přesné a velmi metodické – například jeho pasáž o vazbě mezi konceptuálním uměním a kýčem mě přímo nadchla, neboť problematikou toho, čemu říkám intelektuální kýč, se zabývám už dlouhou dobu – a právě proto vyznívá jeho prohlášení hodně kategoricky a neposkytuje pro aranžovanou, resp. inscenovanou fotografii mnoho prostoru.

Koketuje Sandy Skoglundová ve svém *Chození po vaječných skořápkách* s kýčem? Odklání se svou komplikovanou inscenací od reality? Jestliže odpověď na první otázku nemusí pro nás být momentálně důležitá, neboť souvisí s rozostřenou hranicí definice kýče, odpověď na druhou otázku má z hlediska média fotografie důležitost zcela zásadní. Významná česká fotografka poznamenala kdysi jasně, byť stručně: „*Není-li o životě, je [rozuměj, fotografie] k ničemu...*“ I když to třeba tak na první pohled nevypadá, inscenovaná fotografie Sandy Skoglundové se

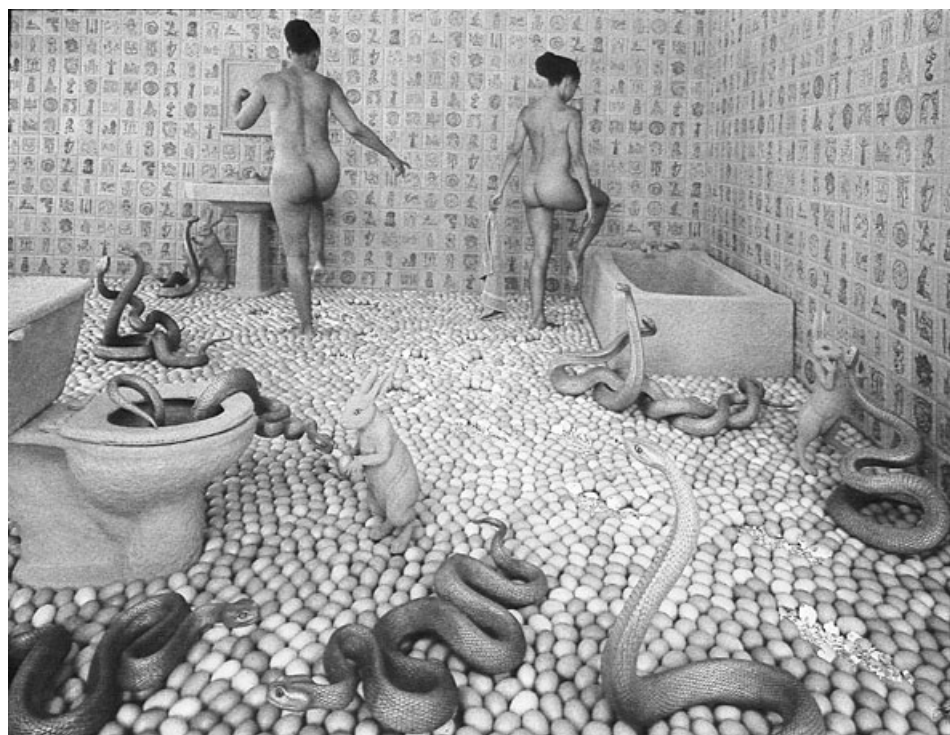
1 Přiznávám bez mučení, že v citaci jsem udělal malou změnu v poslední větě, která v originálu zní: „Jinými slovy, efektu kýče lze dosáhnout právě těmi odklony od přímé fotografie, které fotografií *dávají* [zvýraznil MV.] její zvláštní intimní a nezprostředkovanou blízkost ke skutečnosti...“ Záměnou slova ‘odnímají’ za ‘dávají’ je, doufám, přesněji postížen smysl Kulkova výroku. Domnívám se totiž, že se zde jedná o malý, nezáměrný výšin z vazby, zcela pochopitelný v projevu člověka cestujícího napříč jazykovými okruhy.

zabývá skutečností našeho života více a komplexněji než celá řada 'skutečných', živých obrazů existující nearanžované reality. Sám název rozměrné Ilfochrome [Cibachrome] zvětšeniny *Chození po vaječných skořápkách* nás uvádí do středu autorčina uvažování. Skoglundová si rafinovaně pohrává se slovíčky originální fráze, jež zní: „Chození [kráčení, procházení se, pohybování se] po vejcích“,² která znamená nakládat s něčím tak citlivě, něžně a jemně, aby se věc, záležitost apod. nezničila, aby se z vajec právě neudělaly bezcenné skořápky. Jinými slovy, i když ne absolutně přesně: obraz by se mohl jmenovat: „Jako slon(i) v porcelánu“... Evidentně prázdná vejce – v rozšlápnutých postrádáme žlutek i bílek – a v některých případech vyfouknutá a naplněná sádrou, pokud nejsou přímo sádrovými modely, zde hrají jednak roli absence potraviny, jednak – a to zejména – roli symbolu budoucího života, čímž se vztahují jak k hadům, tak k zajícům a jejich proměňujícím se rolím v mytologii napříč dějinami i geografii lidských kultur.

Had je v mytologiích jedním z nejuniverzálnějších a také nejkontroverznějších symbolů. Svlékáním kůže symbolizuje nesmrtelnost, v indické kultuře je Kundaliní had považován za spodní část lidské páteře a je vnímán jako symbol kosmické energie a života vůbec. Zatímco ve starověkém Egyptě, Řecku a Římě byl had považován za ochránce ducha, jeho svůdnická role v biblickém příběhu Adama a Evy ho staví do polohy ďáblova agenta, způsobujícího pád člověka do hlubin hříchu. 'Hadí' pohyb, stejně jako vidličkovitý jazyk, je zosobněním strachu, na druhé straně jeho oči bez více asociují v mýtech nepřetržitou pohotovost k pozorování a moudrost. Především je ale had spojován se symboly úrodnosti a plodnosti: hadi táhnou vůz řecké bohyně úrodnosti Déméter, aztécká bohyně Coatlicue (což znamená 'Hadí sukně') je zobrazena se dvěma hadími hlavami a v irské tradici vylézají hadi ze země v první únorový den – svátek bohyně Brighid –, aby ohlásili příchod jara, zatímco u nás se tak děje z pochopitelných důvodů až na svatého Jiří. V protipólu k bohyním symbolizujícím tu plodnost, úrodnost země, tu schopnost znovuzrození, či obnovování, je ale had – pro svůj tvar – také významným falickým symbolem, tedy obrazem mužské schopnosti oplodnění. Ale dvojznačnost hadí symboliky jde ještě dále: protože zrozen z vejce, je občas považován za bisexuála, a protože mnohdy žije pod zemí, je tato bisexualita považována za cosi temného, vedoucího k symbolice draka. Například egyptský pouštní had byl symbolem neplodnosti, sucha a tím nedostatku.

Zajíc, respektive králík na tom není v mytologiích o nic lépe než had. Objevuje se téměř ve všech mytologiích jako podvodník, i když často je jeho kejklřství viděno pozitivně, neboť je provozováno z humanitárních důvodů, a králík se tak stává jakýmsi kulturním hrdinou. V japonském příběhu Bílého králíka 'zmanipuluje' králík rodinu krokodýlů k tomu, aby vytvořila vlastními těly most spojující ostrov s hlavní pevninou, ale tato králíkova pozitivní 'historická' role je záhy zpochybněna jeho vlastní vychloubačností, za kterou ho rozzuřený krokodýl osudově potrestá tím, že ho stáhne za živa z kůže... Proti tomuto drastickému příběhu mnohem jednoznačněji působí legenda amerických indiánů, ve které zajíc ukradne oheň Ohňovým lidem, aby ho předal ostatním kmenům,

2 Jak můžeme zjistit z lamentace nespokojeného teoretika anglického jazyka Thomase Parrishe (2002: 16), je nesprávné užití originální fráze docela běžné i v takových novinách, jakými jsou New York Times; z obsahu fotografie je ale zjevné, že paní profesorka Skoglundová ví, o čem hovoří, a trefně používá v názvu své inscenované fotografie nesprávnou formu fráze jako vtípnou slovní hříčku.



Na obraze Sandy Skoglundové *Chození po vaječných skořápkách* vnímáme dvě téměř zrcadlově podobné nahé ženské postavy v nejtímnějších prostoru lidského obydlí – v koupelně. Jedna z postav míří k vaně, zatímco druhá, rovněž obrácená zády k divákovi, směřuje k umyvadlu. Činí tak pokojně, jejich lehce pantomimicky přexponované postoje naznačují opatrné našlapování na zjevně prázdné vaječné skořáčky, ale nezrcadlí žádné znepokojení či údiv nad společností zajíců a hadů, kteří vyplňují prakticky celý prostor této realisticky nereálné inscenované fotografie.

a je proto – podobně jako v Egyptě – považován za poloboha. V jiných mýtech je ovšem králík či zajíc – a to velmi často – považován za symbol plodnosti, zatímco v dalších může hrát obojí roli... Pro nás je ale asi nejznámější zajíček v držení germánské bohyně úrodnosti Eostry, zajíček kladoucí vajíčka v obrazu měsíce čili zajíček – velikonoční.

Proč tedy Sandy Skoglund angažuje obě tato výsostně problematická, kontroverzní až ambivalentní stvoření najednou a proč je navíc aranžuje v jakémsi přátelském, okouzleníplném, ne-li milostném spojení? Je jisté, že nás vede k zamyšlení nad proměnlivostí našich kulturních symbolů. Je nepochybné, že nás má k hlubšímu zamyšlení nad rolí kulturního paradigmatu v našem životě. Ostatně, chronologický výčet chápání obou těchto živočichů v dějinách mytologie i náboženství autorka instalace vtěsnila do grafických listů, provedených ve formě kachlíček na stěnách koupelny. Můžeme tak napočítat celkem 45 různých reliéfně vytisknutých grafik, od motivu hada z egyptského zlatého ochranného štítu až po velikonočního zajíčka zubícího se blahem nad tím, že může ochraňovat zdobená vajíčka v potravinovém supermarketu... Zdá se evidentní, že v prv-

ním plánu je inscenace Skoglundové příběhem o strachu a opatrném přístupu k utváření našich vlastních cest skrze nástrahy okolí, ale v hlubším chápání je mnohem více orientována k uvažování o protikladech vězících v našem chápání života, v našem procházení skrze jeho nástrahy a příležitosti, v nejistotě a ambivalenci našich životních vzorů či modelů. Vizuální bohatost obrazu, daná kontaktem s dějinami umění, je zvyšována bohatostí myšlenkovou, respektive šíří servírovaných problémů a otázek o denních rituálech, o populární kultuře, o pohanství, stejně jako o dávnověkých i současných náboženstvích. Cítíme-li, že Skoglundová diskutuje postmoderní pluralitu, připouštějící vzájemnou propojenost a jednotu negativního s pozitivním, jinak řečeno: boha i ďábla v jedné hlavě, pak asi nejsme daleko od pravdy. Proč prázdná vejce? Proč v těsném společenství hadů a zajíců jako symbolu plodnosti a ženské i mužské reprodukční schopnosti jsou dvě téměř 'jednovaječné', leč výlučně ženské nahé postavy? Autorka je v jistém směru velmi explikativní, ale na druhé straně nevysvětluje vše, nechává otevřené prostory pro naše přemýšlení, takže 'pročítáním' jejího obrazu nemůžeme nedojít k tomu, k čemu vždy dojdeme se studenty, když přemýšlíme o Antonioniho *Zvětšenině*. Totiž k jeho výroku, že dobrý film „je jako Zen. Když ho začneš vykládat, když už si myslíš, že jsi ho pochopil, tak v té chvíli ho ztrácíš“.

Můžeme říci jednoznačně a neochvějně, že *Chození po vaječných skořápkách* postrádá intimní spojení se skutečností? Můžeme s jistotou říci, že tato 'nepřímá' fotografie není o životě?

II

V článku nazvaném „Absurdita reality a realita absurdního“, který jsem zhruba před třinácti lety psal pro katalog výstavy Současná československá fotografie, původně připravované kolegou Birgusem pro Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem za mé nepatrné asistence, a který naštěstí nebyl pro nedostatek místa publikován, což bylo nakonec jistě dobře, protože fotografie rozhodně neutrpěla újmu a mně nevznikla ostuda, snažil jsem se vyjádřit rozdíly ve formě reakce fotografických projektů na tísnivou realitu totalitního života. Stručně: zdálo se mi evidentní, že zatímco privátní dokumentární projekty Viktora Koláře, Jindry Štreita, Pavla Štechy, Jaroslava Barty či Zdeňka Lhotáka i dalších, z různých důvodů do předmětné výstavy nezařazených dokumentaristů odrážely zcela citlivě a kriticky přesně, jakkoliv místy s humorem skrze slzy, tristní realitu každodenního života v „reálném“ socialismu, byly inscenované projekty Miro Švolíka, Rudo Prekopa, Vasila Stanka a o něco málo později i Petra Krejčího, Pavla Pechy a dalších svébytnou reakcí na realitu „reálného“. Citliví mladí fotografové vyjádřili tehdy zcela jasně, že nechťjí mít s falší a zrůdností reality nic společného a vybudovali si svůj vlastní svět. Svět plný humoru, nevázané radosti, svět bez zábran a limitů, svět sexuální volnosti, svět bez třídění a kategorizování, svět zbavený jakékoliv ohraničující a vymezující ideologie, hlučný svět šťavnatého lidství, snažící se překřížet osudový strach z „reálného“. Reflektovaná míra strachu a obav z reality dávala těmto znepokojeným mladým mužům sílu a kritičnost stejně jako touhu po jiném, lepším světě. Opravdovost problému a tísnivost reality jim bohatě servírovala náměty, stejně tak jako dodávala jejich projektům na výmluvnosti. Mezinárodní výstava studentské fotografie v Amsterdamu v roce 1989 ukázala, jak hluchými, plytkými,



Oscar Gustav Rejlander: *Dvě cesty životem*

bezobsažnými, nezáživnými a vyumělkovanými se jevily projekty současníků oné „slovenské vlny absolventů FAMU“³ ze zemí západního světa, které v osmdesátých letech ještě netrpěly žádnými fatálně srovnatelnými problémy.

Nechci jistě konstruovat jakýsi žebříček hodnocení dokumentární a inscenované fotografie. Právě naopak. Chci ukázat, že roviny reakcí na realitu mohou být různé, ale že různost sama neobsahuje v sobě prvek hodnotící klasifikace či známkování. Dokument Jana Špáty zprostředkovává skutečnost stejně jako Havlova *Zahradní slavnost*. Jejich metody jsou různé, dopad je shodně zneklidňující.

Ale fotografie, které tak popouzely mé učitele, byly také spojeny se životem. Snad nejnámější a nejslavnější z nich, Rejlanderova kompozice (Oscar Gustav Rejlander: *Dvě cesty životem*, 40x80 cm, 1857), má dokonce přímo v názvu hned dva životy, respektive dvě polohy přístupu k životu, ale pokud začneme analyzovat příběh obrazu i jeho vizuální výraz, nemůžeme v jistém směru nesouhlasit jak s mými učiteli, tak s Tomášem Kulkou. Příběh je poněkud naivní a jeho 'vyvedení' – zdvořile řečeno – úsměvné. Starý otec uvádí své dva víceméně dospělé syny do života. Všichni tři právě prošli symbolickou obloukovou branou do panoptika životních hodnot, rozdělených vertikální osou obrazu na pozitivní aspekty lidského přístupu k životu jako jsou pracovitost, dobročinnost, zbož-

3 Shodou okolností pocházejí všichni tři shora uvedení autoři inscenovaných fotografií (Miro Švolík, Rudo Prekop a Vasil Stanko) ze Slovenska. Jejich zářivý úspěch spolu s úspěchem dalších dvou rodilých Slováků, Tono Stana a Petera Župníka, kterého dosáhli už během studií, vedl některé kritiky a teoretiky k souhrnnému označení „Slovenská vlna absolventů FAMU“ či „Mladá vlna slovenské fotografie“ atp. Dlužno poznamenat, že nespoutaná a neutuchající tvořivost této 'party' vytvořila nejenom na katedře fotografie, ale na celé FAMU výraznou a na dlouhou dobu neopakovatelnou atmosféru.

nost, atd. – mládenci je mají po své levé ruce, zatímco divák je tedy vnímá jako ‘pravíčové’, a na druhé straně – z hlediska mláďenců po pravé ruce a z hlediska diváka tedy jako ‘levíčové’ – jsou prezentovány negativní, pokleslé aspekty života: prostopášnost, pijanství, hazardní hry atd. Pokud zvážíme okolnost, že fotografie všech 22 symbolických reprezentantů (či reprezentantek) životních hodnot stejně jako otce, obou synů i pěti částí prostředí a pozadí obrazu Rejlander nafotografoval separovaně podle přesných skic, poté obkryl na jednotlivých negativech černou krycí barvou vše, co se nemělo na výsledné fotografii objevit a nakonec postupně jeden negativ za druhým kopíroval na speciálně připravený albuminový papír,⁴ uvědomíme si, jak vyčerpávající a na přesnost náročná práce to byla. Ruku v ruce s poznáním obtížnosti nemůže nepřijít otázka: Proč to všechno? Proč tak komplikovaný postup, když ‘prostou’ malbou by to možná nebylo rychlejší, ale rozhodně by okolo celé práce bylo méně technických hádank, laborování s chemikáliemi a celek by nepochybně vypadal přirozeněji, protože metoda postupného snímání a především kopírování jednotlivých negativů dovedla obraz k jisté strnulosti a nepřirozenosti?

Odovědi jsou dvě. Souvisejí spolu a přitom současně negují jedna druhou, čímž vyjadřují jak naše rozpaky nad celou oblastí kompozitní narativně-alegorické fotografie, tak nám osvětlují smysl i jeden z nejdůležitějších výchozích bodů současné inscenované fotografie:

1. Rejlander, především, měl fotografii rád a jasnožřivě v ní cítil otevírající se prostory nových možností. Přál si, aby byla vnímána se stejnou vážností jako seriózní umělecká malba, která mu ovšem byla stejně drahá a blízká, a jestliže chtěl přiblížit fotografii svým kolegům malířům, snažil se především akcentovat její schopnost reprezentovat naprosto věrně realitu. Proto fotografoval jednotlivé modely v pózách, které pro ně našel v předběžných skicách, tak aby je bylo možné bez přemalby vkopírovat do celku obrazu, neboť chtěl v detailu zachovat autenticitu a pocit věrného otisku reality. Jistěže pro nás zůstane navždy otázkou, jak moc, nebo zda vůbec si Rejlander uvědomoval, že tenhle ‘odraz reality’ jde zásadně proti smyslu a podstatě alegorické symbolizující malby a že právě proto se jeví užití fotografie v takovém postupu rušivě, pokud nepůsobí přímo jako karikatura. Už také můžeme těžko zodpovědně říci, zda se Rejlander cítil nedostatečně silným v iluzivní malbě a zda tedy nebylo něco na pomluvě, která tvrdila, že fotografie se chápou především méně schopní malíři.

2. Rejlander ale nepochybně cítil, že na obraze nesmí absentovat manuální mistrovství malířů, promrskávaných Zeuxovými hrozny nebo Parrhasiovou záclonou, neboli oceňovaných odnepaměti podle toho, jak věrně dokázali ve svých malbách vytvořit iluzi reality. Jestliže tedy manuální mistrovství najednou nebylo zapotřebí k tomu, aby se vytvořila iluze reality, musela v intencích narativního malířství být práce malířovy ruky a její formující schopnost jakožto výraz tvořivosti vnímatelná nějakým jiným způsobem. Proto náročná a komplikovaná montáž, proto obrovská spousta práce s vykrývací barvou, proto obraz, který si sice v detailu drží minucióznost fotografického zobrazení, ale v celku se tváří

⁴ Na tom, že si Rejlander připravoval sám albuminový papír, by ještě nebylo nic překvapivého, to fotografové dělali zcela běžně, problém byl v tom, že Rejlander neměl k dispozici dostatečně velký arch papíru, který by byl vhodný pro zcitlivění albuminovou emulzí – ne každý papír se k tomuto procesu hodil a každý, byť principiálně vhodný papír, dával naprosto rozdílné výsledky v hloubce a sytosti tónů –, a proto musel nejprve sestavit a proklížit dohromady menší archy. Jistě to nebylo snadné, uvážíme-li nutné vypírací časy po ustálení, resp. tónování výsledné kopie.



Henry Peach Robinson: *Odcházení*

jako produkt toho, co od Benjaminina označujeme jako symbiózu duševní a manuální činnosti.

Obecenstvo ale k Rejlanderovu nepříjemnému překvapení, stejně jako k neskrývanému zklamání jeho současníka i souputníka Henryho Peache Robinsona, zareagovalo reálněji. Obnažené ženské postavy nebyly shledány dostatečně 'abstraktní', rozuměj zidealizované k tomu, aby byly v očích diváka třetí čtvrtiny devatenáctého století adekvátní moralizujícímu obsahu, respektive názvu obrazu. Ten byl tedy shledán hrubým, vulgárním, ne-li sprostým, a nic na tom nezměnilo ani požehnání z nejvyšších kruhů, tj. přímo královnou Viktorií, která obraz zakoupila pro pracovnu prince Alberta. Nejinak se vedlo i Robinsonovi, jehož později proslavená kompozice *Odcházení* z roku 1858 (Henry Peach Robinson: *Fading Away*) nejprve neprošla 'cenzurou' konzervativní umělecké scény a později byla ostře kritizována pro zneužití privátního citu a za zveřejňování žalu, přestože nebylo tajemstvím, že fotografie byla opět smontována z dílčích záběrů, že bylo použito vybraných aktérů a že rovněž prostředí obrazu (tentokrát pouze z jednoho negativu) bylo uměle vytvořené...⁵ Obecenstvo (zjevně i velmi poučené obecenstvo) tedy dalo jasně najevo to, co později částečně vysublimovalo jako estetika přímé fotografie, že totiž fotografický obraz zachycuje realitu, ta že nemá být měněna a že při jejím zachycování má být využito nejenom výtvarného citu, ale že především mají být respektovány jisté etické zásady. Před britkou kritikou neuchránila Robinsona ani skutečnost, že obraz měl na paspartě vytištěný úryvek ze Shelleyho *Královniny Světla*, ani přízeň panovnického dvora, když královnin manžel obraz zakoupil a navíc dal Robinsonovi předběžnou objednávku na jednu

⁵ Více k Rejlanderovi i Robinsonovi viz publikaci Daniely Mrázkové z roku 1985.

kopii každé podobné fotografie, kterou kdy udělá. Mechanická přesnost reprezentace reality byla prostě nepřekonatelnou překážkou. Jak hluboká propast ve vnímání významu a obsahu obrazu to byla, lze snad nejlépe ilustrovat na okolnostech premiérového vystavení Gericaultova obrazu *Prám Medúzy* (1818-19). Obraz zachycující dramatickou situaci zachránění 15 z původních 150 trosečníků, kteří se 13 dnů poté, co jejich loď Medúza v roce 1816 ztroskotala při výpravě do Somálska, plavili rozbourěným oceánem téměř bez jídla a vody, pouze s minimální zásobou vína, začal Gericault malovat dva roky po inkriminované události, kdy vyšly postupně najevo všechny okolnosti této katastrofy – počínaje krvavými střety, přes vzájemné vyvražďování lidí na voru a kanibalismus až po chladně vykalkulovanou likvidaci nemocných nebo zraněných v zájmu zachování stále se zmenšujících zásob vína pro ty, kdo si mysleli, že mají větší šanci přežít. Gericault mluvil se všemi 15 zachráněnými, dělal si pečlivě skici a ve snaze docílit co možná největší iluze reality si nechal od lodního tesaře, který shodou okolností byl mezi oněmi patnácti, postavit v ateliéru zmenšenou kopii voru. Výsledný obraz zachycuje dobře propočítanou směs utrpení, bolesti i naděje a nemlčí ani o problému kanibalismu; přestože tedy evokuje všechny myslitelné problémy i hrůzy lidství, král Ludvík XVIII. poté, co si prohlédl všechny obrazy dva tři dny před oficiálním otevřením Salonu, adresoval Gericaultovi osobní ‘povolující’ dopis: „Pane Gericaulte: Vaše ztroskotání lodi není taková hrůza...“ Téměř o půl století později obraz umírající dívky obklopené nejbližší rodinou, přestože se jednalo o montáž dílčích inscenovaných fotografií modelů (amatérských herců), hrůzou byl.

III

Je nepochybné, že to, co vadilo divákovi v druhé polovině 19. století, je právě tím, co přitahuje k inscenované fotografii umělce o sto let později – otisk reality. Sdílené vědomí reálné existence zobrazeného objektu. Jakkoliv je objekt namnoze postaven do jiných, překvapujících souvislostí, jakkoliv může být navíc objekt sám umělý, vytvořený, třeba ne nepodobný realitě snové vize, v okamžiku stisku spouště je realitou, zhmotněnou vizí. Zatímco narativní fotografie fotografů v závěru 19. století se ve snaze o přiblížení fotografie k výtvarnému umění, přesněji k malířství, snažily zastříti podstatu fotografického zobrazení, je pro závěrečnou čtvrtinu 20. století a počátek nového tisíciletí příznačná právě ona protipozice ‘realistického’ zobrazení uměle vytvořeného světa.

Inscenovaná fotografie připadá někomu možná jako módní trend, jakási sofistikovanější ‘hra na umění’, ale ani nepřítel tohoto proudu nemůže nevidět zásadní proměnu v přístupu k inscenované fotografii. Na rozdíl od piktorialistických tendencí 19. století, kdy se fotografové snažili v jistém smyslu dělat cokoli, jenom aby prokázali, že fotografie může být „dělána jako umění“⁶, pro současné tvůrce v oblasti inscenované fotografie je otázka, zda je či není fotografie umění, zcela nezajímavá, neboť oni se chápou fotografického přístroje asi tak, jako by vybírali ze stojanu speciální štětec.

Použil jsem už výraz módní trend. Vzedmutá vlna inscenované fotografie koncem 70. a počátkem 80. let tak jistě musela působit. Jenomže inscenovaných

⁶ Marcus de Zayas: „Fotografie není umění, ale může být jako umění dělána...“ (in: *Camera Work*)



Théodor Gericault: Prám Medúzy

projektů neubývá a 'hvězdy' minulých dekád jsou nahrazovány novými a novými autory v dalších dekádách. Po Duanu Michalovi, Les Krimsovi, Guy Bourdinovi či už zmíněné Sandy Skoglundové jsou zde osobnosti typu Mariko Moriové, Aty Kima, Tracey Moffatové, Gregory Crewdsona atd. Každá z těchto osobností představuje specifický okruh zájmu, stejně jako svébytný rukopis.

IV

Abychom se mohli celé problematice systematicky věnovat, potřebujeme nepochybně vytvořit nějaký systém třídění, potřebujeme podchytit jednotlivé pramínky, spojující se v mohutný veletok soudobé inscenované tvorby nejenom v tradičně chápané oblasti 'statické'⁷ fotografie, ale i v oblastech hraničních.

V základních studijních příručkách inscenované, respektive konstruované fotografie z dílen Michaela Kohlera (1995) a Anne Hoy (1987) se můžeme setkat s jakýmsi hrubým systémem dělení celé oblasti:

1. zátiší – sestavení objektů, zřetelně odlišné od klasických malířských zátiší, opřených zejména o vzor holandských mistrů;

2. miniaturní scény – nikoli nepodobné a zhusta identické se scénou klasického 'domácího loutkového divadla' za použití loutek, panenek, dětských hraček či podobných objektů;

7 Termín 'statická' by neměl být chápán pejorativně – pod tímto termínem zde rozumím fotografii myšlenou a pořizovanou nikoli jako součást kinematografie či videa, ale jako soliterní obraz. Čeština, jakkoli je to nesmírně bohatý jazyk, nemá prostě adekvátní seriózní termín pro anglické výrazy 'still photography' a 'motion pictures'.

3. narativní tabla – několik herců nebo modelů představuje scény z běžného denního života, z historie, mytické anebo fantazijní příběhy;

4. vlastní prezentace – umělec pozvolna přebírá a staví sám sebe do nejrůznějších rolí;

5. fotografické plastiky a třídimenzionální instalace.

Lze říci, že toto dělení by nám mohlo pomoci rozčlenit celou komplikovanou a rozsáhlou tvorbu do několika přehlednějších a tím srozumitelněji zmapovatelných skupin, že mimo jiné implicitně odráží také jiný způsob dělení na inscenovanou (používající živé aktéry) a konstruovanou fotografii (pořizovanou důsledně bez živých modelů), ale stejně tak lze říci, že celé toto dělení je až odpudivě mechanické a neodráží nespoutanou realitu tvorby a imaginace. Kupříkladu francouzský fotograf Bernard Faucon se pohybuje se svými obrazy mezi narativním tablem, miniaturní scénou i zátiším a zcela evidentně není při této migraci ojedinelý. Po jistých problémech, jak tuto rozsáhlou látku zpřehlednit pro přednášky, jsem dospěl k názoru, že nejméně nevhodné bude dělení na dvě významné skupiny: *Palimpsest*⁸ a *Narativní obraz*.

Netvrdím, že to je nějaké absolutní řešení problému ‘vývoje druhů’ v inscenované a konstruované fotografii, ale pomáhá alespoň částečně rozčlenit látku do logických celků.

V.

Palimpsest je jedním z významných projevů umělecké tvorby následující po výbojích moderní meziválečné avantgardy (jak bych raději nazýval éru častěji označovanou jako postmoderna). Tato tvorba, i když obsahuje rozsáhlý horizont přístupů od prostých citací až po extrémní polohy představované například převzatými obrazy Sherin Levine, jejichž smysl mi zcela uniká a jejichž etickému základu jsem zatím díky bohu nedorostl, je v jistém smyslu toho slova logickým vývojovým stadiem západní kultury.

Patří sem dozajista práce u nás velmi známé Cindy Sherman, jejíž produkční schopnost začíná nebezpečně celé dílo ředit téměř k rovinám beztvare podbíživosti, dále převážná část tvorby nám o něco méně známé Mariko Mori, v Rudolfinu prezentovaný a stejně jako všude vášnivě diskutovaný projekt Bettiny Rheims a Serge Bramleyho *INRI*, práce Yasumasa Morimuri a Tjarda Sixmy, stejně jako neobarokní tvorba Joela-Petera Witkina, jehož práce je, myslím, nejlepší ilustrací organického vřazení fenoménu inscenované fotografie do vývojového proudu umělecké tvorby v závěru 20. století.

Profesor dějin umění Joel-Peter Witkin vešel do povědomí historiků fotografie i laické veřejnosti jako autor konstruovaných fotografií, které jakkoliv čerpají svou látku v dějinách umělecké – zejména malířské – tvorby, obracejí se k problémům nemocného lidství na konci druhého tisíciletí. K obsedantním Witkinovým tématům patří pak zejména otázka role, postavení a sociálně-kulturní percepce ženy. Používá velmi silných palebních zbraní v symbolice výběru protagonistů svých obrazů, na kterých figurují transvestiti, nejrůzněji postižení, fyzicky i du-

⁸ Termínem palimpsest se rozumí průnik dvou nebo více textů – papyrus nebo tabulka, kde původní text je přepisován novým textem, ačkoli onen původní text nebyl zcela dokonale vymazán, takže ‘prosvítá’ přes nový text.

ševně handicapovaní lidé, skřítci, stejně jako lidé abnormálního vzrůstu, Witkin atakuje naše strnulé chápání ženské otázky stejně tak, jako bombarduje naše zdeformované či zakrnělé mezilidské vztahy. Na inscenované fotografii *Las Meninas (Uctivé služebné)* z roku 1987, která vychází z veleznamého Velázquezova obrazu shodného jména z roku 1656, je kupříkladu centrální postava, pětiletá dcera krále Filipa IV. a královny Marie Anny, infantka Margarita Teresa, nahrazena beznohou dívenkou, usazenou ve speciálním pojízdném křesle, zkonstruovaném jako model drátěné kostry barokní, resp. rokokové sukně opatřené kolečky.

Vzhledem k tomu, o čem jsme hovořili výše, není jistě bez zajímavosti, že Witkin si vybral Velázquezův obraz na základě žádosti španělského ministerstva kultury a školství, které fotografa, tehdy už velice uznávaného jako autora replik známých historických obrazů, požádalo, aby pro svou španělskou výstavu realizoval parafrázi libovolného obrazu z dějin španělského malířství. Witkin sáhl neomylně po *Uctivých služebných* hned z několika důvodů. Především ho, stejně jako všechny historiky i prosté ctitele umění, jistě přitahovaly nezodpověditelné záhady tohoto na první pohled velmi realistického, ve skutečnosti však enigmatického díla. Díky přesným zápisům historiků španělského dvora známe jména všech zobrazených postav včetně královského psa. Víme o mimořádné až absolutní nudě, která Velázqueze na dvoře Filipa IV. stravovala. Víme mnoho o vztahu malíře k dvornímu účetnímu José Nietovi, zachycenému v hloubi obrazu v otevřených dveřích na schodiště, ale můžeme se jenom dohadovat, co je na plátně vlastně zobrazeno. Je to 'momentka' zachycující malíře u rozměrného plátna, na které patrně maluje dvojportrét 'Jejich Veličenstev' – jež nalézáme v odrazu zrcadla na zadní stěně komnaty mezi rozměrnými obrazy – právě v okamžiku, kdy jeho královské modely vyrušila princeznina družina, demonstrující péči o královskou dcerku? Nebo je tomu právě naopak a královský pár provádí inspekční návštěvu s cílem zkontrolovat, jak probíhá malování obrazu princezny, obklopené hroznem jejích služebníků? Je něco pravdy na domněnce, že Velázquez de facto vytvořil optickou hříčku, v níž dal divákovi, pozorujícímu z pozice běžné a přesně stanovené pro každé dílo iluzivního malířství, opojnou možnost cítit se podle okolnosti buď jako král nebo jako královna a zhlížet se v zrcadle na pozadí reálné scénky ze života 'svého' dvora? Čím více si nejsme jisti, tím více je pro nás tento obraz přitažlivý a tím víc byl a je jistě přitažlivý i pro znalce malířství, Joela-Petera Witkina. Ale je tu ještě něco víc, co nepochybně přitahuje jeho i naši pozornost: Velázquezův obraz je patrně prvním dosud známým obrazem v dějinách iluzivního malířství, který zjevně zcela záměrně porušil od dob Brunelleschiho zažitý kánon, že nejsprávnější pozorovací místo se nalézá mezi pozicí malíře a rámem obrazu, jinými slovy, krok či pár kroků 'před' malířem, ale vždy v ose jeho pohledu. V případě *Uctivých služebných* je ovšem malířova pozice zcela jiná – malíř se postavil v rovině svých hlavních objektů, a obraz tak působí, jako by byl malovaný podle odrazu v jakémsi velkoplošném zrcadle, v rovině krále a královny, respektive potenciálního diváka.

Velázquezův záhadný obraz je Witkinem interpretován na první pohled neméně záhadně. Nepřekvapí nás, že fotograf situuje sám sebe k malířskému stojanu, ale fakt, že pro tuto kompozitní fotografii obléká triko s logem Warholova časopisu Interview Magazine, naznačuje, že chce diskutovat nejenom s Velázquezem, ale že chce současně uvažovat prostřednictvím Andyho Warhola o přístupu umělce ke světu, k životu, respektive k umění samotnému. Tomu ostatně



Joel-Peter Witkin: *Las Meninas*

nasvědčují další části obrazu: Příslušníci královského dvora, obě služebné, dva strážci i oba šaškové z obrazu víceméně vypadli a jsou částečně nahrazeni půvabnou miróovskou malbou a částečně vyměněni za jednoho obnaženého muže, ležícího v popředí na podlaze, viditelně zmoženého alkoholem nebo omámeného drogou. Olejomalby na zadní stěně Velázquezova obrazu jsou proměněny v pás fotografií, v nichž Witkin částečně angažoval sám sebe: připomínají jednak cyklus snímků piktorálního fotografa Franka Hollanda *Daye Sedm posledních Kristových slov*, jednak reflektují narativní pásma obrazů, které známe ze středověkých chrámů. Poslední záměnou je, že dvorní účetní v pozadí obrazu je představován nahou mužskou postavou revokující obraz Ježíše Krista a doplňující vertikální osu Witkinovy kompozice, a vypínající tak linii symbolických úvah o smyslu a náplni lidského života: od modelu křesťanství k alkoholu a drogám. Horizontální linie, celkem logicky protínající vertikální osu v průsečíku handicapované 'infantky', je osou úvah o úloze umění a kultury: od umělce Witkina k miróovským motivům španělské záliby v tragédii bez morbidity. To vše umocněné obrazem evidentně mrtvého královského psa, který je ve Velázquezo-



Velázquez: *Las Meninas*

vě provedení dráždění či 'mazlení' nohou dvorního šaška Nicolasita Pertusata. Iluzivně popisný Velázquezův obraz tak v provedení Joela-Petera Witkina dostává zcela jiný, aktualizovaný obsah. Vznešená nuda je nahrazena pachem tlení a zániku. Našlehaná intelektuální prázdnota originálu je nabita energií úvah o paradigmatech náboženství i o cílech a smyslu moderního života, protínajících se v průsečíku zohaveného lidství. Nic povzbudivého, nic krásného, nic, co by oko shledalo lahodným a mysl osvěžujícím, ale přesto nás tento Witkinův obraz nechává ani na chvíli v klidu, přitahuje nás svou myšlenkovou bohatostí, stejně jako odpuzuje svou neskrývanou ošklivostí. Kdo by si chtěl rád připustit, že tento obraz může být reflexí tragické, smutné a odpudivé reality postmoderního života? Ale obraz touto reflexí je, ať se nám to líbí, nebo ne. Netvrdím, že by mi právě tato reakce na všelijak zprohýbané křivky našeho života byla nějak zvlášť blízká, natož libá. Mohu třeba raději vyhledávat hladivou dlaň uměleckého díla zobrazujícího například velebnou krásu božské přírody, ale musím chtít nechtě připustit, že existuje realita lidského života, která je velmi vzdálená obrazu ideálního stvoření, i že je tu člověk, který ve svých černých snech tuto realitu cítí svý-

mi zjitřenými smysly. Joel-Peter se jako malý chlapec stal svědkem dopravního nehody, která pro něho skončila tím, že se k jeho nohám přikulila uříznutá dívčí hlava, a sloužil jako válečný fotograf ve Vietnamu; vidí tedy realitu našeho života jiným pohledem, než bychom si mohli sami přát. Jeho inscenované fotografie tuto realitu jeho vidění odrážejí bohužel až tuze věrně – a na tom nic nemění ani ten fakt, že také on nedokázal odolat nástrahám obchodní mašinerie a redukuje v posledních letech dopad svých kompozic sebeznehodnocující kvantitou.

VI.

O narativním obrazu Sandy Skoglundové jsme hovořili hned na počátku našich úvah, ale dlužno říci, že tato autorka, jakkoliv velmi osobitá, je jenom jednou z mnoha osobností v proudu narativní inscenované fotografie. Počínaje Duanem Michalsem, přes buřičsky kritické a ironizující kompozice Les Krimse, až k reklamou provoněným nadrealistickým aranžím Guy Bourdina v závěru 60. a v průběhu 70. let řeší narativní inscenované fotografie závažná témata našeho života, ale pravá exploze nastává až v 80. letech. Výčet důležitých jmen by byl velmi dlouhý, ale naším cílem není sestavovat přehledové seznamy. Považuji za nutné zmínit spíše jména těch, kteří nesou symbolickou pochodeň inscenované tvorby až do současných dnů, zvláště tam, kde projekty inscenované fotografie zaplňují jakási bílá místa na tematických mapách vizuální tvorby.

Tracey Moffatová zpracovávala nejdříve ve svých malbách a grafických listech, později ve filmech a fotografiích a nyní převážně v inscenovaných fotografiích, které jsou jakýmsi momentkami osobní, vnitřní reality domorodé australské dívky vychovávané v bělošské rodině, problematiku kolonizace, rasových a sexuálních rozdílů, stejně jako otázku sebeurčení.

Zdánlivě méně závažné nám mohou připadat projekty Atty Kima, prezentované pod souhrnným názvem *Projekt Muzeum*. Atta Kim je toho názoru, že všechny lidské záležitosti i instituce si pochopitelně zaslouhují, aby jejich historie byla muzeálně, tj. historicky zpracována, ale současně je přesvědčený, že našel lepší, neboť vitálnější formu moderního muzea než tu, která je běžně popsána ve výkladovém slovníku. Na nejrůznějších místech – v překvapivých exteriérech, v roztodivných interiérech, ale i v abstraktním prostoru ateliéru – situuje jakési živé obrazy, ponořené do 'formalinu' rozměrných plexisklových 'vitrín'. Téma jeho instalací jsou opět velmi rozrůzněná: *Děvky s podtitulem O lidech, kteří kupují a prodávají sex; Památník Války* – o hrubém násilí korejské a vietnamské války; *Nirvana* atd.

Gregory Crewdson, jehož fotografie jsme mohli vidět před nedávnou dobou i v Praze, publikoval před nepříliš dlouhou dobou knihu *Soumrak* s poetickým názvem i romantizujícím obsahem. Stmívání je podle něho oním magickým momentem, kdy běžné denní praktiky procházejí zvláštní proměnou mezi světem praktického reálného života a světem záhad. Kniha vydaná roku 2000 v New Yorku obsahuje čtyři desítky fotografií, které jsou podle Crewdsonových skic realizovány rozsáhlým štábem pracovníků, podobně jako se připravují složité scény pro hraný film. Crewdsonovy fotografie jsou většinou velmi záhadné, možná že ale často vyplouvá na povrch těžko zodpověditelná otázka: Proč tak nákladná příprava pro zcela běžný obraz, který by snad mohlo být možné pořídít kdekoli a tře-



Jeff Wall: Rozhovor mrtvé jednotky

ba i reportážním způsobem? Při podrobnějším studiu jeho fotografií se ale dobereme k poznání, že Crewdsonovy fotografie jsou velmi pečlivě vybudované právě několik milimetrů nad rovinou běžné normální situace a právě ten často pranepatrný posun nad realitu vytváří jejich nenapodobitelné kouzlo. V každém případě nás ale jeho fotografie vedou k odpovědi na otázku po smyslu a chápání inscenované fotografie jako celku: Přijímáme-li jako samozřejmost inscenaci ve filmu, proč by nás apriori měla pobuřovat inscenace ve statické fotografii?

Jednou z typických narativních inscenací ve fotografii je obraz Jeffa Walla *Rozhovor mrtvé jednotky* (*Dead Tops Talk: A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, Afghanistan, Winter 1986, 1991-92*). Fotografie, inscenovaná na zcela jiném místě planety než na oněch historických místech bojišť v Afganistánu, je velmi, až mrtvolně tichá, a přestože v sobě nemá ani trochu dramatickosti skutečného válečného obrazu, je vlastně tou nejsmutnější možnou výpovědí o nesmyslnosti jakékoliv války a onoho sovětského 'Vietnamu' zejména.

Tváří v tvář takové fotografii nejsme na pochybách: V nerealitě inscenované fotografie může být v jistém smyslu toho slova více reality než ve zlomku vteřiny, vytrženém z nestrojeného okamžiku reálného života...

Citovaná literatura

CREWDSON, G. *Twilight*, New York 2002

HOY, A. H. *Fabrications (Staged, Altered and Appropriated Photography)*, New York 1987

KOHLER, M. *Constructed Realities (The Art of Staged Photography)*, Zurich 1995

KULKA, T. *Umění a kýč*, Praha 2000

MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*, Praha 1985

PARRISH, T. *The Grouchy Grammarian*, New York 2002

Stát se Třetím: Dvě podoby virtuální reality

...červánky divadelního obratu...¹

Jana Horáková

Virtuální realita je v současnosti technologicky nejvyspělejší nástroj modelování umělých světů, zaměřujícím se převážně na simulování vizuálních vjemů.² Technologie virtuální reality jsou prozatím posledním krokem na cestě médií k obrazu, vedoucí přes filmové plátno, obrazovku počítače až k virtuální realitě. Prostor virtuální reality je, stejně jako kybernetický prostor počítače a filmové plátno, dvoudimenzionální. Třetí dimenze prostoru je podobně jako v perspektivní malbě zobrazována iluzorně, trikem.

To, co systémy virtuální reality přinášejí nového, není tedy umělý prostor věrně napodobující realitu. Je to *iluzorní prostor*, který nabízí i plocha malířského ho plátna. Virtuální realita je především

¹ Podtitulem článku odkazujeme k Osolsobého vyjádření ke knize Brendy Laurela *Computers as Theater*: „[...] její knize sice přiznávám statut ranního červánku či obdobného meteorologického úkazu věštícího divadelní obrat analogický „lingvistickému obratu ve filozofii“, zároveň se však ani trochu netajím tím, že skutečný obrat by asi vyžadoval cosi přesnějšího a disciplinovanějšího“ (Osolsobé 1995:26). I tento článek chce být takovým červánkem...

² Virtuální realitu lze definovat jako prostředí simulované pomocí helmy/hledí, umožňující zažít pocit úplné třírozměrné reality proměňující se v závislosti na pohybech těla, a speciálních rukavic nebo celého oděvu, které umožňují úplnou zpětnou vazbu hmatu, tedy zdánlivě bezprostřední interakci s programem, generovaným počítačem (viz Cotton a Oliver 1994: 206).

médiem iluze *bytí v umělém prostoru*. Této iluze je dosahováno jednak tím, co bychom mohli nazvat *obrácením perspektivy*. Úběžníkový bod, vzhledem ke kterému je virtuální realita konstruována, není **na** nebo **za** horizontem zobrazeného světa (renesanční perspektiva), je jím sám *člověk*, který *vstoupí* do prostoru virtuální reality a *zažívá* tu zkušenost první osoby (tzv. *first person experience*). V závislosti na jeho pohybech v prostoru virtuální reality se potom proměňuje také uspořádání tohoto prostoru.

Dalším charakteristickým rysem světa virtuální reality je vysoký stupeň interaktivity jejího prostředí. Interakce se systémy virtuální reality má být zážitkem volného pohybu a akce v jejím prostředí, který vyvolává pocit tzv. *immerze* – vnoření, ponoření do umělého světa. Přístroje virtuální reality modelují nejen umělý svět, ale zejména *umělý zážitek* interakce člověka s jeho vnějším prostředím.

Pokud je rozvoj technologií virtuální reality nesený myšlenkou dokonale realisticky simulovat realitu, tj. vytvořit model reality, který by byl k nerozeznání od jeho originálu, potom se vnučuje otázka: co vlastně od konstruování virtuální reality očekáváme a k čemu ji potřebujeme?

Zatímco programy osobních počíta-

čů, včetně počítačových videoher, vyžadují od uživatele, aby s nimi komunikoval jejich řečí, cílem vědců pracujících na vývoji virtuální reality je naučit přístroje rozumět způsobům komunikace užívaným lidmi, jako je řeč, písmo nebo dotyky a dokonce i změny nálady (prostřednictvím měření tepové frekvence interaktéra ve virtuální realitě).

Marvin L. Minsky se domnívá, že touha konstruovat virtuální realitu a pozornost, která se tomuto fenoménu věnuje, vychází z představ, že „skutečný svět je velmi omezený ‘zákony rezistence’ a je třeba vynaložit příliš mnoho práce, abychom dělali to, co dělat chceme. Snadněji to jde v představách, protože tam nejsme omezení ‘akcí vyvolávající reakci’. Jinými slovy, virtuální realita nabízí nový život v inteligentním světě, který obývají objekty se skutečnou touhou sloužit našim cílům“ (Minsky 1996: 21).

Jozef Kelemen vidí předobraz myšlenky virtuální reality ve schopnosti lidské mysli vytvářet si představy o světech, ve kterých se naše těla nenacházejí a které smysly nevnímáme. „Jinými slovy, o **virtuálních světech**, ve kterých se lehce ocitají naše představovaná-virtuální-těla, abychom zakoušeli (říkáme tomu v **představách**) to, co nezažíváme ve skutečnosti“ (Kelemen, 1995: 17). Jde tedy o vytváření světů, které si lidská mysl jen představuje.

Představy, které jsou s technologiemi virtuální reality spojovány, nás odkazují k myšlence virtuální reality jako *hřiště* či *prostoru hry*, který je poskytován jeho interaktérům (ve smyslu prostoru zástupného, umožňujícího symbolické jednání³). Zdá se, že virtuální

3 Symbolické jednání: tento termín tu označuje vědomý nebo nevědomý ‘rituál’, který spisovatel zažívá v průběhu vytváření díla. Dílo je ‘strategií’ kontroly jeho vlastních problémů. Spisovatel maskuje svou identitu, a tak předvádí symbolickou akci. Spisovatel například může ‘ze sebe vypsat’ agresivní impulsy, komplexy viny, sexuální komplexy skrze symbolickou akci“ (Cuddon 1999: 888).

realita čerpá své kouzlo z toho, že navozuje představu prostoru mimo sociální síť, ve které je každý z nás lapen, prostoru rituálního osvobození se od sebe sama, své identity. Virtuální realita má být jako realita, avšak zároveň má mít všechny výhody své nehmotné a umělé kvality. Je to *svět našich snů a přání*.

Virtuální realita je technologicky nejvyspělejším produktem techno-kultury. Zábavné systémy virtuální reality se objevily na začátku 90. let minulého století jako pokračování nejrozšířenějšího a nejznámějšího projevu techno-kultury – počítačových videoher. Primárně je tedy estetika virtuální reality estetikou počítačových her, která zase vychází z principů, na kterých je založeno fungování kybernetického prostoru počítačové sítě. Pro teoretické uchopení zážitku virtuální reality je tedy nezbytné soustředit pozornost na oblast kybernetiky a teorii modelování. Tento postup se jeví důležitý i pro další uvažování o možnostech virtuální reality, neboť se vžila (nesprávná) představa, že virtuální realita (na rozdíl od jiných médií pracujících na principu sdílených kódů komunikace) je technologií, která umožňuje *bezprostřední* přenos mentálních-vnitřních modelů z jednoho systému do jiného.⁴ Osolobě popisuje zážitek virtuální reality v termínech kybernetiky jako komunikaci člověka a stroje, jejíž grafické

4 Viz například už citovanou knihu Brendy Laurel *Computer as Theater*. – Ivo Osolobě připomíná v mnoha svých textech význam Jiřího Klíra a Miroslava Valacha, zakladatelů tzv. ‘české kybernetické školy’. Zvláště významný je přínos Miroslava Valacha. Jeho teorie tzv. ‘proper models’ – *vlastních modelů* – anticipuje to, čemu se dnes v kognitivní vědě a kognitivní psychologii říká *mentální modely*. (Teorii vlastních modelů Valach prezentoval na II. Mezinárodní kybernetické konferenci v Namuru 1957.) Termín ‘vlastní model’ souvisí s Valachovou definicí komunikace v termínech přenosu vlastních modelů z jednoho systému do druhého. Vlastní modely zařazuje Ivo Osolobě do skupiny tělesných modelů. Vlastní modely jsou modely tělesné-nesdílitelné, na rozdíl od tělesných modelů sdílitelných – tedy od jazyka a behaviorálních modelů – fungujících na principu hry (viz např. Osolobě 1998).

schéma by vypadalo jako „dva prostorově oddělené [...] bločky [z nichž jeden reprezentuje člověka a druhý technologii, pozn. JH] a mentální model uvnitř jednoho, ovšem mentální model [...] dvojnásobně zapuštěného schématu (jinak řečeno interakci dvou prostorově oddělených bločků, z nichž jeden navrhuje a druhý přijímá ‘hru na vnoření’)“ (Osolsobě 1995: 28). Schematické rozlišení (Osolsobě sám přiznává, že grafická schémata ve svých textech velmi rád využívá), kde začíná stroj a kde končí člověk, je velice důležité. Demytizuje médium virtuální reality a umožňuje nám tak uvažovat o skutečných možnostech, které nabízí.

Virtuální realita je mezní podobou komunikace *mezi* strojem a člověkem. Jde vlastně o komunikační situaci na pomezí *divadla* a *performance art*. Zážitek virtuální reality je zážitkem setkání s jiným, umělým světem, v jehož prostředí se ocitáme skrze své reprezentace. V případě plně imerzivní virtuální reality, poskytující *zážitek první osoby*, uživatel vstupuje do jejího prostoru *skrze* reprezentace částí svého těla, zpravidla rukou. Tyto virtuální končetiny mají povahu *metonymie* odkazující k lidskému tělu ‘zapuštěnému’ (*embedded*) ve virtuální realitě, ale i povahu *symptomu*, který poukazuje ke konkrétní aktivitě člověka ve virtuální realitě. Grafické reprezentace končetin interaktéra umožňují *jednat* a zároveň *sledovat* toto jednání a zmožovat tak jeho smyslový zážitek.⁵

Přestože kontakt uživatele s prostředím virtuální reality je velice těsný (uživatel je zcela obklopen vizuálními, akustickými a taktilními vjemy) a evokuje představu sdílené, nezprostředkova-

5 Příkladem jiného typu virtuální reality, ve které člověka zastupuje-reprezentuje jeho agent-virtuální bytost, kterou však může zcela ovládat a tak se s ní ztotožnit, je systém Videoplace Mirrona W. Kruegera (viz Krueger 1991).

né komunikace vnitřních-mentálních modelů tvůrce, její zážitek si ponechává povahu distance *Já-Svět*. Přírodní rozhraní, skrze které interagujeme se svým prostředím a které reprezentuje naše tělo a jeho smysly, je dokonce zdvojeno, ‘*obrněno*’ technologickým aparátem. Impulsy, které nepřicházejí do mozku nikdy přímo, ale rozložené našimi smysly, jsou skrze poly-senzorickou soustavu systému virtuální reality dále rozkládány.

Vztah přirozených smyslových vjemů má povahu sítě vztahů a spojení, která umožňuje synestetické propojení smyslového aparátu fungujícího na principu metafory. „Vstupujeme tímto způsobem do světa, silně propojení pozorností, kterou věnujeme těmto korespondencím proto, abychom interpretovali svět tak, jak musíme, abychom přežili: jako báseň“ (Edgar 1992: 195).

Zatímco virtuální realita se často prezentuje jako médium, jehož ‘novost’ je definována *komplexností*, se kterou působí na naše smysly, opak je pravdou: Přirozený synestetický proces zpracování smyslových vjemů je systémy virtuální reality dekonstruován a rozkládán, komplexní povaha vnímání světa je nahrazena mnohostí smyslových vjemů: „Virtuální soustavy a zařízení představují jakýsi druh smyslové koláže a nejčastěji jsou založeny na analýze a dekompozici synestetického procesu. [...] Mohli bychom dokonce říci, že virtuální zařízení se spíše snaží vyloučit a omezit synestézii ve prospěch mnohosmyslovosti, kde by každý smysl byl drážděn a představován sám sebou“ (Mérédiou 2001: 106).

Budoucím úkolem pro tvůrce systémů virtuální reality bude vytvořit software odpovídající systémům vzájemných propojení a vztahů mezi jednotlivými smysly a mentálními reprezentacemi smyslových vjemů. Systémy virtuální reality nemohou napodobit

svět bez toho, aby napodobili to, jak svět vnímáme.

Subjekt jako estetický objekt

Pohled na člověka oděného v přístrojích virtuální reality – v helmě se stereofonním hledím a sluchátky, v interaktivním oděvu nebo aspoň v neforemných rukavicích – nevyvolává představu, že právě prožívá intenzivní pocit interakce a plného bytí v prostředí, které jej obklopuje. Vnější pozorovatel může lehce získat opačný dojem, že tento člověk je zcela izolovaný od svého okolí (a on taky opravdu izolovaný je). Jeho pohyby připomínají nejisté pohyby dezorientovaného slepce hmatajícího do nekonečné prázdnoty. Takový pohled nám může evokovat představu modernizované *'trojjediné opice'*: *Nevidím, neslyším, nemluví*. Oslepený, ohlušený, izolovaný od okolí. Smysly, tyto nástroje přesahu člověka mimo sebe sama, jsou utěsněné, člověk uzavřený v sobě samém. Podobný zážitek realizoval v polovině 70. let Jan Mlčoch. Nechal se zavěsit za ruce a nohy na silonová lana v obrovském půdním prostoru. Oči měl zakryté páskou z černé látky, uši ucpané tampony z vosku.⁶ Tento stav si můžeme představit jako zkušenost *netělesného bytí, bytí bez těla* – bytí jako *čistě aktivní mysli*. Je to *dokonaný* fenomenologický akt *epoché* – *virtuální realita Já-Já* – podívaná halucinozní autobiografické reflexe vnitřních obsahů mysli.

Mlčochova akce je příkladem konceptuálního umění a konceptualismus (zvláště jeho radikální projevy) můžeme v souvislostech tohoto textu chápat jako umělecký výraz fenomenologie s jejím tematizováním vnitřního světa individua.

⁶ Jan Mlčoch: *Velký spánek*, 5. 10. 1974 (Katalog výstavy: Karel Miler, Petr Stenbera, Jan Mlčoch 1970-1980, s. 51, Galerie hlavního města Prahy).

Fenomenologické zkoumání mysli, jehož uměleckou manifestací je (radikální) konceptuální umění, má svůj pendant také v oblasti exaktních věd, v oboru umělé inteligence. Vědci tohoto oboru vytvářejí/konstruují umělé inteligentní systémy a zároveň je zkoumají vzhledem k jejich originálu, lidské mysli. Vztah vědců k systémům umělé inteligence můžeme v našem kontextu vidět jako exteriorizovanou introspekci – poznávací situaci *Já-subjekt zkoumající Já-objekt*. Zatímco virtuální realita reprezentuje zážitek bytí ve světě, který nás obklopuje, umělá inteligence odhaluje principy fungování *odrazu* vnějšího světa v aktivitách lidské mysli.

Vztah *Já-Svět* modelovaný v počítačových hrách a virtuální realitě má tedy svého *dvojníka* v podobě systémů umělé inteligence, zprostředkujících zážitek (zjednodušeně řečeno) *Já-Já*.

Pro konceptuální umění je charakteristické přenesení pozornosti z uměleckých artefaktů na *procesy* tvorby a percepce umění. Za jediný a postačující atribut umělce se potom považuje schopnost umělecky myslet.⁷

Tažení konceptualistů proti uměleckým *objektům* se většinou zastavilo na hranici lidského těla. Uměleckým dílem se nejčastěji stává *sám umělec*, přesněji jeho tělo, a událost, situace, kterou svou tělesnou aktivitou vytváří (vznikají body sculptures, body art, event, happening – nejrůznější formy akčního umění, které později dostalo název Performance Art.) Jen někteří konceptuální umělci byli natolik důslední, že překročili onu pomyslnou hranici lidského těla a svá umělecká díla umístili přímo do *prostoru konceptů*, do struktury mysli. Tito umělci se potom ve své tvorbě omezili na vytváření

⁷ Tuto myšlenku můžeme najít už na začátku dvacátých let u Josefa Čapka, který si položil spekulativní otázku, zda by také bezruký Rafael byl býval oním géniem, jemuž se klaněla předchozí staletí (viz Hlaváček 1984: 7).

návodů-scénářů určených pro mentální realizaci.⁸

Tyto scénáře můžeme chápat v kontextu našeho uvažování o různých typech virtuální reality jako další nástroje *umělého* ovlivňování mentálních procesů. Můžeme si je představit jako software, který *oživuje* hardware mysli a zároveň jediné myslí (v myslí) může být skutečněný-performovaný. (Metafora konceptuálního umění jako softwaru, v protikladu k uměleckým artefaktům chápaným jako hardware, byla v době rozkvětu konceptuálního umění velmi populární a spojuje konceptuální umění s tvorbou, která bývá zahrnována pod název 'Umění a technologie'; viz Shanken 2001.)

Vytvoření umělého systému impulsů působících na naše smysly, kterým by následně odpovídala aktivita mysli, se ukázal být prvořadým problémem virtuální reality *Já-Svět*. Považujeme nyní snahu vytvořit umělý smyslový aparát, který 'obalí' naše přirozené smysly a bude nám zároveň zprostředkovávat zcela 'realistický' dojem bytí v přirozeném prostředí, za slepou větev. „Tělo je rozhraním mezi mozkiem a zbytkem světa. A z tohoto důvodu jsou do určité míry absurdní techniky, které vymýšlíme na cestě k virtuální realitě a teleprezenci. Stavíme dva systémy tam, kde bychom měli ve skutečnosti potřebovat jen jeden“ (Minsky 1996: 17). Na zážitku interakce

⁸ Vedle Josepha Kosutha to byli například Yoko Ono, George Brecht, u nás například Milan Knížák. – Snad nejnámějším z takových 'návodů' je *Seventh Investigation (Art as Idea as Idea)*, *Preposition One* (1970) Josepha Kosutha, který zde pro ilustraci předkládáme:

- 1) Volně nakládat s mentálním.
- 2) Přejít od jednoho aspektu situace ke druhému.
- 3) Myslet najednou na různé aspekty.
- 4) Uchopit esenci daného celku; rozbit daný celek na části a nahodile je izolovat.
- 5) Generalizovat; abstrahovat běžné pomůcky; plánovat do budoucna konceptuálně (*ideationally*); přijmout postoj k 'čistě možnosti' a myslet nebo performovat symbolicky.
- 6) Oddělit naše ego od vnějšího světa.

s umělou realitou, která je 'jako realita', vnímanou umělými smysly, fungujícími jako přirozené smysly, jen těžko najdeme něco zajímavého a vzrušujícího.

Nabízí se proto otázka: nebyl by mnohem zajímavější zážitek interakce s realitou, se kterou bychom interagovali našimi smysly, které by však zpracovávaly vnější vjemy zcela novým způsobem?

Uvažujeme o možnostech využití poznatků umělé inteligence při konstruování takového typu virtuální reality, která by vznikala přímo v myslí a jejíž schopnosti by byly proměněny prostřednictvím interakce jejich organických struktur s umělými implantáty vyvinutými na základě aplikace poznatků vědců o fungování lidské mysli směrem k rozšíření jejích stávajících schopností. „Například, zatímco naše vizuální vjemy jsou zřejmě pouze dvojrozměrné, umělé implantáty umožní konceptuálně zpracovat třetí dimenzi či čtvrtou dimenzi a s oběma kvalitami bude možné volně nakládat“ (Minsky 1996: 20). Nová kvalita smyslového vnímání a následné obohacení mentálních struktur o novou dimenzi prostoru (třetí dimenze) a času (čtvrtá dimenze), znamená zcela novou kvalitu vnímání světa, který se dosud obrazel v naší myslí jako plochá struktura kubistického obrazu či abstraktní malba. Tímto způsobem bychom mohli vytvářet zážitek virtuální reality nikoliv modelováním umělého světa, ale ozvláštněním vlastního modelu světa. *Mentální obraz světa se promění v mentální divadlo světa*.

Umělé systémy, které jsou využívány při tomto typu virtuální reality, už nejsou vnějším umělým prostředím, jiným světem, ale spíše *protézou*, která nenahrazuje nefunkční, ale naopak rozšiřuje stávající schopnosti našeho vědomí. Takovéto propojení biologického a umělého promění naše mentální pochody v zážitek vědomého halucinování. Tato virtuální realita je zároveň procesem

rekonstruování i transformace vlastních mentálních modelů. Je to dovršení linie konceptuálního umění: *koncept je poprvé uměle-umělecky-proměňován.*

To, co popisujeme, není překročením tabuizované hranice mezi biologickým a umělým (představa překročení hranice tuto hranici naopak ustavuje), ale je to proces transgrese. Je to událost mutace, transformace biologického a umělého v systém jediný. Ve *fenomenologické* virtuální realitě *Já-Já*, v tomto konceptuálním divadle, lidská mysl překonává sebe sama směrem k *Jinému*. Zážitek takové virtuální reality je *katarzním prožitkem* vznešeného skrze prostoupení pomyslné hranice posvátného, nedotknutelného centra lidské existence.

Virtuální realita, kterou jsme nazvali *Já-Já*, rozhodně nemá ambice být 'jako realita' (motiv realismu byl dán do vínku virtuální realitě *Já-Svět*). Virtuální realita, kterou si právě zkoušíme představit, je zážitkem, který můžeme popsat jako „exces“⁹ – událost, která je vytvořena prostřednictvím kolize nebo subverze pravidel, termínů a konvencí určujících vnímání a podobu světa i sebe sama. Povaha této události je subversivní a transgresivní. Je narušením, které vytvoří nové normy a konvence vnímání světa.

Jestliže moderna vyčerpala všechny formální inovace možné ve zpodobení světa, potom virtuální realita *Já-Já*, do

⁹ Termín použitý Nickem Kayem pro postmoderní umělecké formy (Kaye 1994: 20).

kteří vstoupí systémy umělé inteligence schopné zdokonalovat a zmnožovat naše smysly a vjemy, se jeví jako přechod od reflexe světa k jeho transformaci. Člověku se tak naskytá možnost stát se sám sobě prostorem pro uměleckou tvorbu.

Citovaná literatura

- COTTON, B., OLIVIER R. *The Cyberspace Lexicon, an illustrated dictionary of terms from multimedia to virtual reality*, London 1994
- CUDDON, J. A. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, London 1999
- EDGAR, R. A *Virtual Aesthetics*. In: JACOBSON, L. (ed.) *CyberArts, Exploring Art & Technology*, San Francisco 1992
- HLAVÁČEK, L. *Řeč tvarů (Umění vnímat umění)*, Praha 1984
- KAYE, N. *Postmodernism and Performance*, London 1994
- KELEMEN, J. Virtuální realita – divadlo postmoderní doby? In: *Svět a divadlo*, 1995, 4
- KRUEGER, M. *Artificial reality II.*, New York 1991
- MÉREDIEU de, F. *Filosofie a nové technologie: nový registr pro smysly*. In: *Filosofie po postmoderně*, Brno 2001
- MINSKY, M. *Budúce spojenie vedy, umenia a psychologie*. In: KELEMEN, J. (ed.) *Konštrukcia mysle*, Bratislava 1996
- OSOLSOBĚ, I. Virtuální realita a „nejlepší modely“ situace zevnitř. In: *Svět a divadlo*, 1995, 6
- OSOLSOBĚ, I. *Sdílené světy: hra jako únik od sebe k druhému*. In: LACKO, B. (ed.) *Kybernetika po padesáti letech* (sborník vědeckých prací), Brno 1998
- SHANKEN, E.A. *Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art*, Cambridge 2001

Úloha audiovizuální kultury v současné informační společnosti

Jan Bernard

Mluvit o úloze audiovizuální kultury v informační společnosti musí být cosi jako nošení dříví do lesa. Informační společnost je bez ní totiž nemyslitelná. Jestliže ovšem les chápeme jako určitý ekosystém, biotop, v němž se dřevo vyskytuje převážně ve formě různých druhů stromů a křovin vedle a ve vzájemném propojení s travinami, mechy, houbami, faunou, půdou a vodním hospodářstvím, v rozpětí mezi skalami, půdou a oblaky, les, který je součástí převážně kultivované krajiny, zapojené navíc do ekonomiky a do kultury lidského bytí, může se takto náznakově dekonstruovaná původní metafora jevit jako poněkud složitější. Bude tedy nutné zprvu asi definovat či alespoň nějak vymežit základní pojmy tématu.

Už v roce 1950 hovoří David Riesman se svými spolupracovníky v knize *Osamělý dav* o typu člověka, který se v éře vnějškového řízení stává tzv. sběratelem informací (*inside-dopester*), tedy konformuje se se společností prostřednictvím cíleně získávaných informací o ní. O pár let později užívá termín postindustriální společnost (*Leisure and Work in Post-Industrial Society*, 1958). Jeho myšlenky rozvíjí mj. Daniel Bell (*The Coming Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, 1973), podle něhož v postindustriální společnosti informační technologie nahrazují práci, kapitál je nahrazován poznáním a moc je podmíněná

vlastnictvím informací. Kultura je synkretická a díky komunikačním technologiím univerzálně přítomná a přístupná.

V roce 1962 Marshall McLuhan (*Gutenbergova galaxie*) navazuje na Riesmanovy myšlenky o tradičně řízeném člověku a postuluje pro současnou společnost termín 'globální vesnice', jejíž existence je podmíněná simultánní komunikací prostřednictvím vynálezů, založených na elektromagnetismu („Nová elektronická vzájemná závislost přetváří svět k obrazu globální vesnice“, *Člověk, média a elektronická kultura*, Brno 2000: 136). Tuto myšlenku pak rozvíjí v *Jak rozumět médiím* z roku 1965 („Mžikově rychlý pohyb elektronických informací lidskou rodinu nezvětšuje, nýbrž vtaňuje ji do soudržného stavu vesnického života“, Praha 1991: 110). V rozhovoru pro Playboy (1969) formuluje paradoxy uvnitř Gutenbergovy galaxie, kde člověk je zároveň individualizován i homogenizován, a uvnitř globální vesnice, kde je člověk neustále mezi všemi, leč v maximální heterogenitě (*Člověk, média a elektronická kultura*: 240). To je pro něj zároveň rozdíl mezi společností industriální a postindustriální.

Na tyto myšlenky navazuje Alvin Toffler v roce 1970 (*Šok z budoucnosti*) a později formulováním civilizace Třetí vlny, kde výměna informací nahrazuje více a více ekonomiku surovin

a práce a která je charakterizována odvratem od zmasovění člověka i komunikací.

V takové společnosti je informace komoditou, za níž se platí, ať již přímo, či nepřímo platbami za získání vzdělání potřebného k dalšímu získávání informací, platbami za komunikační přístroje a za připojení k informačním zdrojům. Komodifikace přirozeně vede k nárůstu zaměstnanosti a výše platů v sektoru informací, kde dnes pracuje zhruba desetkrát více lidí než v zemědělství, které společnost živí. Díky komodifikaci tak přirozeně vzniká informační propast mezi těmi, kteří si přístup k informacím dovolit mohou, a těmi, kteří nemají dostatečné ekonomické zázemí. Protože informace zároveň znamenají vědění, tedy moc a ekonomickou hodnotu, znamená informační propast druhotné prohloubení propasti ekonomické. Na jedné straně tedy globální vesnice, na straně druhé prostě vesnice.

Informace jsou šířeny komunikačními prostředky, tedy médii, za nimiž stojí instituce. Média ještě v duchu kultury industriální společnosti nazýváme médii masovými, protože jsou určena k hromadné komunikaci, ovšem nejčastěji od jedince k jedinci (telefon včetně mobilů, rozhlas, televize, tisk, internet). Jistou výjimkou je šíření filmu v síti kin, která mají hromadné publikum a tudíž určitá specifika percepce.

Komunikační prostředky a kanály používají od 20. století k šíření informací převážně zvuku, obrazu a jejich kombinace, eventuelně šíření textu obrazem (teletext, internet). Tisk je z tohoto hlediska technologicky starším, v zásadě ještě pre-industriálním médiem.

Součástí takto šířených informací je i audiovizuální kultura. Je tudíž i ona komodifikována a vyráběna v masovém rozměru v naději na zhodnocení na globalizovaném trhu.

Pojmem 'kultura' se dostáváme zpět do lesa. Běžně používáme pojmy jako lesní kultura, zemědělská kultura, kulturní plodina, ovšem i kultura politická či právní a kultura těla. Všechny tyto pojmy souvisejí s kultivací, tedy s pěstováním, latinským colere (pěstovat, obdlovat, starat se, hlídat, chránit). V zemědělském Římě, jak konstatuje ve své slavné eseji *Krise kultury* z roku 1954 (česky Praha

1994) Hannah Arendtová, byl tento pojem rezervován pro agrikulturu, která činila z divoké přírody místo, vhodné k lidskému obývání. Římané si jí cenili více nežli umění, tedy kultury umělé, o níž soudili, že „vzniká stejně přirozeně, jako se krajina stává obydlenou... Proto spatřovali pramen vši poezie v písni, již zpívají listy v zelené samotě lesa“ (Arendtová: 137). O úloze umění hovoří i to, že Cicero, který pojem kultura použil i pro pěstování filosofického ducha („Cultura autem animi philosophia est“), jej staví do přímého protikladu ke schopnosti tvořit umělecká díla. V době hrubých frašek, drásavých tragédií a her v cirku se není čemu divit. 'Panem et circenses' bylo heslo politiky, která filosofy vyháněla z Říma, či je odsuzovala k smrti. Arendtová (vycházejíc ovšem z řeckého, nikoliv římského myšlení) také dává umění jakoby do závorek, když hovoří o kultuře jako sféře vkusových soudů, kde má k sobě blíže vnímatel uměleckého díla a politik jako ten, který vnímá společnost, než vnímatel s umělcem: „Kultura a politika tedy patří k sobě proto, že tím, o čem zde běží, není objektivní vědění či pravda, spíše soudy a rozhodnutí...“ (148-149). Kulturu pak spatřuje především v tom, že politikové jsou natolik kultivovaní, aby chápali, že potřebují stejný veřejný prostor jako umělci a jejich výtvoři a tento prostor jim (a tedy i sobě) vytvářejí a poskytují (143).

Takovým prostorem je agora, náves, náměstí plné návěstí, která informují o veřejném dění v oblastech politiky, umění, zábavy, sportu a obchodu. Náves byla prostředím komunikačně zvládnutelným vzájemným hovorem či prostřednictvím drába, vyhlášujícího oficiální informace. Podobně tomu bylo v chrámu či v bazilice, kde si „obyvatelé vyměňovali zboží a myšlenky“ (V. Flusser: Posthistorie, in: *Iluminace* 2/1992: 3). Určitým pozůstatkem tohoto stavu jsou dnešní burzy, doplněné ovšem o soudobé technologie. Na náměstích se komunikuje prostřednictvím shromážděných davů, megafonů a amplionů, naddimenzovaných hesel a obrazů ať již reklamních či politických, pomocí neonů, plakátů a výkladních skříní, jimiž je ten, kdo se v tomto veřejném prostoru pohybuje, in-formován, vtahován a zatahován.

Aby bylo možné in-formovat i ty, kteří se nepohybují v tomto veřejném prostoru, vznikla média, tedy zprostředkovatelé informací a technologické kanály, jimiž informace šíří.

Byla nasměrována od společnosti, reprezentované tzv. opinion makers či profesionálními komunikátory a mediátory k individuálními příjemcům v masovém měřítku. To platí pro média jako noviny a časopisy, rozhlas a televize, která přinášejí informaci zvenku dovnitř, z agory do oikos, z veřejného prostoru do domu, bytu. Výjimkou je divadlo (jako médium, které nemá technologickou podstatu) a kino. Obě tato média jsou svého druhu veřejným prostorem, v němž je informace vnímána kolektivně. Druhou výjimkou je telefon, mediující individuální informaci většinou mezi rovnorodými prostory – z jednoho privátního či pracovního prostoru do druhého, ale v masovém měřítku. (V případě telefonátu z domu do práce či opačně se domov stává prostorem veřejným a opačně. V případě mobilních telefonů prostor nabývá rovněž charakteru odpovídajícímu zaměření zprávy.)

Prudký rozvoj technologicky mediované komunikace měl za následek fakt, že chtěl-li kdo nějakou informaci včas získat, nemohl opouštět privátní prostor a jít za ní do prostoru veřejného (dozvědět se něco na návsi či v hospodě, koupit si noviny), ale musel informaci 'lovit' doma, jak se o tom zmiňuje V. Flusser ve své přednášce *Television Image and Political Space in Light of The Romanian Revolution*. To souviselo s principem 'okamžitého' šíření informace a instalace amplionů na náměstích, návších a rozhlasu po drátě na pracovištích, jakož ani televize ve výkladech a v hospodách či 'běžících' světelných informací na budovách na tom mnoho nemohla změnit. Veřejný prostor se v tomto ohledu stal do jisté míry redundantním a nepotřebným, říká Flusser.

Změna přišla až s nástupem osobních počítačů s napojením na síť. Počítače se postupně staly univerzálním médiem (multimédiem), schopným zprostředkovat jakoukoliv informaci od kohokoliv komukoliv v rámci sítě a být gramofonem, rozhlasem, televizí, videem, fotografií, textem, novinami, reklamou, ency-

klopedií, galerií, knihovnou atd. Mohou zprostředkovat i divadelní představení či film, ale nemohou se stát divadlem. (Otázkou je, nakolik se mohou stát kinem či tzv. domácím kinem, připojíme-li k nim velkoplošnou obrazovku či zařízení pro velkoplošnou projekci.) Definitivně však přinesly možnost obousměrné komunikace, což bylo do té doby pouze výsadou telefonu, zatímco noviny, rozhlas a televize jen nesměle zatahovaly adresáty informace do role autorů informace tím, že zprostředkovávaly jejich čtenářské příspěvky a telefonáty posluchačů a diváků.

Digitalizace technologické podstaty informace (navazující binárním kódováním na princip Morseovy abecedy, používané telegrafem) v tomto smyslu sjednotila mnohé nosiče a kanály informace a měla za následek to, že počítač, který tento způsob kódování používal primárně, začal svým charakterem ovlivňovat i ostatní média. Počítači se proto začíná podobat televize a především mobilní telefon, který nejprve umožnil opět užívat veřejný prostor beze ztráty styku s možností okamžité informovanosti (vynesl komunikační technologii ven, vrátil nám agoru) a poté se změnil v miniaturizovaný počítač, který dokonce dostal příznačný název – komunikátor.

Žijeme tedy aktuálně v informační společnosti, kde je v principu každá informace dostupná v každou chvíli každému na každém místě (pokud ovšem má dost peněz, vyskytuje se v dosahu signálu a pokud jsou zapojeny a plněny příslušné servery). Důležitá je, že i v této miniaturizované podobě informace může mít audiovizuální podobu. Ta se ovšem zatím liší kvalitou od profesionálních kanálů a záznamových nosičů. Během irácké války to bylo dobře vidět na rozdílu mezi studiovým vysíláním CNN a vstupy reportérů přes satelitní telefon.

Prostřednictvím mnohakanálového proudu informací si člověk zprostředkovává svět v jeho různorodosti, svět fyzický i svět duchovní, svět představivosti a interpretací reality, her na skutečnost, ba dokonce druhotných systémů, jejichž předmětem je obojí výše zmíněné, jako např. reklama. Druhotně je ovšem člo-

věk médií ve skutečnosti formován, média mu předstrukturovávají svět a tím člověka přizpůsobují sobě, jak to formuloval Manfred Eisenberg ve své pražské přednášce v Goethe Institutu. Média ovšem nejsou nic abstraktního, jsou lidmi vytvářena a naplňována, takže jimi člověk formuje sám sebe, kultivuje se tak, aby se mohl účastnit zabydlování společného prostoru a času.

Součástí tohoto proudu informací, které nám předkládají svět fragmentarizovaný, je ovšem i umění, umělecká díla, jejichž hlavní odlišností je to, že nám předkládají celostný obraz světa, a to především prostřednictvím emoce. Nechtějí pouze informovat, nýbrž dojmut ('to move'). Filmy jsou 'movies' nejen proto, že zobrazují pohyb, ale i proto, že nás dojmají, chtějí nás pohnout. Jestliže básník Fjodor Ťutčev zdůrazňoval, že „mysl izrečennaja vsjo lož“, tedy že vyřčená myšlenka jen málo odpovídá myšlenému, jak to připomněl na své pražské přednášce (7. 11. 1991) u příležitosti udělení čestného doktorátu ČSAV Jurij Lotman, pak myšlenky, vyjádřené hudbou či obrazem, ať již statickým či dynamickým, mohou původně myšlenému odpovídat více, neboť to vyjadřují přímější cestou, 'mind to mind'.

Lotman konstatoval, že funkční rolí umění ve společnosti je kulturní mediace čili zprostředkování něčeho, co zprostředkovat nelze a zároveň je nutné to zprostředkovat. V tomto smyslu jsou audiovizuální sdělení pouze jedním z možných jazyků prostoru dohodnuté (konvenční) adekvátnosti, v němž člověk komunikuje prostřednictvím všech svých smyslů. (Řeč je v tomto smyslu pouze jedním z médií.) Některých smyslů využívá dnes člověk více než jiných. Sluch a zrak dominují, neboť umožňují i příjem technologicky zprostředkované informace, která je dnes pro začlenění člověka do společnosti a tudíž pro jeho přežití rozhodující. Slepí a hluchoněmí přezívají jen proto, že společnost vidoucích a slyšících se na tom domluvila, přijala konvenci o jejich začlenění a nikoliv vyloučení. To ovšem mluvíme o bdělém, racionálním příjmu (event. vysílání) informace. Pokud bychom se podívali o kousek vedle, do světa bdělého snění, kam spadá i film, uvi-

díme celý svět virtuální reality, která vedle suggestivní trojdimenzionální dynamické iluze reality začíná uvažovat i o poskytování iluze pro jiné smysly – přímé neuronální jacky (implantované čipy) budou poskytovat neuronálním drahám podněty čichové, hmatové i jiné pocity (slasti a bolesti) lidského těla. Chystá se vznik virtuálního body artu, člověk bude stále více napojen na aparáty, které budou moci programovat jeho vjemy a reakce nikoliv jen distančně a zprostředkovaně přes smysly, jak tomu bylo doposud, nýbrž přímo. Stejným způsobem pak bude možné mozkové a tělesné pochody mediálně externalizovat. Člověk bude moci stále více a více být kyborgem. Flusser ještě před patnácti lety říkal, že obrazy představují svět a slouží nám pak jako mapy, ale že také současně staví svět před sebe (či za sebe), svět člověku zakrývají, nabízejí se mu místo světa. Dnes nejenže slova nejsou kryta realitou, jak prohlašoval Václav Bělohradský („Každý jen tu svou má za jedinou...“, Lidové noviny 22.11. 1995: 8), ale ani technologicky vzniklé obrazy a zvuky už v digitálním věku nejsou kryty realitou, podléhají absolutní manipulaci, tj. jediné realitě, kterou sice můžeme tušit, ale většinou ji nemůžeme poznat. Přestala nás ohromovat a přivádět k úžasu možnost zachycení a později napodobení reality včetně té imaginární a začíná nás úžasem naplňovat naše propadnutí virtualitě a simulakrům. Ta jsou pro nás mnohdy reálnější než tzv. tělesná realita, která se stává jen jakousi bází, na níž vznikají a jsou vnímána simulakra, jako kdyby to bylo jejím hlavním posláním. Svět informační společnosti je světem, kde realitou je informace a méně už to, o čem informuje. To je hlavní informací, kterou o sobě tato společnost poskytuje. Dokonce současná intervence v Iráku je mnohem více informací o tom, jak je o intervenci informováno, než intervencí samotnou. O té nevíme skoro nic a nejsem si zcela jist, zda vědět chceme a chceme tak proměnit tento příběh o válečném střetu ve vzdálené galaxii v něco, z čeho na nás stříká krev.

Podstata audiovizuální informace je distanční. Poskytuje nám možnost odstupů s pomocí něhož můžeme vytvářet virtuální modely,

simulakra. Jejich prostřednictvím se AV informace může stát velmi účinným nástrojem kultivace vkusu, emocí i sociálního chování. Svým technologickým založením na digitálně kódovaném zvukovém a světelném vlnění nám umožňuje více než kdy jindy také snadný přístup k modelování a chápání struktury hmoty, vesmíru, principů chaosu a řádu. Ve skutečnosti však audiovizuální informace slouží mnohem více desinformaci, zakrývání podstat a zábavě. Audiovizuální informace je pro svou podobnost s realitou vždy působivá a proto poskytuje moc. Používat tuto moc je svůdné, zneužívat ještě svůdnější. Navíc není vůbec jisté, jestli tato moc není také jen virtuální. Obraz lesa, který prosadím na trhu s obrazy, se ne vždy musí uplatnit na trhu se dřevem, byť bude sugestivně demonstrovat mou potencialitu (třeba jako vlastníka lesa, namalovaného na obraze) se tohoto trhu zúčastnit. Proto budu přirozeně mít tendenci proměnit trhy se dřevem na trhy s obrazy dřeva či lesa, tedy na prostor, kde moc, kterou mám, mohu realizovat. Toto směřování je dnes patrné.

Co může být za situace nedostatku reality na trhu s jejími obrazy posláním výuky na škole, zabývající se něčím do té míry ošemetným, jako je tvorba audiovizuálních simulaker? Jestliže jsme v době hypertelie, nadměrného bujení simulovaného čili hyperreality kódů a simulací, která vysává realitu, jak o tom hovoří Jean Baudrillard (*L'Échange symbolique et la mort*, 1976), nemůže se škola zbavit úkolu vést studenty, kteří budou profesionálními tvůrci hyperreality v audiovizuální sféře, k porozumění tomuto stavu i jeho důsledkům. To

znamená k pochopení faktu, že morálním závazkem a konstitučním faktorem skutečného tvůrce je snaha o neustálé rozhrnování máji, onoho závoje iluzí a zdání (v oblasti audiovizuální především v prostoru zábavy a reklamy), o sémantické gesto, jímž je vždy znovu a znovu obnovována zpětná vazba mezi člověkem a skutečností, jíž je součástí. Snaha o navrácení reality prostřednictvím uměleckého díla, jehož specifikou je dvojaký proces: Na jedné straně vytváření iluze, simulace¹ reality a na straně druhé do téže struktury zabudované a zakódované zveřejnění rozdílu, propasti a souvislostí mezi realitou a hyperrealitou, které v současné době nahradí to, co dříve určovala pravidla žánrů. K tomu je nezbytné exponovat a dodržovat kód díla či herní pravidla s kódovacími systémy, ukázat na mapě celého komunikačního ekosystému místo každého jednotlivého stromu, čili konkrétního komunikačního aktu.

A k porozumění všem těmto fenoménům je na filmové škole potřeba ke komplexu těchto problémů zaměřené filosofie, estetiky, sociologie, psychologie, religionistiky a teorie, tedy dalších systémů, které kódují realitu, aby mohly odhalit způsob tohoto kódování.

Předneseno v rámci profesorského řízení na Filmové a televizní fakultě AMU v dubnu letošního roku.

1 Předmětem simulace samotné může ovšem být právě proces simulace či umělecký obraz společnosti právě ve stavu Baudrillardova „dokonalého zločinu“, jehož podstatou je „zabití“ reality.

Případ brooklynského muzea

Veronika Bednářová

Berme americký 'případ Brooklynského muzea' jako kapitolu z učebnice o řízení kultury. Jako ukázkou toho, co nás – samozřejmě v jiných variantách a za jiných okolností – může potkat na cestě za transformovanou divadelní a vůbec kulturní sítí. Brooklynský případ se opravdu stal. Ve svobodné, demokratické zemi, plné obecně prospěšných společností s dlouhou tradicí a správních rad, které svým časem i penězi podporují 'to pravé' umění.

Kulturně-politický skandál Brooklynského muzea se nikdy nepodařilo úplně vyřešit. Začal na konci září 1999 a mluvilo i psalo se o něm v Americe tolik, že z něj byli všichni unaveni. Abychom dosáhli jisté objektivity, je třeba podívat se na *Případ* z několika úhlů: proto se jednotlivé kapitoly jmenují *Správní rada*, *Marketing*, *Státní dotace*, *Pračka peněz* a *Cenzura*. Ano, cenzura v New Yorku.

Případ

Brooklynské muzeum (Brooklyn Museum of Art) je druhé největší muzeum ve Spojených státech: jeho sbírky obsahují více než jeden a půl milionu exponátů, staroegyptskými artefakty počínaje a současnými díly konče. Budova z roku 1893 má 560 000 čtverečních stop a už v roce 1893 ji město Brooklyn pronajalo s podmínkou, že bude užívána hlavně k výchovným a exkurzním účelům pro děti a mládež. Na rozdíl od jiných amerických muzeí má toto Brooklynské dlouholetou tradici ve sbírkách nezápadního umění: stalo se tak pionýrem ve vystavování etnicky pestrých výtvarných děl. Sbírkami, o které vzorně pečují specializovaní kurátoři, jsou rozděleny do šesti odlišných oddělení, mezi něž patří také Africké umění, Umění Pacifiku, či Umění Jižní Ameriky.

Vedle stálých expozic nabízí Brooklynské muzeum samozřejmě i časově omezené výstavy, za jejichž dramaturgii ručí ve výsledku ředitel. Ten vybral výstavu *Senzace*, o které se diskutovalo i v Evropě. Všechna díla z výstavy nazvané *Senzace: Mladí britští umělci ze Saatchiho sbírky* patří **Charlesi Saatchimu, britskému reklamnímu magnátovi a velkému milovníku umění**, který je jedním z nejvlivnějších sběratelů současného umění v Evropě. Od začátku 70. let minulého století nastřádal Saatchi kolekci asi patnácti tisíc různých uměleckých děl. Malby, figurativní i abstraktní, tvoří velkou část jeho sbírky.¹

Jádro problému je jednoduché. Tehdejší starosta města New Yorku, Rudolf W. Giuliani (nutno zdůraznit, že Případ se odehrál dva roky před 11. zářím 2001, takže Giuliani se v té době mohl věnovat těmto, z pohledu pozdějších událostí zcela malicherným záležitostem) si z více než čtyřiceti umělců vybral jednoho; Chrise Ofiliho. Z jeho obrazů si pak, když prohlížel katalog budoucí výstavy *Senzace*, vybral jediné dílo, které se mu znelíbilo: *Svatá Panna Marie (The Holy Virgin Mary)*. Chris Ofili je sice Brit, ale jeho předkové jsou z Nigérie. A tak je Svatá Panna Marie, oběť tohoto honu na čarodějnice, obklopena sloní mrvou – a také malými výstřižky z pornočasopisů. Podle Giulianiho to znamenalo **znesvěcení katolické církve**, podle jiných nevinný, naivní obrázek, který vytvořil katolický umělec, co chodí pravidelně do kostela.²

Starosta New Yorku se rozhodl, že je to dílo „*odporné komerční senzacechtivosti*“, „*agresivně anti-náboženské*“ a „*choré*“. Jedním dechem také řekl, že Město s okamžitou platností **přerušuje tok městských peněz**, dokud ředitel Brooklynského muzea, dr. Arnold L. Lehman „*nepřijde k rozumu*“.³ Začal taky vyhrožovat, že přeruší tok městských financí jakékoli další obecně prospěšné organizaci, která bude chtít vystavovat podobně skandální umění.⁴

Peníze z newyorského magistrátu tvoří téměř třetinu operativních nákladů Brooklynského muzea, přesně 7 200 000 dolarů z celkového ročního rozpočtu 24 000 000 dolarů. Podle deníku *The New York Times* byl ředitel Lehman telefonicky kontaktován radním z odboru kultury Schuylerem Chapinem, který mu sdělil, že pokud si chce udržet dotaci města New Yorku, nesmí výstavu zahájit. Stalo se tak deset dní před oficiálním otevřením výstavy.⁵ Na tomto místě je třeba zdůraznit, že ředitel Lehman **výstavu regulérně prezentoval před městskou radou** v červnu 1999, kdy dokonce před všemi úředníky promítl diapozitiv jednoho ze šokujících děl, tedy žraloka z mražené krve, naložené ve formaldehydu. Celá prezentace byla tehdy přijata a zpráva o ní předána starostovi Giulianiho. Lehman navíc na radnici přinesl kompletní katalog výstavy už v říjnu 1998: město jej přijalo bez připomínek. Z tohoto důvodu napsal ředitel muzea v dubnu 1999 prezidentovi městské části Brooklyn (něco jako obrovská Praha 1) Howardu Goldenovi a také radnímu Chapinovi (který je, stejně jako starosta města New Yorku, ex officio člen správní rady Brooklynského muzea) zprávu, že *Senzace* byla oficiálně naplánována. Ostatním členům správní rady byl dopis zaslán o den později.⁵ Přesto, že Město bylo informováno o specifičnosti výstavy, starosta Giuliani řekl v září 1999 prostě: „*Lehman se ani nezmínil o Panence Marii a mrvě.*“⁶

Bylo jasné, že si správní rada muzea musí tyto slovní signály interpretovat jako otevřený útok. Zkušený ředitel umělecké instituce i zkušený člen správní rady měli poznat, že konflikt dosáhl určitého stupně a začít jednat: rychle a striktně. Z mnoha důvodů se tak nestalo.

Správní rada

Co se – za normálních okolností – očekává od členů správní rady velké, neziskové kulturní organizace? Rozhodně víc než fakt, že by měli mít peníze, umět najít peníze a následně je organizaci, v jejíž správní radě sedí, dát. Očekává se od nich jistý – vlastně nepsaný – závazek, sociální odpovědnost, loajalita k dané instituci a znalost daného uměleckého oboru. Balíček vlastností se mění a hlavně, stává

se důležitým v časech krize, kdy dojde k **povinnosti zodpovídat se**. To samozřejmě zahrnuje **odpovědnost zaměstnanců vůči správní radě a naopak**. V každé učebnici o správních radách pak najdeme slaboduchou, ale pravdivou informaci, že „*efektivní komunikace [mezi zaměstnanci a správní radou] je obvykle klíčem při řešení problémů.*“⁷ A tak se v Americe všeobecně ví, že každý člen správní rady by měl – pro tuhle prestižní, dobrovolnou funkci, za kterou nedostane nikdy ani dolar – obdržet instrukce, zkrátka, že by měl být vyškolen. Taký se všeobecně ví, že na školení nebyvá ani čas, ani kapacita. A tak i když byl ředitel Brooklynského muzea Arnold Lehman pevně přesvědčen, že Ofiliho *Pannu Marii* z výstavy prostě nevyčlení, předseda správní rady Robert S. Rubin se sešel s jiným radním odborem kultury, právníkem Michaellem Hessem. Rubin Hessovi slíbil, že se inkriminovaný obraz s mrvou sundá. O svém jednání neřekl Rubin ani správní radě, ani řediteli muzea. Rubin navíc navrhl, že muzeum přijme městskou dotaci sníženou o dvacet procent, než obvykle dostává, a to po celou dobu výstavy. Jestli si předseda správní rady Rubin uvědomil, že když s městem vyjednával, vlastně otevřeně souhlasil s Giulianiho cenzorskými manýrami, se neví. Ředitel Lehman, zahrán do kouta, se musel veřejně přiznat, že se o tomto Rubinově zámeru dozvěděl až z televizních zpráv (!).⁸

Začalo vycházet na povrch, že správní rada nebyla dostatečně informována nejen o krizi v muzeu, ale ani o výstavě jako takové. Ředitel Lehman se rozhodl organizovat extrémně drahou, moderní výstavu – a své správní radě při tom neřekl, jak na ni bude shánět peníze (více v kapitole *Pračka peněz*).

Diskutovalo se pak, zda tahle mega-správní rada (něco kolem čtyřiceti lidí středního věku) vůbec souhlasila s kontroverzní výstavou. Zda věděla, že děti mladší sedmnácti let mohou výstavu navštívit jen s rodiči, což je v přímém rozporu s veřejně prospěšnou službou, kterou má neziskové muzeum vykonávat. Od problému, že výstava nepřístupná dětem vlastně přímo porušuje nájemní smlouvu, dávali nakonec ruce pryč všichni: muzeum i správní rada.

Správní rada se po skandálu v novinách konečně sešla a vlastně jednohlasně odsouhlasila (pouze s jednou výjimkou, kterou byl radní odboru kultury Joseph Lhota), že výstavu zahájí i s Panenkou Marií a sloní mrvou. Právník magistrátu města New York, Michael Hess, byl na téhle zvláštní schůzi správní rady taky. Oznamil poté, že Město s **okamžitou platností pozastavuje dotaci**, a to již od příštího pátku (1. října 1999), kdy měl muzeu přijít pravidelný měsíční šek se výší 497 554 dolarů.

Ve chvíli, kdy správní rada hlasovala, neřekl ředitel Lehman nikomu z této rady, že žaloba, obviňující starostu Giulianiho z porušení Prvního dodatku americké ústavy (zajišťuje svobodu projevu), už byla podána. Například paní Sorosová, členka správní rady, se o tom, že muzeum zažalovalo město, dozvěděla z novin.⁹

Sem patří malá odbočka – divadelní příklad vynikající spolupráce a komunikace mezi zaměstnanci a správní radou. Manhattan Theatre Club, slavné, velké, neziskové divadlo v New Yorku (má vlastní dramaturgické oddělení, což je neslýchaná výjimka), zažilo v roce 1998 podobný skandál. Dramatik Terrence McNally tehdy – přímo pro toto divadlo – napsal hru o homosexuálním Ježíši Kristovi. Divadlu začala vyhrožovat Katolická liga, dokonce i fyzicky. Svolali tehdy v divadle okamžitou schůzi správní rady, na kterou nepustili novináře. Rozhodli se odložit premiéru. Umělecká ředitelka divadla převzala plnou osobní

odpovědnost za celý případ a správní rada její rozhodnutí podpořila. Teprve potom začali jednat s kanceláří primátora a s policejním prezidentem.¹⁰ Nešlo sice tehdy o peníze, ale i tak dal Manhattan Theatre Club veřejnosti jasně najevo, že je silná organizace s jednotným vedením.

Státní dotace

Americká vláda nemá povinnost financovat umění. Ale když už starosta Giuliani a jeho rada jednou souhlasili dát jistou částku peněz Brooklynskému muzeu, nemůže svoje rozhodnutí měnit jen proto, že si vytvořil jakýsi nový, „osobní požadavek“.¹¹ Město se zavázalo platit 7 200 000 dolarů ročně za topení, elektřinu, ochranku a údržbu Brooklynského muzea: muzeum teď nemělo čím topit. Deník *Boston Globe* citoval Giulianiho, který neustále opakoval: „*V Ústavě Spojených států není řečeno nic o tom, že by daňoví poplatníci měli platit za výstavu, jako je tato.*“ Ale právník Floyd Abrams, slavný specialista na První dodatek americké ústavy, který muzeum zastupoval při soudu, našel několik precedentů, kdy právě První dodatek ústavy zabránil, aby se tok státních peněz zastavil jen kvůli uměleckému obsahu.

Případ Brooklynského muzea totiž není první bitvou mezi státními penězi a neziskovým uměním. Za posledních deset patnáct let se konzervativní politici na umění podepsali. V roce 1989, například, se slavný senátor Jesse Helms zasadil o to, aby byly státní peníze odebrány výstavě Roberta Mapplethorpa, protože se mu jeho umění zdálo homoerotické. Začal tak desetiletou bitku o Národní nadační fond pro umění (National Endowment for the Arts, zkratka NEA). Newyorský republikán Mario Biagri zase protestoval proti tomu, aby NEA financoval Metropolitní operu (!), protože se mu zdálo, že Verdiho *Rigoletto* pošpiňuje občany Itálie (!).¹² Kocourkov? Karen Finleyová zase vytvořila off-off-broadwayskou performanci tak, že se celá, nahá, pokryla čokoládou, a NEA jí za to odebral již jednou poskytnutý grant. Soud tehdy, v roce 1990, hlasoval 8 ku 1 v neprospěch Finleyové, protože použil floskuli, že se NEA musí řídit „standardem slušných mravů“, což je ovšem v přímém rozporu s Prvním dodatkem.¹³ Všechny tyto kontroverze ještě více ohrožily důvěryhodnost NEA. ‘Neopuritánské’ hnutí vyvrcholilo v roce 1995, kdy několik republikánských členů Kongresu prosadilo, že se rozpočet NEA sníží téměř na polovinu. A tak byl rozpočet v roce 1999 (98 milionů dolarů) nižší než v roce 1977 (99 872 000 dolarů), což je v kontrastu s rokem 1995 (162 311 000 dolarů)¹⁴. A od té doby smí stát podporovat jen zcela nevinné umění. A kdo pozná, které to je? Prezident Bush (překvapivě republikán) už o tom dokonce podal oficiální prohlášení: NEA bude podporovat pouze tradiční, časem prověřené organizace. Takže sbohem experimentům, vstříc obecné kulturní stagnaci.¹⁵

V roce 1999 měl NEA 98 milionů dolarů, zatímco různé nadace věnovaly 10 miliard dolarů a ziskové korporace poskytly neziskovému umění 1.16 miliard dolarů. Z toho je vidět, že **státní dotace jsou v Americe téměř irelevantní**.¹⁶ Ale i když nejsou americké státní peníze pro kulturu zdaleka tak zásadní, jako v evropských zemích, díky Giulianiho kampani proti *Senzaci* se z otázky státních peněz stalo **horké politické téma**.

Nejllepší způsob, jak se vyhnout problémům se státními úředníky, je žít bez státní podpory. Ale i když je Brooklyn zajímavá, obrovská čtvrť s bohatým

uměleckým životem a slibnou budoucností, je ve zcela jiné pozici než muzea na Manhattanu. Brooklyn nikdy neupoutá tolik soukromých dárců a nadací jako manhattanské Metropolitaní muzeum nebo Muzeum moderního umění. A tak se brooklynští muzejní pracovníci nemohli pyšně vzdát finanční podpory a vrátit peníze do „Giulianioho kapsy“.¹⁷ Muzeum by totiž museli zavřít.

I proto byla zvláštní reakce ostatních newyorských kulturních institucí. 24. září 1999 psaly *New York Times* o tom, že i když byli ředitelé různých muzeí města New Yorku znepokojeni, nikdo neřekl nic odsuzujícího. Naopak, všichni se k situaci zcela odmítli vyjádřit.¹⁸ Ticho trvalo až do 28. září, kdy se Whitney a Guggenheimovo muzeum vyjádřily obecně ke svobodě projevu, ale striktně odmítly jakoukoli otevřenou kritiku vůči kanceláři starosty Giulianioho. Ředitelé dvou nejdůležitějších muzeí v New Yorku, Philippe de Montebello (Metropolitní muzeum, které v té době vystavovalo dvě soukromé sbírky) a Glenn D. Lowry (Muzeum moderního umění) neřekli raději vůbec nic. Rozeslali jen zcela identická vyjádření, ve kterých oznámili, že se nebudou vyjadřovat, aby neovlivnili ani jednu ze zúčastněných stran, tedy Brooklynské muzeum a magistrát.¹⁹ Novinář a dramatik Jon Robin Baitz se – den po otevření výstavy – ptal, kde jsou leaderi Metropolitaní opery, Brooklynské hudební akademie, Newyorské lidové knihovny, Manhattan Theater Clubu, Lidového divadla (Public Theater), divadla v Lincolnově centru a tak dále: „*Rád bych uměleckým ředitelům a kurátorům připomněl, že New York není Moskva v roce 1934. A tak prosím mluvte nahlas.*“²⁰ Všechny tyto organizace jsou totiž na státních dotacích závislé stejně jako Brooklynské muzeum. Navíc, kdyby se jasně vyjádřily, co si o Giulianioho zásahu myslí, odrazilo by se to pochopitelně negativně na jejich vztahu s radnicí, což by mohlo následně odradit návštěvníky a potenciální dárcy.²¹ Pravda je, že 11. října, tedy relativně pozdě, se 22 z 33 členů Skupiny kulturních institucí odhodlalo napsat otevřený dopis, ve kterém nazvalo starostovy kroky „nebezpečným precedentem“, který by mohl způsobit „trvalé škody“ kulturnímu životu New Yorku. Ale třeba Nathan Leventhal, prezident obrovského a velmi důležitého Lincolnova centra, dopis nejenže nepodepsal, ale odmítl celou situaci i jakkoli komentovat.²² Ať už jakkoli, dopis od Skupiny kulturních institucí byl otištěn na velmi malé ploše, kdesi vzadu v novinách, a nikdo by si jej nevšiml, pokud by jej opravdu pozorně nehledal.²³

Marketing

Ředitel Arnold Lehman přišel do Brooklynu v roce 1997, poté, co strávil osmnáct let jako úspěšný a občas trochu skandální ředitel neziskového Muzea v Baltimoru. Lehman, pětapadesátiletý, vzdělaný profesionál, strašně potřeboval zvýšit příjmy za prodej lístků, a zároveň chtěl z Brooklynského muzea udělat prvotřídní muzeum v moderním slova smyslu. Očekával, že *Senzace* vzbudí velký zájem, hlavně mezi mladou generací. A tak když s radním Chapinem diskutoval plánovanou výstavu (14. července 1999), odhadoval, že ji uvidí alespoň 250 000 návštěvníků. Zoufale je potřeboval. V roce 1998 skončil rozpočet Brooklynského muzea deficitem 1 400 000 dolarů.²⁴

A tak byla *Senzace* – z marketingového hlediska – velmi chytrý, velmi drahý nápad. Už byla úspěšná ve dvou evropských metropolích: v Královské umělecké akademii v Londýně strhla rekord v návštěvnosti moderního umění za posled-

ních padesát let. Jak v Londýně, tak v Berlíně vyvolala výstava jisté kontroverze, ale jak řekl Norman Rosenthal, ředitel londýnské Královské akademie, vše se odehrálo v rozumných mezích, protože „stupeň prudérnosti je ve Spojených státech mnohem vyšší než v Evropě“. Rosenthal taky předem upozorňoval na fakt, že Brooklynské muzeum je placeno z veřejných fondů, což považoval za velkou nevýhodu.²⁵ Ředitel Lehman si byl navíc vědom, že Američané jsou pruderní, a nastartoval velkou marketingovou kampaň ve znamení hesla „*Tato výstava může způsobit šok, zvracení, zmatenost, paniku, euforii a úzkost.*“²⁶ Bylo prostě jasné, že *Senzace* změnilo image Brooklynského muzea, které až do té doby mezinárodně proslulo pouze 'normální' výstavou Clauda Moneta v roce 1998.

Marketingová strategie nemohla dosáhnout větší agresivity, než když do celé věci vstoupila Giulianiho kampaň „za Ameriku mravnější“. Když jsem viděla *Senzaci* v listopadu 1999, byla to TA výstava, něco, co musíte vidět jen proto, abyste řekli: viděl jsem to. Lidé čekali ve frontě před muzeem dlouho před otevřením. Před vchodem vás prohledali, jestli nemáte zbraň (znovu nutno podotknout, že tohle se po 11. září stalo normální praxí, ale v roce 1999 – neslýchané). *Svatá Panna Marie* byla pokryta neprůstřednou skleněnou ochranou jako *Mona Lisa* v pařížském Louvru: bylo zvláštní jít skrz ochranku a vidět malou, ubohoučkou panenku uprostřed kousků pornočasopisů. To dílo nebylo nic moc a Chris Ofili nebyl nijak slavný. Dneska má tenhle mladický pokus mnohonásobně vyšší cenu.

Publicita zdarma dosáhla mezinárodního stupně. Giuliani vydělal Brooklynskému muzeu spoustu peněz. „*Byl to sen každého ředitele muzea: stovky lidí čekající za jasného, studeného rána před vraty. Reportérů, zevlujících kolem, bylo tolik, že by pokryli malou válku. Větší a větší fronty, i poté, co se dveře muzea otevřely a kasy začaly zvonit*“, psalo se v novinách. Výstavu navštívilo každý den (zavírá se až v jedenáct v noci) 9 200 lidí, čímž se téměř zdvojnásobil rekord z 3. ledna 1998, kdy na Monetovu výstavu přišlo 5 979 návštěvníků.²⁷

Pračka peněz

Vydělalo tedy nejen neziskové muzeum, ale i soukromý sběratel Charles Saatchi, kterému teď patří sbírka uměleckých děl, jejichž cena je mnohonásobně vyšší než před skandálem v New Yorku. Začalo se diskutovat, kdo, jak a proč výstavu vlastně financoval. Není to sice první příklad, kdy se komerce srazila s veřejně prospěšnou službou, ale v případě Brooklynského muzea se hranice mezi uměním a komercí smyla s nebývalou razancí. Vyšlo najevo, že sama aukční síň Christie's přispěla částkou 50 000 dolarů, což by nebylo nic divného, nebýt faktu, že ihned po skončení výstavy v Brooklynskému muzeu chystala tato nejvlivnější aukční síň na světě aukci, kde byla díla ze *Senzace* dražena. **Také Charles Saatchi věnoval Muzeu 160 000 dolarů ze svých vlastních zdrojů,**²⁸ a tak si vlastně koupil poslušnost neziskového muzea, které použil jen jako lacinou výstavní plochu v nejkulturnějším městě světa. Potvrdilo se, že peníze věnovali i ti dealři, kteří umělce ze *Senzace* zastupují, a měli tudíž zájem na tom, aby se jejich díla prodávala co nejlépe. A tak byla velká část výstavy na půdě obecně prospěšné společnosti placena společnostmi i jednotlivci, které měli na dílech mladých britských autorů přímý komerční zájem.²⁹ I třeba zpěvák David Bowie, který dal

výstavě 75 000 dolarů, dostal autorská práva vystavit a nabízet k prodeji celou *Senzaci* exkluzivně na své komerční webové stránce www.davidbowie.com, která prodává obrazy, oblečení a členství v Bowieho fun clubu. Že na této exkluzivě vydělal, je jasné.³⁰

Na výše jmenovaných 'sponzorských darech' by nebylo nic až tak hrozného, kdyby se díky nim zcela nezazdili lidé pro neziskové muzeum důležití: kurátoři. Soukromá *Senzace* byla totiž připravena bez jejich vlivu. Saatchi je ke **své výstavě** prostě nepustil.³¹ Kurátoři chtěli vyřadit některé obrazy, Saatchi nechtěl, a tak díla zůstala. Saatchi chtěl dát jeden obraz přesně tam, kde blokoval pohled ochranky, dal jej tam. Už při instalaci se utrácely stovky a tisíce dalších dolarů, o kterých nikdo nevěděl, kde se berou.³²

David Barstow, specialista na Případ Brooklynského muzea, napsal, že dokumenty dokazují, že vliv soukromého sběratele a magnáta Charlese Saatchiho na výstavu v Brooklynu zdaleka přesáhl částku 160 000 dolarů, které na ni sběratel věnoval. V mnoha dopisech a e-mailech si zaměstnanci muzea stěžovali, že Saatchi ovládl nejen výstavu, ale i celé muzeum. Ředitel Lehman naopak tvrdil, že on i jeho zaměstnanci si po celou dobu instalace udrželi absolutní uměleckou kontrolu. I tak se starostovi právníci začali více soustředit na samotného Charlese Saatchiho. Giuliani, který možná začal celý skandál jen proto, aby se zalíbil Katolické lize, jejíž podporu potřeboval při své plánované kampani na senátora (nakonec stejně nekandidoval), objevil nechtěně zásadní problém: ředitel muzea Lehman spolupracoval se Saatchim, zřejmě jím podplácen, aby zvýšil cenu Saatchiho kolekce.³³

V takových případech, tvrdí američtí experti na etiku neziskových společností, bývá nejlepší příznak potenciální střet zájmů zcela veřejně – informovat o tom prostřednictvím tisku dřív, než to někdo vyštourá. V případě Brooklynského muzea se tak nestalo: Lehman do poslední chvíle zapíral, že mu Saatchi vůbec něco dal, a když už se oněch 160 000 provalilo, nikdo nebyl schopen prokázat, za co vlastně byly utraceny.³⁴ Lehman navíc žádal další peníze (200 000 dolarů) po švýcarské nadaci Třetí milénium, která podporuje kulturní vzdělávání, a tvrdil jí, že na své zvláštní vzdělávací programy v rámci *Senzace* už získal peníze z několika dalších nadací. Ani jedno nebyla pravda: na výchovné programy neměl ani dolar, a stejně by dotyčné programy nemohl uskutečnit, když se na *Senzaci* dostaly děti pod sedmnáct jen s rodiči.³⁵

Závěr

Skandál skončil. 1. listopadu 1999 americká soudkyně Nina Gershonová nařídila starostovi Giulianimu, aby ihned obnovil měsíční platby pro Brooklynské muzeum. Její rozhodnutí a odůvodnění mělo třicet osm stran a ačkoliv to muzeum považovalo za „vítězství občanů města New York a svobody projevu“, případ tady zdaleka neskončil.³⁶ Město se odvolalo a v březnu 2000 se celá věc konečně dostala před federální soud. Město tehdy souhlasilo, že zaplatí muzeu půlroční dluh, tedy 3 500 000 dolarů.³⁷ Za to Muzeum stáhlo žalobu za porušení Prvního dodatku americké ústavy o svobodě projevu. Bylo ale jasné, že politická cenzura vládního úředníka Giulianiho byla vystřídána uměleckou diktaturou soukromého sběratele Saatchiho. Tento pohled na případ s sebou přináší další a další otázky,

diskutované dodnes. Americká asociace muzeí připravuje zvláštní Manuál pro vystavování půjčených objektů. A kdo si myslí, že ředitel A. Lehman rezignoval, plete se. Řídí Brooklynské muzeum dál.

Autorka je reportérkou časopisu REFLEX

Poznámky

- 1 O Brooklynském muzeu (About Brooklyn Museum of Art). Online, www.davidbowie.com/sensation/main.html, Nov. 23, 1999
- 2 COLE, D. „The Culture War; When the Government Is a Critic“, *Los Angeles Times* 3 Oct. 1999: A1
- 3 ROANE, K. R. „Brooklyn Museum Receives Support in Legal Battle With Mayor“, *New York Times* 7 Oct. 1999: 8
- 4 ROANE, K. R. „Brooklyn Museum Receives Support in Legal Battle With Mayor“, *New York Times* 7 Oct. 1999: 8
- 5 BLUMENTHAL, B. – VOGEL, C. „Museum Says Giuliani Knew of Show in July and Was Silent“, *New York Times* 5 Oct. 1999: A1
- 6 BLUMENTHAL, R. – VOGEL, C. „Museum Says Giuliani Knew of Show in July and Was Silent“, *New York Times* 5 Oct. 1999: A1
- 7 OLENICK, A. J. – OLENICK, Ph. R. *A Nonprofit Organization Operating Manual*, New York: The Foundation Center, 1991
- 8 BARSTOW, D. – HERSZENHORN, D. M. „Museum Chairman Broached Removal of Virgin Painting“, *New York Times* 28 Sept. 1999: A1
- 9 BARSTOW, D. „Art Museum Trustees Say City Hall Pushed Them Too Hard“, *New York Times* 10 Oct. 1999: 43
- 10 Personal interview with Catherine Cobe, Manhattan Theatre Club, 5 Oct. 1999
- 11 SAFIRE, W. „Art Wars“, *New York Times* 1 Nov. 1999: 36
- 12 COLE, D. „Cultural War; When the Government is a Critic“, *Los Angeles Times* 3 Oct. 1999: 1
- 13 O'BRIEN STEINGELS, M. „Artists Have Rights, and So Do Taxpayers“, *New York Times* 25 Sept. 1999: 15
- 14 O'BRIEN STEINGELS, M. „Artists Have Rights, and So Do Taxpayers“, *New York Times* 25 Sept. 1999: 15
- 15 www.nea.gov/learn/Strategic/FY2003-2008StrategicPlan.pdf
- 16 „No Controlling Artistic Authority“, *Wall Street Journal* 8 Oct. 1999, eastern ed.: W15
- 17 TIERNEY, J. „Open Market For Artifacts Aids All Sides“, *New York Times* 30 Sep. 1999: A1
- 18 GOODNOUGH, A. „Mayor Threatens to Evict Museum Over Exhibit He Dislikes“, *New York Times* 24 Sept. 1999: 6
- 19 SMITH, D. „A Scientist Rallies Allies For Besieged Art Museum“, *New York Times* 4 Oct. 1999, late ed.: A1
- 20 „A Shameful Appeasement“, *New York Times* 3 Oct. 1999: 17
- 21 KIMMELMAN, M. „After Long Silence, Biggest Museums Joined Fight“, *New York Times* 29 Sept. 1999: 5
- 22 STEWARD, B. „Some Arts Groups Silent on Museum Dispute“, *New York Times* 11 Oct. 1999: E3
- 23 STEWARD, B. „Some Arts Groups Silent on Museum Dispute“, *New York Times* 11 Oct. 1999: E3
- 24 BARSTOW, D. „Seeking Buzz, Museum Chief Hears a Roar Instead“, *New York Times* 25 Sept. 1999: 1
- 25 GOODNOUGH, A. „Mayor Threatens to Evict Museum Over Exhibit He Dislikes“, *New York Times* 24 Sept. 1999: 6
- 26 BARSTOW, D. „Seeking Buzz, Museum Chief Hears a Roar Instead“, *New York Times* 25 Sept. 1999: 1
- 27 BARSTOW, D. „Public at Last Sees the Art Behind the Fuss“, *New York Times* 3 Oct. 1999: A1
- 28 [Editorial] „A Verdict on 'Sensation'“, *New York Times* 2 Nov. 1999
- 29 BARSTOW, D. „Exhibit Was Heavily Financed by Those With Much to Gain“, *New York Times* 31 Oct. 1999: A 1
- 30 www.museum-security.org/brooklyn-museum-britart.htm
- 31 BARSTOW, D. „Art, Money and Control: A portrait of 'Sensation'“, *New York Times* 6 Dec. 1999: A1, B16
- 32 BARSTOW, D. „Art, Money and Control: A portrait of 'Sensation'“, *New York Times* 6 Dec. 1999: A1, B16
- 33 BARSTOW, D. „Art, Money and Control: A portrait of 'Sensation'“, *New York Times* 6 Dec. 1999: A1, B16
- 34 www.museum-security.org/brooklyn-museum-britart.htm
- 35 www.gothamgazette.com/arts/jan.00.shtml
- 36 SPAN, P. „Judge Orders N.Y. to Restore Museum Funds; Mayor's Office Says City To Appeal Brooklyn Case“, *Washington Post* 2 Nov. 1999: C 01
- 37 www.commonwalmagazine.org/2000/000519/000505artv.htm

Clavijo jako problém dramaturgický

Zuzana Sílová

1. Historie příběhu

„Lizetu urazil člověk stejně vlivný jako nebezpečný. Dvakrát připraven oženit se s ní zrušil náhle dané slovo a zmizel, aniž uznal za nutné omluvit se za to, jak si vedl; city mé zahanbené sestry ji uvrhly do stavu ohrožujícího život a je víceméně jasné, že se nám nepodaří ji zachránit: její nervy nevydržely a už je to šest dní, co nemluví.

Hanba, která na ni dopadla, nás donutila zavřít dům před všemi, dnem i nocí pláču opuštěná, zasypávajíc nešťastnou útěchami, kterými nejsem s to uklidnit ani sama sebe.

Celý Madrid ví, že Lizetě se nedá nic vytknout. Jestliže můj bratr...“

Srdceryvný dopis posílá z Madridu do Paříže svému bratrovi Marie-Josefa Guilbertová někdy v únoru roku 1764.

Kdo je onen bratr, který se ovšem odhodlá přijet až za tři měsíce? Kdysi učedník v otcově hodinářské dílně (sestrožil hodiny pro madame Pompadour), poté spisovatel ‘parád’ (slavné komediální dílo přijde na řadu o nějakou desítku let později), též obchodník a příležitostný politický a finanční vyslanec francouzských zájmů v cizině, královský sekretář (i učitel hudby) a majitel šlechtického titulu, kterým se honosil mnohem dříve, než si ho koupil a než mu ho za výše zmíněné služby u dvora uznali: Pierre Augustin Caron de Beaumarchais.

A o koho to má takový strach jeho sestra Marie-Josefa, provdaná v Madridu za španělského architekta Guilberta? O mladší sestru Marii-Luisu zvanou Lizeta, která s ní před léty přišla do Madridu: jeden strýček slíbil otci, že se postará o obě děvčata i jejich věno, naneštěstí zemřel a nenechal po sobě skoro nic. Když poměrně brzy po svatbě paní Guilbertová zjistí, že její manžel není vždy úplně při smyslech, nastěhuje Marii-Luisu k sobě. Aby se nenudily, otevrou si sestry v Madridu obchod s módním zbožím. Doma ve Francii o nich dlouhá léta není slyšet, až jednoho dne přijde bratru Pieru-Augustinovi výše citovaný dopis.

Ale co ho tolik zdrželo, že řešit problém přijel do Madridu až za dlouhé tři měsíce? Milý Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, jehož rodinné city byly nejvýš vyvinuté, nebyl vůbec náchylný k zanedbávání bratrských povinností, ale současně nikdy nepromarnil příležitost zabít jednou ranou dvě i tři mouchy. Vyjede do Španělska, až když se zajistí nejvyššími doporučeními, pověřen úkoly, které se týkají ekonomických a politických zájmů. Není to v žádném případě osoba jen soukromá, které udělí audienci Karel III. i jeho první ministr pan de Grimaldi. Navíc cesta je francouzskou stranou pečlivě naplánovaná. Významný pařížský finančník Paris-Duverney svěřil Beaumarchaisovi

šek na 200 tisíc franků na první - velmi honosné - výdaje.

Je konec sedmileté války a Francie právě pařížským mírem ztratila vládu nad Indickou společností, dále většinu území v Senegalu, kanadské kolonie a levý břeh Mississippi. Co se týká pravého břehu, byl postoupen Španělsku na základě rodinné dohody mezi Bourbony. Předpokládá se ovšem vrácení této kolonie vzhledem k výhledům na brzké spojení francouzského a španělského vládnoucího domu. A všechny tyto věci je třeba na místě pojednat.

„Jsem v nejlepší věku,“ píše svému otci do Paříže Beaumarchais. *„Můj duch nebyl nikdy tak silný“*; s vehemencí svých dvaatřiceti let zabývá se současně zábavou i obchodem. Mezi milostnými avantýrami a vybranými společenskými večerami stihne vyjednávat se španělskými ministry o dvacetileté obchodní koncesi na Luisianu, nabízí se jako dodavatel černochů pro španělské kolonie, navrhuje plán na zvýšení hospodářských výnosů Sierry Morreny, další na zabezpečení zásobování všech vojsk španělského království včetně Mallorky a posádek na africkém pobřeží... Nesmí však zapomenout na ubohou Marii-Luisu a její trápení!

Kdo je vlastně ten člověk *„stejně vlivný jako nebezpečný“*, který ji urazil? Ve *Čtvrtém pamětním spise seznamujícím s dílem Pierre-Augustina Carona de Beaumarchais*, napsaném o deset let později (1774) líčí náš dobrodruh peripetie svých vztahů s hnusným svůdcem Marie-Luisy donem José Clavijem. Vyprávění zbeletrizované, přesněji řečeno zdramatizované s uměleckou působivostí. Ale v tom hlavním se Beaumarchais drží skutečnosti. Svědčí o tom i dochované dokumenty, počínaje těmi, které podepsal sám Clavijo a které se jeví jako jeho přiznání. Ovšem sestry Caronovy nebyly tak bílé a Clavijo tak černý, jak se to jeví u Beaumarchaise. V roce 1764 bylo Ma-

rii-Luise, nevinné oběti, třicet čtyři let! Její svůdce, podle Beaumarchaise neobyčejný pokrytec, vydával velmi uznávaný časopis *El Pensador* (Myslitel) a na živobytí si vydělával jako správce archivů španělské koruny. Za jiných okolností by se Clavijo a Beaumarchais jistě stali přáteli. Proč se Clavijo, člověk s postavením, zamiloval do staré panny bez věna? Tajemství. Dokonce dvakrát požádal Clavijo Marii-Luisu o ruku a zavázal se vzít si ji za ženu.

Do Madridu onoho roku 1764 přijel Beaumarchais 18. května a už nazítří stál u Clavijových dveří. 'Myslitel' nadšeně zve dál francouzského kolegu, přičemž nezná ani jeho jméno. A Beaumarchais mu bez prodlení vypráví - s pozměněnými jmény - jeho vlastní historii. Clavijo zpočátku naslouchá pozorně, ale záhy vyplašeně: Brzy na to přesná fakta, řada podrobností, shoda okolností, detaily, které není možné si vymyslet, uvrhnou jej v paniku. Ale ať scénu vyličí sám Beaumarchais:

„Jen si představte člověka, udiveného, omráčeného mým vyprávěním, kterému úžasem visí čelist a slova se přičí v hrdle, jazyk oněmí; podívejte se na tu radostnou, mými pochvalami rozzářenou tvář, jak se pomaloučku začíná mračit, protahovat a nabývá šedého odstínu...“ A nakonec přichází přesný zásah: *„V hlubokém zoufalství starší ze sester píše do Francie, jak byly veřejně potupeny; její zpráva tak otřese srdcem jejich bratra, že nemešká, vyžádá si dovolenou a žene se z Paříže do Madridu; ten bratr - jsem já, já opustil vše - vlast, práci, rodinu, povinnosti i radovánky, abych ve Španělsku pomstil nevinnou a nešťastnou sestru; přijel jsem s plným právem a s rozhodným úmyslem strhnout masku ze zrádcovy tváře, abych do ní jeho vlastní krví vepsal veškerou podlost zločinecké duše; a ten zrádce - jste vy!“*

Neočekávané řešení, připravené s největším umem a ličené s ohromující ži-

vostí. O výsledku netřeba pochybovat. Clavijo padá na kolena a potřetí žádá o ruku Marie-Luisy, tentokrát přímo jejího nejskvělejšího bratra. („Kdybych býval věděl, že doña Marie má takového bratra, tak bych...“) Ale Beaumarchais ho odmítá. Už je pozdě, moje sestra vás nemiluje! (Večer předtím se mu Marie-Luisa svěřila, že se chystá provdat za jakéhosi Duranda, jenž se krátce předtím usadil v Madridu.) Sebevědomý mstitel zazvoní na sluhu, aby přinesl čokoládu, a donutí hanebníka napsat vysvětlení, které mu nadiktuje sám „procházeje se přitom jakousi galerií“. A tak Clavijo píše a podepíše tento text: „*Já níže podepsaný José Clavijo, královský archivář, přiznávám, že byv laskavě přijat v domě madame Guilbertové, níže jsem podvedl slečnu Caronovou, její sestru, tisíckrát opakovaným čestným slibem manželství... Přiznávám, že jsem svým jednáním a lehkomyšlnými slovy, které mohly být nepřesně chápány, veřejně ponížil tuto ctnostnou dívku, za což ji prosím za odpuštění písemnou formou bez jakéhokoli donucení a v dobré vůli, i když přiznávám, že naprosto nejsem hoden tohoto odpuštění; tímto jí slibuji, jakoukoli jinou satisfakci podle jejího přání, pokud se jí tato bude zdát nedostatečná.*“

Deset dní poté ovšem Clavijo znovu žádá o ruku Marie-Luisy. Počtvrté. Píše Pierru de Beaumarchais dopis s úpěnlivými omluvami a žádostmi o podporu: „...prosím Vás, abyste se stal prostředníkem našeho šťastného smíření...“ Výsledek? Marie-Luisa, u které se za Clavija přimlouvá nejen bratr, ale i hrabě Ossun, francouzský vyslanec, odmítá chudáka Duranda (na jehož straně byl i otec Caron v Paříži, když psal synovi do Madridu: „*Jak slastné, můj drahý Beaumarchais, je být šťastným otcem syna, jehož činy tak slavně věncí konec mé životní pouti. Je mi jasné, že čest mé drahé Lizety je zachráněna energickým jednáním, které jste podnikl pro její záchranu. Ó přáteli, jak krásným svatebním darem pro ni*

*je to Clavijovo prohlášení ... Za celou říši Mohamedovu a Otomanskou k ní bych si nepřál podepsat podobné oznámení: Vás pokrývá slávou, a jeho hanbou...“). Za dva dny si ženich a nevěsta padnou do náruče, a aby potvrdili znovunabytý soulad, s nadšením podepisují smlouvu, v níž 26. května 1764 potvrzují, že náleží toliko jeden druhému, jak už bylo mnohokrát dáno, „*zavazující se posvětit tyto sliby svátostí manželství, jakmile to jen bude možné...*“*

Rozuzlení? Kdepak. Clavijo znovu zmizí. A 7. června ohromující zvrat událostí: polekaný francouzský atašé přináší panu de Beaumarchais vzkaz od znepokojeného hraběte Ossuna: Clavijo se objevil v kasárnách Invalidů, kde oznámil, „*že se obává násilí z Vaší strany, vzhledem k tomu, že jste mu před několika dny přiložil pistoli k hrudi a donutil jej podepsat dokument zavazující ho oženit se se slečnou Caronovou, Vaší sestrou. Není nutné vysvětlovat, jak se stavím k tak nedůstojným způsobům. Ale Vy sám dobře rozumíte – Vaše chování v této historii, ať bylo jakkoli správné a přímé – může být představeno v takovém světle, že celá věc hrozí obratem, pro Vás stejně nepřijatelným jako nebezpečným. Proto Vám radím nic neříkat, nepsat, nepodnikat, dokud se s Vámi nesečkám...*“ Než stačí Beaumarchais dočíst tento vzkaz, už je u něho důstojník valonské gardy s novým varováním: „*Pane de Beaumarchais, neztrácejte ani minutu; skryjte se bez meškání, jinak ráno budete zatčen v posteli; rozkaz už byl vydán, přišel jsem Vás varovat: to ohavné individuum všechno poštválo proti Vám, vodil Vás za nos všelijakými slibů a zatím se chystal Vás veřejně obvinít. Utíkejte, utíkejte okamžitě – protože jestli Vás zavrou, zůstanete bez vší ochrany a pomoci.*“

Beaumarchais se odebere na vyslanectví, kde na něj Ossun naléhá, ať neodkladně zmizí za hranicemi: „*Jestli budete ve vězení, tak – protože tady na Vás nikomu nezáleží – všichni budou přesvědčeni,*

že když jste už jednou zavřený, znamená to, že jste vinen...“ Ale to hrabě Ossun nezná pana de Beaumarchais, tu „tvrdou palici“. Neví, že „nesnáze při dosahování cíle jen posilují podnikavost“. Nazítří, když získá na svou stranu dva ministry, mezi nimi vůdce španělské vlády Grimaldiho, Beaumarchais stane před králem. Karel III. jej vyslechne a rozhodne se, po zvážení celé věci, vydat příkaz, aby Clavijo byl navždy vyhnán z královských služeb.

Konec? Vůbec ne. Clavijo se ukryje v klášteře kapucínů, a brzy posílá panu Beaumarchais neuvěřitelný dopis, v němž – popáté – žádá o ruku Marie-Luisy! „Ach pane, co jste to učinil? Navždy si budete vyčítat, jak lehkomyšlně jste obětoval člověka, který je Vám nezměrně oddán, v tu chvíli, kdy se měl stát Vaším bratrem?“ Beaumarchais připsal na okraj dopisu: „Vy – můj bratr? To ji radši zabiju!“

To byla poslední odpověď Clavijovi, kterému „hanba“ nijak nebránila pokračovat v důstojné kariéře literáta (funkci královského archiváře mu vrátili během několika dní) a zemřít o více než čtyřicet let později jako ctihodný a vážený člověk. Co se týká Marie-Luisy, měla přece v záloze „svého Duranda“! Ale bratr ji „přiměl zůstat svobodnou“. Jak se zdá, bylo jí to souzeno. Po pravdě řečeno, nikdo neví, co se s ní stalo. Uchýlila se do kláštera? Ujela do Ameriky? S jistotou můžeme tvrdit jedno: opustila tento svět před rokem 1775, kdy zemřel otec Caron: v závěti, kterou zanechal, je vzpomínána celá rodina, ale Mariino jméno tu nefiguruje...

Hrdinové této historie se brzy stali slavnými po celé Evropě. Když Beaumarchais do svého Čtvrtého pamětního spisu vložil Úryvek z mé cesty do Španělska, kde vylíčil do nejmenších podrobností okolnosti těchto událostí, spisek se v tisících exemplářů rozletěl po celé Evropě: ani španělský dvůr, ani dotyčné vládní úřady, ani diplomaté zmiňova-

ní v Pamětním listě vůbec neprotestovali, neboť tato naprosto neuvěřitelná historka byla čistou pravdou.

Je jasné, že ochrana cti Marie-Luisy byla jen vhodnou záminkou pro cestu pana de Beaumarchais do Španělska. A i když on sám ve vzpomínkách zdůrazňuje především rodinný aspekt své mise, aby si zabezpečil svobodu jednání v jiných oblastech (tak jako když kouzelník přitahuje pozornost diváků k tomu, co dělá jeho levá ruka, aby tou pravou mohl nerušeně ‘čarovat’), to co ho onoho roku 1764 na Španělsku nejvíc zajímalo, jak můžeme vyčíst z jeho korespondence s otcem, byl obchod a politika...

2. Kdo za to může aneb romantičtí hrdinové Johanna Wolfganga Goetha

Ještě téhož roku, kdy Beaumarchais vydává své paměti, píše pětadvacetiletý Johann Wolfgang Goethe (na světě je už jeho historická hra *Götz z Berlichingenu* a právě vyšel román *Utrpení mladého Werthera*) truchlohru *Clavigo* (ve frankfurtské transkripci), kterou prý „sroubil“ za osm dní.

Intimní rodinné historie se tenkrát, jak podotýká Goethův životopisec Richard Friedenthal, psaly a tiskly pro širší obecenstvo, tak jako se dávaly kolovat dopisy o nejchoulostivějších rodinných záležitostech: „V jisté frankfurtské společnosti se hraje hra ‘mariage’, což je v podstatě jenom jisté stupňování jinak dostatečně provozovaného manželského kuplířství; los spáruje Goetha s hezkým, domácíky vychovaným děvčetem a prohlásí ho za jejího manžela. Děvče mu dá příkaz, aby udělal divadelní hru z paměti Beaumarchaisových o jeho zážitcích ve Španělsku, kterou právě předčítal, a Goethe se do toho pustí.“

Historku o pomstě za nedodržení slib manželství, vrcholící donucením nevěrníka k čestnému prohlášení, v němž se

přiznává a kaje za hanebnou zradu, přejímá Goethe od Beaumarchaise takřka doslova; učiní z ní jádro hry, k němuž ovšem přidá tragický konec a na světě je romantická truchlohra: nebohá nevěsta po dalším zmizení nevěrného ženicha, jenž současně zažaloval mstitele u hrdelního soudu, umírá. Nad její rakví pak mstitel smrtelně poraní nevěrníka, ale než ten vydechne naposledy, stačí si oba nepřátelé vzájemně odpustit.

Hrdinou Goethova příběhu – jak už sám titul napovídá – se stává nadějný mladý literát a žurnalista José Clavigo. Jeho protihráčem není však jenom romantický mstitel sesterské cti Pierre de Beaumarchais. Goethe přivádí do hry novou postavu: Clavigova přítele Carlose. Hned v prvním jednání jsme svědky rozhovoru, v němž se Clavigo chlubí úspěchem svého populárního týdeníku a Carlos mu lichotí, aby ho vzápětí poněkud znejistil: „*Ale neměj mi to za zlé, tvůj list se mi líbil daleko líp, dokuds jej psával ještě u Mariiných nohou, dokud to líbezné, čilé stvoření mělo na tebe ještě vliv.*“ Zdá se, že Claviga víc než ženy („*Co s nimi člověk prolouká čas!*“) zajímá budování kariéry, což mu Carlos schvaluje: „*A ženit se, ne! Zrovna teď se ženit, když se život teprve pořádně rozhoupává! ... Žes jí miloval, bylo přirozené, žes jí slíbil manželství, byla zbrklost a kdybys byl dostal slovu, bylo by to bývalo šílenství.*“ Clavigo se ale přece jen cítí provinile: protože Marii (tak se v Goethově hře jmenuje skutečná Marie-Luisa – Lizeta) opustil, i protože se mu docela „*vytratila ze srdce... Jací jsme my lidé proměnliví!*“

Donucený dívčíným bratrem k písemnému prohlášení, vymůže si ovšem odklad jeho zveřejnění, dokud nebude mít možnost požádat Marii sám o odpustění. „*Copak nevidíš, že je to naivní plán, jak tě nachytat?*“ varuje ho před dalším jednáním podezíravý Carlos, ale Clavigo je znovu odhodlán oženit se s Marií. Jedná okamžitě – a s úspěchem. Ponižu-

jící prohlášení je roztrháno, chystá se svatba. Znovu však zasáhne přítel Carlos, když přichází ve čtvrtém dějství Claviga „*zachránit od poštilosti*“: Marie nemá ani příslušné společenské postavení, navíc je nemocná: „*...brát si nemocnou ženu, která ti do potomstva zanese mor, takže ti všechny děti a vnuci, až přijdou do let, budou pěkně zhasínat jako žebrácké lampičky.*“ Pod tlakem Carlosovy racionální argumentace přiznává Clavigo úzkost: „*Zachraň mne od zdvojeného křivopřísežnictví, od nedohledné hanby, ode mne sama – já to nepřežiju!*“ Carlos pokládá celou záležitost s Marií za mladistvou ztřeštěnost a pomatení smyslu a apeluje na Clavigovu touhu po velikosti, která se ovšem musí vyznačovat rozhodností a sebeovládáním: „*Nejsme malí, když nám vnější poměry činí starosti, jen tehdy, když nás udolávají.*“

U Goetha je to Carlos, kdo vymyslí plán s podáním žaloby na Beaumarchaise u hrdelního soudu, což mu Clavigo nejprve úpěnlivě vymlouvá, ale hned se nechá přesvědčit; Carlos také vymyslí Clavigovo druhé zmizení.

Někteří historikové vidí v Goethově interpretaci „*provinilého nehrdinského hrdiny*“ autorovu vlastní pozdní lítost nad tím, jak se on sám zachoval k jedné ze svých lásek, Bedřišce Brionové, když podle slov Lenzových „*přišel a vzal jí dětské srdce*“, aby se pak s nešťastnou (a nemocnou) dívkou, které psával milostné verše, navždy rozloučil... V případě Carlose přivádí Goethe, zdá se, rovněž sám sebe, respektive tu část osobnosti mladého muže zmítaného ctižádostí vyniknout a něco velkého vykonat, provázenou touhou po kariéře a slávě, která velí nemyslet na nikoho jiného (a to ani v případě nejprivátnějších citů) než pouze a jen na sebe sama; tedy jít za vlastním cílem a pohrdat svým okolím.

Carlos sám nemá ve hře svůj individuální příběh (víme jen, že už pětadvacet let má přístup k nejvyšším politickým

špičkám) a vystupuje – až na závěrečnou scénu – pouze v dialogích s Clavigem. Ten se v nich – pod přítelovými soustředěným tlakem a argumenty – musí vždy rozhodovat, co udělá a jak se zachová... Carlos je Clavigovo druhé Já, našeptávající, analyzující, fanaticky utvrzující slabšího druha v tom, co to znamená „*být muž*“. Jako bychom tu vlastně měli co dělat s postavou jedinou, pro názornější předvedení základního konfliktu rozdělenou na dvě, vyjadřující zásadně protikladné postoje: rozhodný a nerozhodný, racionální a emocionální, z nichž ten první se v extrémní poloze mění v destruktivní cynismus, ten druhý pak v slabosky nemohoucí – tedy stejně destruuující – rozcitlivělost. Svár rozumu s emocemi, vypjatý individualismus a titánství ‘vyššího poslání’ proti potřebě ‘obyčejných’ lidských citů a idyl rodinného štěstíčka... Témata, s nimiž přichází Goethe, zatím spíš jen tušíme a domýšlíme, ale uvidíme dále, jak nosné a účinné bude jejich rozvedení v nové variaci.

Ale kde zůstal Beaumarchais? U Goetha na vedlejší koleji, v pozici nešťastníka, jemuž nezbývá než reagovat na události, které se přes něho valí, v emocionálním afektu, neprozíravě – a tedy vlastně bezelstně a naivně.

3. Ti, kteří to všecko způsobili

Jaroslav Vostrý napsal volnou variaci na Goethovu hru (pod cizím jménem) v roce 1974, tedy přesně dvě stě let poté, co mohl Goethe čerpat z Beaumarchaisových *Pamětí*.

Nejnápadnější změna z hlediska dějových faktů přichází v okamžiku, kdy Pierre (více než o pana de Beaumarchais jde v nové hře o individuální dramatický charakter v dramatické situaci) vymyslí fingovanou smrt své sestry Marie, aby pomsta na Clavigovi byla co nejdokonalější. Ironií osudu ve chvíli, kdy Pier-

re touto dábelkou intrikou mučí Clavija, Marie skutečně umírá. Bratra její smrt zasáhne ústy Carlose, který – pozdě, protože Pierre Clavija smrtelně zranil několik okamžiků předtím – přichází bránit přítele.

Struktura nové hry zůstává v základním řazení jednotlivých scén stejná: v obou případech jde o klasickou stavbu o pěti dějstvích, z nichž 1. a 4. (‘expozice’ a ‘peripetie’) jsou rozděleny na dva obrazy, 2., 3. a 5. (‘kolize’, ‘krize’ a ‘katastrofa’) jsou sevřenými mikro-dramaty. Mění se však často a radikálně obsah těchto scén, především psychologickým rozvíjením vzájemných vztahů postav, u Goetha často jen letmo načrtnutých, u Vostrého budovaných v nečekaných zvratech a ostrých střížích, s důrazem na absolutně koncentrovaném projevu vlastní existence v každém daném okamžiku, který je současně poměřován (uzemňován, zpochybňován) věcným a (sebe)ironickým přístupem (odstupem) k řešení problému.

Vrátím se k dialogu Clavija a Carlose v prvním obraze 1. dějství: Sluha, který se u Goetha objevuje až ve 2. dějství, je u Vostrého přítomný už této první situaci (na jeho tváři není nikdy absolutně nic znát, praví se ve scénické poznámce). Pánové tedy mají u soukromého rozhovoru o úspěších Clavijovy kariéry svědka, respektive ‘diváka’: fyzicky přítomného, ale současně emocionálně (jak se ještě ukáže) zcela nezúčastněného na všech bouřlivých proměnách Clavijova komplikovaného vztahu ke zhrzené Marii. Díky pozorovateli se pak z rozhovoru ‘za zavřenými dveřmi’ stává současně divadelní výstup, ve kterém má své místo přehánění, předstírání, sebeodhalování; vzhledem k rychlému střídání postojů může pak zejména Clavijovo chování působit jako – celkem pochopitelné – pózování před publikem.

‘Nezúčastněný’ pozorovatel ovšem Clavija irituje („*Co tu chceš?*“, rozkřik-

ne se dvakrát na sluhu jeho pán, pokaždé, když předtím mluví o Marii: nejdřív v souvislosti s láskou, která vyprchala, podruhé když přiznává výčitky svědomí). A je to on – opět jako lhotejně nezúčastněný pozorovatel – kdo je svědkem Clavijova ponížení, když ten musí sám na sebe napsat udání podle Pierrova diktátu. Sluha také vyřizuje – příslušně nezúčastněným tónem – Clavijovi vzkaz o (domnělé) Mariině smrti a přes pánův výslovný zákaz vpouští – opět s příslušným komentářem – do domu mstitele Pierra s Buenkem. (Z pouhého nositele dějové funkce se tak stala svébytná dramatická postava, jejíž postoje a vztahy vytvářejí tematický kontrapunkt k ostatním postavám hry.)

Clavijo ve Vostrého transkripci není především naivně euforický mladík, chlubicí se svými úspěchy (u Goetha říká: „*To číslo bude znamenitě působit, okouzlí všechny ženy. Pověz, Carlose, nemáš za to, že můj týdeník je teď jedním z nejlepších v Evropě?*“). Záleží mu na Carlosově mínění, a současně si jím není úplně jistý, což ovšem skrývá za (sebe)ironickou poznámkou, aby to nakonec nevydržel a pochvalu si stejně vymohl: „*Myslím, že to bude působit docela dobře. Obzvláště na ženy*“, říká, a podle autorovy poznámky bedlivě sleduje Carlosovu reakci. „*Většinou se to bude líbit už proto, že se o tom mluví. To je nejdůležitější: když se vytvoří pověst! (S ironií poněkud hranou) Můj týdeník teď podle všeobecného mínění patří k nejlepším v Evropě. Nejsi stejného mínění, Carlosi?*“

Podobně rozvedené – komplikované protichůdnými ‘duševními pohnutkami’ je i jednání Carlosovo. Jestliže u Goetha Clavija pochválí květnatou tirádou, u Vostrého podobný ‘projev nadšení’ hned ironicky komentuje: „*Rozhodně by se u nás sotva našel druhý spisovatel, který by spojoval takovou sílu myšlenky a bohatství osobnosti s tak poutavým a přístupným stylem. Clavijo – to jméno*

už má skutečný zvuk! – Tak co, už jsi spokojenější? To víš, tenhle druh projevu, to není zrovna můj žánr!“ Střízlivost, odstup a ironie jsou Carlosovou obranou v situacích, kdy zainteresovaný do Clavijova problému cítí, že by se i jeho mohly zmocnit prudší emoce. Proto má jako jediný dost sil na ‘poslední zásah’ ke zničení mstitele Pierra, když s ním na konci hry ‘vyřizuje účty’: Marie skutečně zemřela („*zatímco jste tady s donem Buenkem rozehrávali to povedené divadlo*“) a byl to sám Pierre, kdo ji zabil svou žárlivostí na Clavija – tak pojmenovává Carlos věčně konečný stav událostí.

Pěkně zkomplikované je to od počátku u Vostrého s Clavijovým vztahem k Marii. U Goetha o ni letmo zavádí Carlos (záměrně), v souvislosti s přítelovou tvorbou, u Vostrého začne o Marii sám Clavijo. Přesněji, začne mluvit o Mariině bratru, se kterým se okamžitě srovnává – ve svůj prospěch („*Umět vzbudit důvěru! ... To Mariin bratr nikdy neuměl*“) a který je tak exponovaný od počátku hry a k tomu ještě ve vazbě na sestru (u Goetha o něm poprvé mluví sama Marie ve druhém obraze). Jestliže Goethův Clavijo k Marii necítí nic („*Docela se mi vytrátila ze srdce*“) než občasný záblesk špatného svědomí, u Vostrého se zmítá mezi vzpomínkou na její něžný pohled a přesvědčováním sebe sama, že jí měl najednou dost („*Tak jsem se musel s Marií rozejít. Něco jí dál nalhávat by nebylo čestné*“), aby vzápětí překvapivě přiznal: „*Já bych byl snad schopný znovu uvěřit, že stejně mám a budu mít rád vždycky jenom ji!*“ Vzájemné protirečení (pronášené vždy s neochvějnou přesvědčivostí) vyjadřuje hlubokou vnitřní nejistotu, zakrývánou tu ironií, tu samolibými výroky, což se týká i Clavijova společenského postavení, o němž Carlos konstatuje: „*Máš prostě štěstí.*“ Nato si Clavijo postěžuje, jak bylo těžké získat místo královského archiváře, pak se pochlubí, že to dokázal úplně sám, aby vzápětí vyjádřil oba

vu, že pokud toho chce dokázat ještě víc, musí si dávat moc velký pozor! „*Já si leccos nesmím dovolit. Tady to prostě nejde. Zvláště ne u dvora.*“

V souvislosti s komplikovanými milostnými vztahy – a se smrtí – je hned v prvním obraze exponována další důležitá postava, Mariina sestra Sofie: vdala se rychle po smrti dřívějšího ženicha a Clavija to překvapilo, protože „*když umřel René, nebyla k utišení*“. O smrti se v prvním obraze Vostrého hry mluví nejen v souvislosti s ženichem, ale i se starým ministrem, na jehož místo nastupuje nový, který „*musí být zkrátka přesvědčený, že jsme pro něj nepostradatelní.*“ Pro budování kariéry tedy nezbývá než jít i na pohřeb a doprovázet rakev, a dokonce počítat i s tím, že „*kdybychom se tak nehonili, nikdy bychom nedokázali vzbudit u tolika různých lidí takovou nenávisť!*“

Na předznamenávání, vhodném exponování jednotlivých dějových i mimodějových motivů a jejich vzájemném propojování či rozvíjení je založena kompozice celé hry. O nenávisti vůči Clavijovi mluví ve druhém obraze 1. dějství Marie – když chvílku předtím vymlouvala Sofii její přesvědčení, že Clavijo je darebák. I Marie je tedy zmítaná protichůdnými city: U Goetha se především trápí, třese před bratrovým hněvem a o tom, že neví, co chce, především mluví (tedy popisuje či reflektuje své stavy). Vostrý veškeré Mariino jednání v této situaci staví – a před ‘divákem’ Buenkem, který se marně snaží ji uklidnit, předvádí – na principu ‘z euforie do deprese’: Marie totiž hned celý ‘problém’ bagatelizuje, hned Clavijovo jednání velkodušně omlouvá, hned se zas trápí, zatracuje sebe samu, hned nenávidí, hned svou vášeň ironizuje, aby – když ji sestra zpraží za její pýchu – došla k rozhodnutí definitivně s Clavijem skoncovat, což trvá jen do té chvíle, než se znovu začne zaobírat tím, že ji Clavijo opustil, čemuž, jak vidíme, stále ještě

odmítá uvěřit: „*To přece není možné, aby najednou – nic. Nic! No řekněte – Sofie, ty přece víš, jak mě těsně předtím, než mu přišlo jmenování – jak mě horoucně ujišťoval. To určitě myslel upřímně!*“ Rozehráni ambivalentního vztahu ke Clavijovi, jež dovoluje plasticky modelovat psychologicky vrstevnatý portrét, ve který přerůstá typ nevinné oběti z romantické truchlohry, vrcholí ve 3. dějství: Marie odmítá setkat se znovu s Clavijem; ten právě podepsal Pierrovi ono sebeponižující prohlášení, o němž ale doufá, že se nedostane na veřejnost, neboť se mu jistě podaří znovu získat nejen dívčinu přízeň, ale i její ruku...

Goethova romantická trpitelka je postavena do poněkud jiné situace: při představě, že by se s milencem měla znovu setkat, se hroutí, a proto tuto možnost zoufale odmítá, i když ji sestra prosí. Trpí i pod tlakem dalších argumentů, s nimiž přichází Guilbert, který se obává o další osudy rodiny, jestliže odmítnutý Clavijo vyzve Pierra na souboj.

Naproti tomu Vostrého Marie bojuje ze všech sil proti obklíčení manipulátorů, kteří jí střídavě vymlouávají a domlouvají sňatek s Clavijem, až do úplného vyčerpání. U Goetha pronese v dialogu se sestrou (před příchodem Guilberta a Buenka) kromě úvodní reflexe svého duševního stavu všeho všudy čtyři repliky: „*Nikdy, ó nikdy!*“ – „*Ty se zaň přimlouváš?*“ – „*Srdce by mi puklo!*“ – „*Bud' milosrdná!*“ (Celý jejich dialog má u Goetha 11 replik: Sofiiny monologické promluvy Vostrý mění na některých místech v ostrou stichomýtii, replik je celkem 38.)

Ve Vostrého prepisu přichází od Marie nejprve rezolutní výhrůžka: „*Ne, Sofie, když přijde – já odejdu!*“ Posléze Clavija podezírá, že se bojí Pierra, aby pak obvinila Sofii, že změnila na Clavija názor. Uhýbá před Sofiinými argumenty a provokuje ji tak, až si vyslouží Sofiin útok, který nakonec odrazí (přehnaně patetickým?) zvoláním: „*Prosím tě, měj*

se mnou slitování! Můj bože!“ Scéna mezi sestrami by mohla ze strany Marie vypadat dokonce jako rafinovaná hra kapriciózního dítěte, které si říká o pozornost, kdyby neměla tak kruté pokračování... „Stejně ho pořád chce, tak co!“, říká za chvíli Sofiin manžel Guilbert, který začne Marii dokonce vydírat, ale přestože nakonec padá u Mariiných nohou sám Clavijo, vyčerpaná dívka prchá před všemi manipulátory se slovy „Nechte mě...“ – Je to (opět) Sofie, kdo o chvíli později přichází se zprávou, že Marie „pláče radostí. Teď jenom chce, aby Clavijo odešel – aby se z toho všeho mohla vzpamatovat.“ (U Goetha vyznívá její zpráva jednoznačně ve prospěch Clavija, neboť podle Sofie prý zvolala Ach sestro! a padla jí kolem krku: „Odkud to ví, že ho mám tak ráda?“)

Mariina nerozhodnost (nevyzpytatelnost?) ve vztahu ke Clavijovi, která je současně otevřena různým, i protichůdným a napjatě očekávaným řešením, je u Vostrého ještě posílena ve druhém obraze 4. dějství. Marie se přece jen chystá na svatbu s Clavijem, ale současně s lítostí vzpomíná na ctitele Buenka: „Škoda že už ho nemůžeme pravidelně vidat jako dřív“; to pobouří Sofii: „Prosím tě – když za tebou chodil Buenco, plakala jsi pro Clavija. Teď budeš plakat pro Buenka?“ Marii se u Vostrého stane to, čím už si prošel Clavijo („...a najednou nic“, říká ten na Mariinu adresu Carlosovi v 1. dějství, „jako by na ní vůbec nic nebylo;“ a ve 4. dějství znovu – v nových a přece stejných souvislostech: „Když jsem ji po té době znova uviděl, opravdu mě to vzalo za srdce. Ale teď – cítím její blízkost – a najednou nic. Dajímá mě, to ano, ale že bych ji miloval? Necítím lásku, ale úzkost z toho všeho“). – „Je to divné, ale když jsem si dřív představovala, že se ke mně vrátí, tak to bylo takové – jako bych se vznášela tou nadějí. A možná i potom – když se zase poprvé objevil. Nevím. A teď najednou – nic. Jak to je možné,“ ptá se Marie v situaci přesně

opačné než byla ta, kterou prošla na začátku hry („Tak přece není možné, aby najednou – nic. Nic!“). Pomíjivost okamžiku milostného vzplanutí si Marie uvědomuje stejně intenzivně jako pominutelnost své vlastní existence, když se omlouvá Sofii: „Já jsem k ničemu.“ Přichází Pierre se zprávou, že Clavijo „není doma“, opět zmizel... A potom Guilbert oznamuje, že se Clavijo s Carlosem chystají Pierra zničit, neboť se domáhají jeho zatčení. Nezbyvá než utéct – ale tomu Pierre vzdoruje. „Jen zůstaň a znič nás všechny!“ říká mu Sofie, když odvádí zhroucenou Marii. „Jako už jsi zničil ji...“

Opakování, refrény jednotlivých slov i replik procházejí celou Vostrého hrou, a i když znějí stejně, neznamenají vždy totéž. Jejich význam se mění, vystupují v nových souvislostech. V 1. dějství se mluví o smrti milence, pohřbu a rakvi. „Tak máme ten pohřeb za sebou,“ říká ve 2. jednání (nic netušící) Carlos bezprostředně poté, co Pierre donutil Clavija k sebezničujícímu prohlášení. Původně dějový motiv tu slouží jako ironický komentář situace. Znovu se objeví při budování stupňované intriky. Na konci 4. jednání organizuje Pierre další pomstu Clavijovi: „Potřebuju akorát rakev ... Bude to náramná zábava... Taky by se nakonec mohl sám zabít! To bude divadlo. Víš co? Řeknu mu, že je Marie mrtvá!“ A co se týká smrti milované bytosti: ještě než Pierre přijde s plánem na zinscenování Mariina pohřbu i s rakví, kterou nechá přinést před Clavijův dům, říká Clavijo Carlosovi: „Někdy si přeju, aby umřela. Tím by se všechno vyřešilo.“ A nepřije si sestřinu smrt i žárlivý Pierre, když je schopen to tvrdit Clavijovi do očí, jen aby se mu pomstil? (Neříká se: přání otcem myšlenky?) Scéna, v níž tuto zprávu přináší, připomíná jeho první setkání s Clavijem: tenkrát ho donutil podepsat sebezničující udání, nyní mu nabízí dyku: „Řekls, že už nebudeš schopen dál žít... No buď už jednou k sobě poctivý. Tumáš –

a zabij se! ... Já ti neodpustím. Živému ne...“ A neusiluje nakonec Clavijo – který dýku nepřijme – o svou vlastní smrt, když sám vyprovokuje zuřivého provokatéra ke konečnému útoku? „*Prál sis, aby [Marie] ležela v rakvi – protože by mě to mohlo zničit ... Nenávidíš mě, ale zabít mě – ne, to radši přeje jen nebudeš riskovat ... Kdo je na tom pořád hůř? Já, nebo ty? Ne – ty, a zabít mě? Ty ne!*“

Šlechtného obránce sestřiny cti a trestajícího mstitele z romantické předlohy dostává Vostrý od začátku do trapných situací, v nichž si Pierre počíná spíš jako slon v porcelánu: U Goetha na něho rodina čeká jak na smilování; u Vostrého se před bratrovým příjezdem Marie (jak už má v povaze, chce i nechce, aby tu bratr byl – stydí se a přitom doufá, že bratr zasáhne) pohádá se Sofií: „*Nemělas to Pierrovi vůbec psát!*“ Ani Sofie si není jista svou aktivitou. Jestliže u Goetha mluví šlechtný zachránce o plánu „*pomsty zrádci*“, u Vostrého vidíme člověka, o němž si nejsou jeho nejbližší jisti, jestli to, co udělá, nebude spíš ke škodě než ku prospěchu situace, jíž vlastně tak úplně nerozumí: nejdřív netaktně zironizuje Mariina odmítnutého nápadníka Buenka, vzápětí musí Guilbert brzdit jeho pomstychtivou bojovnost. Jeho první intriku zhatí Clavijo tím, že znovu získá Marii (za vydatné pomoci Sofie a Guilberta, který se touto intrikou cítí jako cizinec a k tomu obchodník existenčně ohrožený). Navíc se Pierrův záměr obrátí proti němu samému, jak je tomu i u Goetha, neboť je zažalován u hrdelního soudu, čímž ohrožuje sebe i celou rodinu (jako by to tušili...) Osud nešťastníka, jenž se z mstitele sestřiny pohany stává ve skutečnosti jejím likvidátorem (jak to předpověděla Sofie), Vostrý dál rozvíjí v portrétu zuřivého žárlivce, kterého posedlost ničením přivede málem až na hranici šílenství. Tenhle Pierre opravdu pro vraždu Clavija nepotřebuje záminku v podobě Mariiny smrti,

jako tomu bylo u Goetha: Vostrého Pierre umí „*to divadlo*“ rozehrát daleko nebezpečnějším způsobem – pro sebe i pro druhé. Je to ironie, když nakonec nejvíc potrestá sám sebe... Autorovo zpochybnění romantické konvence navíc vzbuzuje otázky: kvůli komu – a čemu – nakonec Marie, nevinná(?) oběť, umírá? Kvůli milenci, který ji nemiloval? Nebo kvůli lásce, která není? Vždyť všichni kolem ní prožívali víc žárlivosti než lásky (a žárlivost je nedostatek lásky, říká Jung...)

Tak třeba Sofie: Vostrý důsledně rozvíjí její vztahy k ostatním postavám hry, u Goetha omezené na mateřskou péči o Marii a obavy o bratra: v nové verzi má k Pierrovi spíš ambivalentní vztah, nejen proto, že neví, co od něho může očekávat, ale i protože cítí jeho nenávist ke Clavijovi; na Marii žárlí, protože jí bratr věnuje víc pozornosti (po letech odloučení jeho první replika Sofii zní: „*Vůbec ses nezměnila,*“ zatímco Marii: „*Tak jakpak se má náš miláček?*“), navíc trpí sestřiny mi narážkami na své vlastní city ke Clavijovi („*Ale ty se mi – poslední dobou – taky už nezdáš do něj zamilovaná jako dřív,*“ říká jí Marie a Sofie vybuchne „*Ne, to se nedá vydržet!*“). Její v zásadě realistický postoj k Mariinu trápení (když ji Clavijo opustil, byl to ničema, když uznal chybu a chce se vrátit, je vše odpuštěno, ostatně tak to na světě chodí) Vostrý vystavuje dalším zkouškám, v nichž můžeme sledovat, jak blízko je od zdravé pragmatičnosti k obludnému manipulátorství, když je člověk schopen vmluvit se do čehokoli.

Metodu rozvíjení individuálních příběhů, z nichž některé tvoří vzájemné paralely, jiné jsou budovány na principu kontrastu, domýšlí Vostrý i u ostatních postav: Proti po všech stránkách úspěšnému Clavijovi („*Máš prostě štěstí,*“ říká mu přece Carlos) stojí nešťastně žárlící Buenco, který kvůli Clavijovi přijde o místo i o Marii: u Goetha zoufale lpící na své lásce, u Vostrého schopný vů-

či Marii hořkých výčitek a zloby. „*Musíte být naprosto nesmlouvavý,*“ říká Pierrovi, kterého doprovází při druhé návštěvě u Clavija a podílí se tak na intrice s fingovanou smrtí Marie, aby se vzápětí od situace distancoval: „*Hlavní úder musíte zasadit vy ... Já musím bohužel mít přece jen na paměti své postavení. Já si leccos nemůžu dovolit.*“ – „*Já si leccos nesmím dovolit,*“ říká přece i Clavijo na začátku příběhu. Při vši odlišnosti se příběhy obou soků vlastně podobají.

I Sofiin manžel Guilbert – ve Španělsku cizinec – si musí dávat pozor. Doprovází sice Pierra při první mstitelské misi u Clavija (a je tak, na rozdíl od Goethovy verze, zapojený přímo do intriky), ale právě proto se cítí ohrožený. Jestliže Buenco chce zpátky své místo, Guilbert nesmí přijít o svůj obchůdek: Všední starosti zrealističtují situace, zbavují příběh romantické idealizace. Nejsou však o to menší: Otázka kdo si co může nebo nemůže dovolit, trápí v různé míře všechny postavy této hry. Stejně jako otázka schopnosti někoho milovat nebo v něm vzbuzovat pocit viny. Permanentní řešení těchto otázek dovoluje z různých úhlů nahlížet ‘problémy’ citové odtazitosti a žárlivosti, přeceňování sebe i druhých či pocitu méněcennosti... A luštit tak hádanku, jestli je vůbec možné vyznat se sám v sobě.

4. Historie hry

Adaptaci Goethovy truchlohry do podoby psychologické hry plánoval Jaroslav Vostrý původně pro absolventskou inscenaci ve školním divadle DISK. Nová hra se ocitla v rukou slovenského dramaturga Martina Porubjaka, který ji uprostřed sedmdesátých let, kdy sám nesměl pracovat v divadle, doporučil uvést svému trnavskému kolegovi. Před první zkouškou však prý v divadle spadl strop... Do dejme, že Jaroslav Vostrý tehdy hru ne-

mohl uvést pod vlastním jménem – kryla ho laskavá Dagmar Drašarová – a slovenský překlad Martina Porubjaka podepsal Mikuláš Fehér.

Proslulou se stala inscenace Štúdia NS v Bratislavě z roku 1976, v režii Vladimíra Strniska s vynikajícími výkony Magdy Vášáryové (Marie), Martina Huby (Clavijo), Milana Kňazka (Pierre), Juraje Kukury (Carlos), Olgy Zöllnerové (Sofie), Pavla Mikulíka (Buenco), Jozefa Cúta (Sluha). V Čechách byla hra uvedena z iniciativy dramaturgyně Darii Ullrichové roku 1978 v kladenském divadle v režii Karla Makonje s Milošem Vávrou (Carlos) a Jiřím Wohankou (Clavijo). Zajímavě interpretoval hru o mladých mužích v ‘nových dobách’ na cestě za kariérou režisér Michal Dočekal v roce 1994 s pražským Spolkem Kašpar: vedle chlapeckého Clavija Saši Rašilova, sebevědomého Carlose Jiřího Štrébela a dojemné nešťastnice Marie v podání Viktorie Čermákové vynikali sourozenci Špalkovi: mladší Petra hrála na ostří groteskní nadsázky starší sestru Sofii, její bratr Jakub zuřivě šaškovského Pierra. V roli zoufalce Buenka exceloval dramaturg Petr Hruška. Před třemi lety pak v mosteckém divadle inscenoval hru se vzácným porozuměním pro její psychologické i ironické roviny Pavel Pecháček. Byla to jeho poslední práce před dlouhým a těžkým onemocněním, kterému nakonec podlehl. Režisér pracující s vtipným scénografickým řešením Miroslava Cygana vedl bezpečnou rukou pedagoga mladé herce Radima Madeju (Clavijo), Jakuba Dostála (Pierre), Kláru Apolenářovou (Marie) a Ivu Pattersonovou (Sofie), jimž příkladnou souhru zajišťovali zkušený František Nedbal (Carlos) a Stanislav Oubram (Sluha).

Obě uvedení hry, pražské i mostecké, byla vždy pro Jaroslava Vostrého příležitostí k revizi textu: z autorova ‘nového čtení’ vyplývaly drobné změny v rozvíjení vztahů mezi postavami a s tím souvi-

sející přesnější znění některých replik. Před mosteckým uvedením změnil také úplný závěr hry. Víc než o (sebe)ironickou reflexi krásných (romantických) slov a řečnění jde i tady o přesnější formulaci psychologické situace, když Pierre říká: „*Slušelo by se snad něco dodat. – (Ukáže na Carlose) Pan strážlivý – ten není na nějaké patetické řeči [tato věta pochází z původní verze]. Já – já vždycky udělám nějakou chybu. Tak už jsem se narodil. A musím se s tím smířit. A Clavijo – (Zakrouží hlavou) Vlastně mě překvapil.*“

Od ledna tohoto roku mají diváci možnost vidět Vostrého variaci na Goethova Clavija v nově otevřeném Švandově divadle na Smíchově (předpremiéra proběhla loni na jaře v Děčíně). Inscenaci opět režíroval slovenský režisér Vladimír Strnisko. Zabývá-li se v tomto článku srovnáním jednotlivých verzí a můžeme-li sledovat, kolik toho ze sebe sama našel mladý Goethe v historce pana de Beaumarchais a kolik podnětů z romantické truchlohry rozvedl do psychologického dramatu Jaroslav Vostrý, nabízí se příležitost podívat se, k čemu jeho drama inspirovalo (staronového) režiséra.

Zmiňovaná poslední věta Vostrého hry ve Strniskově inscenaci nezazní, tak jako mnoho dalších. Režisér škrtná na některých místech více než třetinu, někde i polovinu dialogů – bez autorova vědomí a souhlasu – a zasahuje tak radikálně do struktury díla. (Když tedy tvrdí dramaturgyně v programovém článku, že divák má možnost vidět poslední autorovu verzi, vyjadřuje se mírně řečeno nepřesně. Ovšem kdo zná hru z předěšlých uvedení a uvěřil-li tvrzení dramaturgyně, bude se po skončení představení spíš trápit obavami, jestli autorovi nepřeskočilo.)

Strnisko ve své úpravě zestručňuje (zakřňuje) části dialogů i jednotlivé repliky, vynechává motivy i celé motivické linie, nahrazuje slova jinými, přepisuje

věty: „*Když jsi jí sliboval věčnou lásku, jednal jsi jako obyčejný romantik. Ale kdybys opravdu dostal slovu, tak bys byl blázen,*“ píše se u Vostrého, u Strniska Carlos říká: „*Všichni si slibujeme věčnou lásku, ale jen blázni to myslí vážně.*“ Z konkrétního postoje postavy, vypovídajícího o vztahu k partnerovi a situaci, je neadresný bonmot (nehledě na narušení ironické spojitosti romantika-blázna, která se u Strniska vůbec nevyskytuje).

Vrátím se pro příklad k výše uvedenému srovnání řešení scény mezi Marií a Sofií ze začátku 3. dějství: Z 38 replik, do nichž scénu rozehrál Vostrý z původních 11 u Goetha, jich zůstává u Strniska 21. A budeme-li pokračovat v banálních počtech, ze 33 replik dialogu mezi sestrami na začátku druhého obrazu 4. dějství jich zůstává dokonce jen 13. V obou scénách je zcela vynecháno vzájemné provokování sester ohledně jejich vztahu ke Clavijovi: „*Tobě na něm pořád ještě záleží?*“ ptá se ve 3. dějství Vostrého hry Marie své sestry významně, a po chvíli „*Jde o mě nebo o tebe?*“; ve 4. dějství pak pokračuje: „*Ale ty se mi – poslední dobou – taky už nezdáš do něj zamilovaná jako dřív.*“ Škrty také oslabují Sofiiny obhajoby Clavija (které pokračují i v dalším dějství po příchodu Pierra) i její tlak na Marii, aby se rozhodla. A je-li oslabený konflikt mezi sestrami, jsou ve 4. dějství eliminovány i pokusy o vzájemné smíření (Sofie: „*Prosím tě odpusť mi to. Bylo toho v poslední době už i na mě moc. A ne trap se pořád takhle. To víš, to záleží taky na tobě – budeš-li šťastná. Člověk musí trochu i sám chtít.*“ Na to Marie: *Ty mi odpusť. Já jsem k ničemu.*“). Ve škrtech se ztrácí i Mariiny pochybnosti o vztahu ke Clavijovi („*Stějně mu vadím [...] Bylo by možná lepší, kdyby nepřišel*“), v němž se ukazuje, jak jsou ti dva ve své váhavosti vlastně jeden druhému podobní... Podobně redukované jsou dialogy Clavija s Carlosem i scény s Pierrem v 5. dějství. Jedno z hlavních témat Vostrého hry – totiž

permanentní vzbuzování pocitu viny – se tak z nenápadné, ale o to provokativnější a nesnesitelnější hry stává hrubou manipulací. Zjednodušuje se či zcela vynechává totiž text vyjadřující reflexi či sebehodnocení postav při konkrétním ‘řešení problému’ – u Vostrého vynívající jako demonstrování rafinovanost myšlení (Pierre), záměrné sebeobelhávání (Clavijo), jindy sebeshazování či dokonce sebeponižování (Marie). Myšlení postav ve Strniskově interpretaci se podobnými zásahy stává přímočařejší. Někdy se takové ‘zestručňující’ úpravy uvnitř jednotlivých replik mohou jevit – v kontextu celé hry – jako nepodstatné. Proces myšlení postav je však prakticky od počátku zpřetrhaný, a současně zbavovaný zákrut a odboček; duševní zápas vyjádřený promluvami se mění v ostré přeskačování jakoby z pózy do pózy: výsledkem je zprimitivňující lineárnost uvažování. Ale nejde o škrty: jde o ztrátu příležitosti k tomu, aby postavy řešily své vztahy v proměnlivých a nečekaných peripetiích, ale hlavně jako *živí lidé*, a ne odtažitá monstra. Všechny ty obloučky, smyčky a závitky, do kterých zabíhají postavy při snaze postihnout, co se to vlastně děje v jejich nitru, svědčí přece o něčem víc než jen o záměrně budovaném kontrastu mezi ‘formou’ a ‘obsahem’ (oč lépe se umějí Vostrého postavy chovat, vystupovat, působit, vyjadřovat, o to je výsledek jejich snažení ubožejší a nicotnější): totiž o individuálním *lidském* postoji, kterým u Vostrého každá postava obhájí svou existenci ve struktuře celého příběhu. Jeho redukci se z konkrétních, jedinečných osudů stávají snadno rozluštitelná schémata (v inscenaci není postavy, která by se aspoň jednou na sebe nešla podívat do zrcadla) zbavená tajemství vlastní existence. K tomu přispívá (až na výjim-

ky představitelů Buenka a Guilberta a náznaky u představitel Pierra, který prý roli převzal až v kritické fázi zkoušení) i herecké pojetí postav, budované na totálním odstupu, demonstraci jednotlivých duševních ‘stavů’ a s nimi souvisejících postojů (póz) vůči okolí: Není divu, že v takové inscenaci neřekne Clavijo nikdy ani jedinou repliku ‘za sebe’, přestože se víc než kýmkoli jiným zabývá sám sebou (totiž zhlížením se ve vlastním obraze, který mu odráží výše zmiňované zrcadlo).

Slavná slovenská inscenace z poloviny sedmdesátých let navazovala na to, co vznikalo na konci let šedesátých v Divadle na Korze a čím bylo toto divadlo příbuzné pražskému Činohernímu klubu: Pro představitel hrdinů Vostrého hry byla příležitostí, aby ve Strniskově režii (tenkrát text neredukující) rozvíjeli skrze téma postavy každý své vlastní herecké téma. (Martin Huba v křehkém Clavijovi se sklonem k narcismu tak nastoloval téma herectví v životě a života v herectví; co to je ženskost – síla slabosti? – která svou nevypočitatelností zároveň přitahuje i odpuzuje, předvedla s neodolatelným půvabem Magda Vášáryová, Juraj Kukura zase ukázal mužskou sílu podepřenou přesvědčením o právu, ba povinnosti schopných se prosadit... atd.) Této možnosti – možnosti rozvíjet skrze postavu své vlastní herecké téma, a tak říct něco taky o sobě samém – herci Švandova divadla nevyužili. Ať už je vinna režijní koncepce, brutálně oklešťující potenciál zvolené předlohy, nedůvěra herců k textu, nebo obsazení neadekvátní jejich vlastním schopnostem a naturelu, na výsledku to nic nemění. Ani hra o lidech, kteří neumějí mít rádi, se nedá dělat bez vztahu živeného porozuměním.

Hry s hercem v poválečných diskusích

2. Od nového realismu k socialistickému

Jan Hyvnar

Po roce 1948 česká jeviště ovládl socialistický realismus, který se začal formovat určitým způsobem už v poválečné době. Odrazem toho byla diskuse o realismu, velice široká a vedená na všech frontách. Přímým impulsem k ní byl nesporně prožitek války, která znamenala nejen stržení všech předchozích iluzí, ale i hlubokou degradaci lidskosti a humanity. V obnažené konkrétnosti a fyzičnosti muselo být něco iracionálního a divadlo stálo před úkolem tuto 'neskutecnou realitu' života učinit srozumitelnější. Chyběla ale distance a přežívajícími jazyky a formami se tato 'neskutecná realita' nedala umělecky uchopit. *Volání po pravdivosti v umění se vůbec objevuje vždycky, když je v krizi dramatická forma, když divadlo se v rozpacích zastavuje samo nad sebou, když pociťuje, že život jde mimo, že skutečnost mu uniká mezi prsty,* reflektoval tento stav Jiří Frejka (1947: 17). Ale byly tu i další podněty k této diskusi, zvláště onen socialistický realismus, od 30. let už pěstovaný v Sovětském svazu. Nejdříve tedy skoro palčivá potřeba vyrovnat se s realitou v přítomnosti a poté s realitou, která nastane po vybudování lepší společnosti v budoucnu.

V tomto prostoru mezi přítomností a budoucností se odehrávaly i úvahy o realismu a postupně docházelo ke stá-

le většímu vyklonění k budoucnosti, až do té míry, že už se nediskutovalo ani tak o tom, co je to realita a realismus, nýbrž k čemu to má sloužit. Později to vystihl Karel Kosík (1966: 81): *Ve sporech o realismus a nerealismus se upřesňují definice, reformují se pojmy, jedna slova se nahrazují druhými, ale všechna tato činnost se odehrává na základě nevysloveného a neprozkoumaného předpokladu. Spory se vedou o to, jaký je umělecký postoj ke skutečnosti, jakými prostředky umělec zobrazuje skutečnost, jak adekvátně, pravdivě a umělecky dokonale odráží ten či onen směr skutečnosti, ale vždy se mlčky předpokládá, že tím nejsamozřejmějším, nejznámějším a tedy tím, co nejméně vyžaduje tázání a zkoumání, je právě - skutečnost.* Ještě donedávna tento náklon k budoucnosti bez tázání se, co je skutečnou realitou, fungoval jako přežívající stereotyp, různě pozměňovaný a polidšťovaný ohlédnutím zpátky, kdy se prý nadělalo také hodně chyb (i ve sborníku *Divadlo nové doby* z roku 1989 čteme pasáže o tomto stále progresivním novém realismu s chybami v minulosti, viz s. 31-32).

Již v diskusi o režisérismu se všeobecně tvrdilo, že nejde o návrat k tradičnímu iluzivnímu realismu 19. století a k jeho přežívajícím formám. V této

nové diskusi najdeme stejný jednohlas, a tak se nejdříve ptejme, zda skutečně má či nemá proklamovaný nový a později socialistický realismus něco společného s oním realismem už zestárlým. Vyjdeme-li z výpovědi Karla Kosíka, pak se operuje u snah postihnout realismus většinou se třemi jeho aspekty: s ontologií umělého jevištního světa, který díky mimetickému zobrazování životní reality je jí podobný nebo blízký svou 'přilnavostí'; dále se tu operuje s postojem umělce, který je vždy postojem hodnotícím, ať už jej motivuje kritický postoj vůči zobrazované skutečnosti (tzv. kritický realismus) nebo její prožitek (tzv. psychologický realismus); a konečně zde existují metody a techniky výstavby zobrazeného světa, tzn. zda je divadelnost nebo hravost herce skrytá, či se záměrně odkrývá. V diskusích proto musíme neustále sledovat často utajovanou 'hru' s těmito třemi aspekty, kdy se jeden z nich zdůrazní, jiný zasune do pozadí apod. Díky této 'hře' se pak k realismu může hlásit skoro každý: Jaroslav Kvapil i Emil František Burian. Režisér Josef Šmída tu tvrdil, že *realismus může být velmi fantastické podoby (Divadlo nové doby 1989: 247)* a scénograf Realistického divadla Jan Sládek (1947: 1), že *realismus je už ve svých důsledcích jednou z nejavantgardnějších forem [...] už proto, že je nucen předjímat životní realitu teprve se tvořící*. Díky této 'hře' mohl být z nového realismu také kdokoli vyloučen. Ona tolikrát proklínaná iluze totiž nepramení jen z mimetické podobnosti reálného a jevištního světa, ale i z utajování a záměn umělce hodnotícího postoje a ze záměrného skrývání divadelnosti nebo hravosti.

Čím byla určována povaha zobrazené skutečnosti u původního kritického nebo psychologického realismu z konce 19. a počátku 20. století? Umělec – a tedy i dramatik a herec – vycházel ještě z autentické víry, že jeho vlastní svět je mi-

meticky či morfologicky podobný s celkem společenské reality, tzn. že osobní zkušenost snad dokáže zachytit nějaké principy nebo zákonitosti celostného univerza. Podstata tehdejšího realismu tedy vychází z přesvědčení, že právě tento jedinec – a tedy i herec na jevišti – může dát světu smysl. Nikoliv tedy už Bůh nebo někdo jiný. Umělcova tvorba jako poznání tohoto univerza je tak formou angažování se v životních událostech reálného světa, který má umělec před sebou a jehož je součástí. Ibsenovy či Čechovovy hry a jejich herečtí představitelé tak předvádějí toto typické drama jedince ve vztahu k záhadné a obtížně uchopitelné skutečnosti.

Postupně se ale tento pokus a tato metoda dostávaly do krize a např. u Čechova se objevuje trhlina. Zdálo se, že není přechodu od subjektivní vize k poznání objektivního světa. Od symbolismu se proto výrazně mění ontologie zobrazené skutečnosti a dramatik, režisér a herec začínají exploatovat přechodové oblasti mezi realitou a snem, mýtickou strukturou a faktickým projevem, materií a psychikou. Reakcí na tuto krizi humanismu, desintegraci či depersonalizaci lidské osobnosti byl i meziválečný expresionismus i zatím utopická a optimistická vize, přítomná v osvobozené hravosti avantgard, která potemněla už ve 30. letech v surrealistickém zabarvení.

Ale tato krize vědomí mezi válkami, v umění stále naznačovaná, se druhou světovou válkou stala 'neskutečnou realitou' a to, co prožíval předtím možná jen úzký okruh intelektuálů, až se zdálo, že si umělci tvoří 'umění pro umění', se nyní stalo údělem celé společnosti. Divadlo v té chvíli už nemohlo zůstat u analýz lidské duše, na pomezí reality a ireality a u tezí o nepoznatelnosti reality. Muselo se společensky angažovat, jinak se dramatik nebo herec, který se nedokáže orientovat v oné 'neskutečné skuteč-

nosti' a neposkytne jí nějaký smysl, např. tváří v tvář obětem války, stává v tomto okamžiku zbytečným.

Nový realismus vyrůstal zpočátku z této vnitřní potřeby a není divu, že přitom sehrávala významnou roli marxisticko-leninská filosofie, po roce 1948 se rychle měnící na stalinské dogma, zářící aureolou vítěze a slibující prostě odpovědi na otázky po smyslu toho, co bylo a především co bude údělem mnoha jedinců, národů a světa. Nový realismus, který byl nejprve výrazem potřeby přiblížit se ke konkrétnímu životu, pomalu podléhal hypnotické síle ideologie přinášející lék na krizi evropského vědomí. A to už jsme u povahy zobrazovaného světa podle metody socialistického realismu: zachytit smysl reality na jevišti už není dáno osobnosti dramatika nebo herce, ale Vůdci a jeho straně. Realismus se stal maskou a herec mohl pouze oživovat schémata nebo pseudonáboženské mýty budovatelů a jejich třídních nepřátel.

Uvedme si příklad, jak se herci 'podsouval' tento falešný svět. V roce 1946 měl Jindřich Honzl přednášku *Lenin a Ščukin* o tom, jak známý ruský herec ztvárňuje ve filmu *Nezapomenutelný rok* postavu Lenina. Nešlo tu o imitaci skutečné postavy, jako později nešlo o imitaci dělníků v továrnách, nýbrž o transpozici charakteristických lidských gest či intonací do preinterpretované skutečnosti, tj. mýtu o Leninovi, o němž se tvrdilo i věřilo, že to byl moudrý, veliký myslitel a státník. 'Oživení' tedy znamenalo vkládání a skládání lidsky přirozených gest do mýtu: Ščukin se převtěloval do způsobů chování Lenina jako do živého člověka, vybíral a skládal (svobodně!) ta nejcharakterističtější gesta a nejcharakterističtější způsoby řeči, které *se dají použít na Ščukinovu vlastní tvář, na jeho vlastní způsob gestikulace a řeči* (Honzl 1956: 279). Ve skutečnosti ale nešlo o oživení: mýtus 'požíral' hercovu

osobnost nebo se do ní vtěloval 'zadní stranou' jako duch zvaný Dybbuk. A říkalo se tomu realistická metoda zobrazování.

Řekli jsme, že v realismu se utajuje i osobní postoj umělce a je vždy nutné jej hledat. Nalezneme jej i v naturalismu, kde dramatik nebo herec musel zaujmout objektivní 'vědecký' přístup a přetavit pozorovanou skutečnost skrze vlastní temperament. Stejně tak bychom mohli vysledovat i postoj v dalších variantách realismu, přičemž je tu zásadní rozdíl proti realismu socialistickému: vždy šlo o postoj jako výraz svobodné volby dramatika nebo herce. V socialistickém realismu byl naopak skrytě podsunut předem interpretovaný svět, nasycený už skrytými intencemi někoho jiného. Divadlo i hra herce se tak staly propagandou, která se v masce realismu tvářila, že není propagandou, ale pravdivým obrazem skutečnosti.

Tímto demagogickým maskováním a záměnou osobního postoje herce za ideologickou propagandu 'požíral' socialistický realismus i 'vlastní děti', tj. proletářské divadlo, kde herec svůj angažovaný hodnotící postoj neskrýval a dokonce jím začal rozbíjet mimeticky zobrazovanou realitu, ať už přímým sblížením s realitou života, nebo realitou hry. Z podobných experimentů avantgard vyrostlo i divadlo Bertolta Brechta, zdůrazňující postoj kriticky myslícího herce, který měl být výzvou k témuž i v hledišti. Socialistický realismus ale nepotřeboval myslící herce a diváky, proto i ostré kritiky na Brechtovu adresu, ačkoliv paradoxně i jeho divadlo bylo zaměřeno k budoucnosti a k nové společnosti. Jenže Brechtovi šlo o proměnu myšlení a nikoliv o prožívání nadekretovaného pseudomýtu.

Těsně po válce české divadlo na Brechtovu koncepci ještě nemohlo být připraveno a postupem času se pod heslem nového realismu stále více masko-

valo než zcižovalo. Zdůrazňovala se jiná společenská angažovanost a role vychovatele pro utopickou společnost. Našemu herci nebyl tento úkol neznámý, v minulosti plnil roli 'vlastence' a nyní se měl stát 'marxistou', který se vyznačuje *aktivitou vztahu ke společenské realitě, úsilím po kladné, tvořivé spoluúčasti v jejím vývojovém procesu* (Hájek 1947: 454). V obou případech je to role předem valorizovaná a u herce zvláště. *Herec není anonymní dělník*, napsal Honzl v roce 1945 v článku *Symbolická funkce herce a divadla* a kladl si právě aktuální otázku, zda divák nepocítí zhanobení revolučních her, jestliže v nich vystoupí kolaborující herec. Odvolával se přitom na Vojana, jehož *celý život stál za slovy* (Honzl 1956: 279).

V této době se hodně mluvilo o těchto etických a později ideologických postojích, které se promítaly do hry herce daleko bezprostředněji než v jiných dobách. Byla to i doba nástupu mladé herecké generace, která ještě nepotřebovala vést rozpravu se svou minulostí a přinášela do tohoto prostředí naopak upřímnou, romantickou a optimisticky laděnou vitalitu, místy až naivní, neboť se při ní ruší diference mezi hercovou osobností a dramatikovou postavou. Otomar Krejča, budoucí objevitel moderního a současného Čechova, by v této chvíli hrál raději hry Gorkého. *Lhali bychom, kdybychom tvrdili, že se nám nelíbí např. Čechov, s tak něžnou symbolikou, s tak mistrnou škálou zvukových vyjádření, která mluví za celé odstavce, s tak decentně otřesnou dramatičností. [...] Ale při vši kráse je to jen dokument minulosti, ne program, ne už vyznání. Tedy ne tento a takhle 'kritický' realismus. Do cela jinak se jde našim krokům s polnicí M. Gorkého, která volá pod prapory socialistického realismu také hrdinnou romantiku tohoto realismu, jeho klasičnost, jeho monumentální patos, jeho epičnost, jeho prostotu, obdobnou lidové tvorbě, která to-*

lik zdůrazňuje jeho konstruktivnost (Krejča 1947: 550). Na podobná hercova autentická vyznání, nikterak neutajovaná, ale čekala brzy past ožívování pseudomýtů a pseudohrdinů. Krejčův pozdější návrat k Čechovovi by se pak dal nazvat návratem k autentickému kritickému i psychologickému 'neorealismu'.

Socialistický realismus byl vymezován dvěma odchylkami: naturalismem, který byl nepřípustný, protože by se na jeviště mohla dostat střízlivá 'vědecká' verističnost, degradující utajované neměnné dogma, a formalismem, který zjednodušeně řečeno znamenal odkrývání a zveřejňování divadelnosti nebo hravosti, tak charakteristických právě pro kritizovanou avantgardu. Na tomto poli se střetla s dogmatem socialistického realismu avantgarda sovětská, naše a nakonec i Brechtovo divadlo, jediný trpěný, i když kritizovaný svorník mezi divadlem konce 40. a 50. let.

Utajovaná divadelnost socialistického realismu znemožňovala distanci a vylučovala jakoukoliv strategii hry s divákem. Předpokládala magickou identifikaci s pseudomýty a totéž očekávala od předpokládaného naivního diváka, který bude soudit, že pravdivé je všechno, co vidí na jevišti. Herec měl tedy úkol utvrzovat diváka v tom, že to, co předvádí, se nijak zásadně neliší od reálného života. Tak byly míněny i teze o srozumitelnosti a lidovosti. Jenže herec tím vlastně uspával pozornost diváků, jak na to upozorňoval Brecht, a znemožňoval jejich kritičnost a aktivitu. Přitom ale už hlasatelé nového realismu proklamovali různorodost vyjadřovacích prostředků a chtěli uchovat stylové rozpětí českého divadla, ale v tom byla opět skrytá past postoje, podle kterého je 'obsah' nadřazený 'formám'. 'Obsahem' měla být manifestace angažovaného stranicového postoje, proto byl tento realismus socialistickým, zatímco 'formy' mohly být různorodé, ale jejich jednota byla

zajištěna tím, že mělo jít jen o různorodé verze formy 'národní'.

V diskusi o novém realismu bylo proto mnoho dezorientovaných, kteří bloudili v meandrech jeho formy. Jistotu měli naopak ti, kteří vsadili na budoucí vizi divadla nové společnosti. Jejich argumenty se vyznačovaly postupně stále mocnější valorizací tohoto pojmu, aby nemohly vzniknout žádné pochybnosti. Pojem realismus mohl být nepřesný a neurčitý, ale představa budoucího divadla jako konečné hodnoty musí být výrazná. Prvotní zmatek ilustrují i přívlasky - nový, fantastický, pokrokový, proletářský či monumentální realismus. Poté ale všichni tento chaos sjednotil přívlaskem, který údajně poprvé vyslovil 26. října 1932 v domě Gorkého Stalin. Ale ve skutečnosti jej použil poprvé v novinách už pár měsíců předtím nějaký Ivan Gronskij, předseda organizační komise Svazu sovětských spisovatelů. Iz toho je patrné, že slova neměla ani tak označovat nějakou realitu, jako ji tvořit. Měla v sobě hodně magie, jako ji měla v sobě role tehdy udělovaná hercům, která omezovala jejich možnosti volby a osobního postoje. Realita tu už nebyla tušená jako v noetické analýze Mukařovského (viz Mukařovský 1966: 318-325; blíže o této studii, uveřejněné prvně pod titulem *K umělecké situaci dnešního českého divadla roku 1945*, viz 1. část této stati otištěnou v předešlém čísle), ale po-

stulovaná z předem hodnotově daných a významově neurčitých premis, tj. z lidovosti, srozumitelnosti a společenské angažovanosti. Všude se tu zastíralo to, co je aktuálně přítomné v daném okamžiku, čili zastíralo se i to, že herec jen a jen na vlastní odpovědnost přijímá roli a bude ji hrát. Příkazovalo se mu naopak, co musí provést v roli svěšené mu stranou. Mizí postupně vše, co je skutečně reálné a 'realitou' se stává to, co je žádoucí. Po roce 1948 se tak stal socialistický realismus vlastně tou nejfantastičtější říší Iluze, které měla sloužit i nově vybudovaná a rozsáhlá síť českých divadel.

Citovaná literatura

- Divadlo nové doby 1945-1948* (sb.), Praha 1989
- Frejka, J. Kam jde naše divadlo. In: *Divadelní zápisník*, roč. 2, 1947
- Hájek, J. O nový scénický realismus. In: *Divadelní zápisník*, 2, 1947
- Honzl, J. *K novému významu umění*, Praha 1956 (stati Lenin a Ščukin z roku 1946 a Symbolická funkce herce a divadla z roku 1945)
- Kosík, K. *Dialektika konkrétního*, Praha 1966
- Krejča, O. Z hercových zápisků. In: *Divadelní zápisník*, 2, 1947
- Mukařovský J. *Studie z estetiky*, Praha 1966 (stati K umělecké situaci dnešního českého divadla z roku 1945)
- Sládek, J. in: *Lidová kultura*, 3, 1947, č. 20

Ibsen na českých jevištích v letech 1878-1918

Petra Mertinová

Aktivní tvůrčí kariéra norského dramatika Henrika Ibsena pokrývá téměř padesát let. Její začátek spadá do 50. let 19. století, kdy vznikají jeho první dramata, inspirovaná většinou historickými náměty (např. *Paní Inger na Østråttē* [*Fru Inger til Østerråd*]), pokračuje v 80. letech, která lze nazvat Ibsenovým nejproduktivnějším obdobím – tehdy vznikají hry ze současnosti, které neztratily na aktuálnosti ani dnes (např. *Nora – Domeček pro panenky* [*Et Dukkehjem*], *Přízraky* [*Gengangere*], *Divoká kachna* [*Vildanden*], *Rosmersholm*, atd.) – a končí dramatickým epilogem *Když my mrtví procitneme* (*Når vi døde våkner*) v roce 1889.

Všechny evropské scény musely v průběhu druhé poloviny devatenáctého století přijmout fakt, že se v řadách dramatiků objevila nová osobnost, vysoce originální jak stylem, tak tématy svých her. Ibsenovy hry patří mezi díla, která nikdy nebyla přijímána lhostejně – vždy vzbuzovala v lidech emoce, kladné i záporné. Tyto reakce často překvapovaly i samotného autora. Například před německou premiérou na svou dobu kontroverzního dramatu *Domeček pro panenky* (dříve do češtiny obvykle chybně překládaného jako *Nora* či *Domov loutek*) prohlásila představitelka hlavní role Hedwig Niemann-Raabeová, že nemůže hrát Noru podle autorova přání, protože ona „by nikdy neopustila své děti“. Ibsenovi nezbylo nic jiného než připsat kvůli ní dramatu ‘happy-end’. To však byl jediný případ, kdy se Ibsen přizpůsobil požadavkům vnějšího světa. (Nutno dodat, že po berlínském představení *Domečku pro panenky* protestovali proti šťastnému konci i sami diváci a paní Niemann-Raabeová se nakonec dobrovolně vrátila k původní Ibsenově verzi.) Ať už tedy byly jeho hry přijímány diváky, čtenáři i samotnými herci jakkoli, ředitelé divadelních společností věděli, že je nemožnou ze svého repertoáru vyřadit.

Do českého divadelního prostředí se Ibsenovy hry dostávaly zcela jednoznačně z německých originálů. V Čechách coby součásti rakousko-uherské monarchie byl vliv německy mluvících zemí ještě stále dost silný, ačkoli se u nás v této době už dostávaly ke slovu i ostatní evropské kultury. Ibsen byl však díky příbuznosti svého jazyka s němčinou vnímán stále spíše jako reprezentant germánské literatury než samostatné literatury norské. Povědomí o jeho původu a pozadí jeho tvorby se do Čech dostávalo jen pozvolna, až v 90. letech 19. století (esejí F. V. Krejčího v roce 1897 a studií J. Karáska v roce 1898, které poskytly první rozsáhlejší rozbor Ibsenovy osobnosti a díla).

Uvádění her Henrika Ibsena na českých scénách se dá rozdělit do dvou základních fází. První fáze se datuje premiérou *Opor společnosti* ([*Samfundets støtter*] česky poprvé uvedeno pod názvem „Podpory společnosti“) v roce 1878 v Prozatímním divadle. V této fázi (zvláště v 80. letech) vystupuje do popředí společnost Pavla Švandy ze Semčic, který systematicky uváděl Ibsenova dramata na scénách, na nichž vystupoval jeho soubor. Švanda měl zásluhy na české premiéře několika Ibsenových her. Nelze pominout ani význam Národního divadla, kde se však Ibsenovy hry prosazovaly těžce, a pravidelně se začaly objevovat na repertoáru až v 90. letech.

Druhá fáze se datuje nástupem Jaroslava Kvapila do Národního divadla v roce 1900. V této fázi již hraje Ibsen na prknech této scény významnou roli, stává se etablovaným autorem a jeho hry začínají být mnohem důkladněji zkoumány a analyzovány. Jestliže v první fázi byly jejich inscenace spíše povrchním zobrazením severského prostředí nebo výrazem originality jednotlivých herců, v dalším období převládlo pojetí hry jako celku. V Kvapilových realizacích Ibsenových dramát se projevuje také snaha o hlubší průnik k psychologii postav a pravdivému obrazu skutečnosti. Psychologickorealistické pojetí, na počátku století ještě novátorské, vyvrcholilo mezi lety 1905 a 1911. Konec této etapy spadá do roku 1918, kdy už je Kvapilův umělecký přístup v podstatě za zenitem a česká jeviště ovládl nový směr – expresionismus.

1878 – 1900

„Zejtra v pondělí uveden bude na české jeviště první kus dramatického básníka norského Henryka Ipsena: čtyřaktová činohra *Podpory společnosti*“: těmito slovy uvedly 14. dubna 1878 *Národní listy* českou premiéru Ibsenovy hry *Opor společnosti*. Ta se v Prozatímním divadle uskutečnila o den později. Uvedení této a později i dalších Ibsenových her inicioval tehdejší dramaturg Prozatímního divadla Jakub Arbes. Za jeho působení měli diváci možnost se poprvé setkat se severskou dramatikou – v roce 1876 s Bjørnsonovou hrou *Bankrot*, po ní následovaly právě Ibsenovy „*Podpory společnosti*“.

V 70. letech 19. století nebyly podmínky pro uvádění her Henrika Ibsena právě příznivé. Uvedení *Opor společnosti* pět měsíců po jejich vydání (respektive čtyři měsíce po jejich překladu do němčiny) byla na tehdejší dobu spíše výjimka. V tomto období na českých scénách dozníval pozdní romantismus a nové, realistické tendence se teprve začaly prosazovat. Nástup realismu však byl pozvolný, plně se rozvinul až koncem 90. let. 70. a 80. léta měla tedy spíše přechodový charakter, který se projevoval nevyrovnaností repertoáru. Divadlo v té době už ztratilo svou buditelskou funkci a hledalo nové poslání. Do tohoto období se proto spíše hodily Ibsenovy ranější hry s historickou tematikou, které se také hrály.

Pokud jde o Národní divadlo, uvedlo do počátku 90. let pouze dvě hry Henrika Ibsena. První se objevuje v roce 1885 hra „Oernulfova výprava“ (název bývá většinou překládán jako *Válečníci na Helgelandu* [*Hærmændene på Helgeland*]). Premiéra se konala 15. září a do derniéry v prosinci měla čtyři reprízy. Časopis *Jeviště* v článku L. K. Kukly komentoval pro naše prostředí dosti neobvyklé drama takto: „...účinkující hráli s plnou jarostí a chutí, ač se jim nezvyklé



Hana Kvapilová jako Rebecca Westová v Rosmersholmu, Národní divadlo 1899

mlhavé obrysy zdivočilých reků z rámce zkušeností vymykaly. Abych nekřivdil, dámy vyjímaje“ (Jevíště 1885: 147). K překladu, který pořídil dramaturg Ladislav Stroupežnický, Kukla dodává: „Drama zvalo se původně Zápasníci na Helgolandu a pod stejným titulem sepsal H. Ibsen i německý originál, ze kterého do češtiny přeloženo.“ I u této hry stejně jako u „Podpor společnosti“ se tedy můžeme spolehnout na to, že český překlad vznikl podle německého originálu. Bohužel ani jeden z překladů nemůžeme blíže analyzovat, neboť se nedochovaly.

Překlad třetí hry, uvedené v Národním divadle v 80. letech (*Domeček pro panenky* pod názvem *Nora* z roku 1889) už k dispozici máme, a to hned v několika podobách. Pro Národní divadlo přeložil tuto hru Jakub Arbes. Jeho překlad však nikdy nevyšel tiskem, zachovaly se jen náповědní knihy, používané při představeních a psané ručně. Jeden z dochovaných rukopisů překladu se však jistě k náповědě nepoužíval, protože je na rozdíl od krasopisně psaných náповědních knih dosti nečitelný, s mnoha škrty, změnami a doplňky. Zatím se bohužel nepodařilo zjistit, je-li to rukopis pocházející přímo z pera Arbesova, nicméně na první straně rukopisu je zajímavá informace (ať už psaná kýmkoli): pod názvem hry a jménem autora nacházíme drobnou poznámku „od V. Langena převod“. Jde tedy zřejmě o další překlad z němčiny, tentokrát však víme, že vznikl z jediného autorizovaného překladu do němčiny od Wilhelma Langeho.

Nora se dostala na scénu Národního divadla až deset let po svém vzniku, českému publiku však v té době (tzn. v roce 1889) nebyla tak docela neznámá. Protože Národnímu divadlu se Ibsenova kontroverzní dramata ze současnosti do programu 'divadla velkého stylu' příliš nehodila, mělo na jeho uvádění a na tom, že se Ibsen nakonec i na naší hlavní scéně ujal a prosadil, zásluhu především divadlo soukromé. Mezi soubory ostatních soukromých divadelních podnikatelů byl skutečně výjimečný soubor Švandův, jehož členové patřili mezi tehdejší

divadelní elitu. Proto mohl konkurovat Národnímu divadlu a uvádět také nové, 'experimentální' žánry, mezi něž tehdy patřila i Ibsenova dramata. Sám ředitel Švanda fungoval jako dramaturg i režisér, jeho manželka Eliška Pešková, do roku 1870 herečka Národního divadla, působila také jako překladatelka.

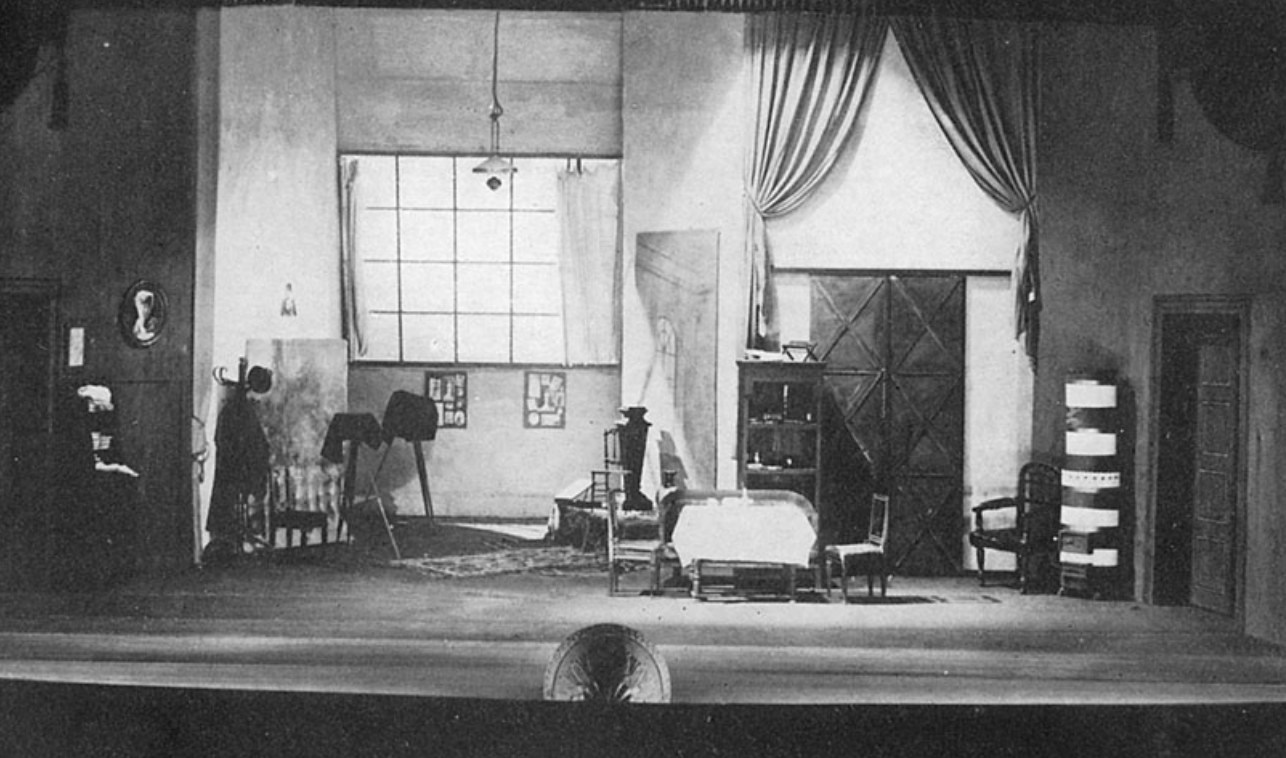
Pokud jde o překlady divadelních her v tomto období, tedy mezi lety 1878 až 1900, vznikaly nejčastěji na objednávku přímo pro divadelní společnost. Tak vznikl nejen Arbesův překlad *Nory* z roku 1889 (určený pro Národní divadlo), ale i překlad Elišky Peškové z roku 1888 (zřejmě také z německého originálu), nazvaný *Vánoce*, který dokonce vyšel knižně. V té době byla divadelní 'spotřeba' cizojazyčných textů poměrně vysoká. Musíme si uvědomit, že nová hra většinou nemívávala víc než několik repríz, proto bylo neustále třeba hledat nové a nové kusy a převádět je do češtiny tak, aby odpovídaly možnostem herců a byly srozumitelné i pro tehdejší publikum.

S tím souvisí i skutečnost, že překlady divadelních her nebyly vnímány jako věrná reprodukce výchozího textu, ale spíše jako pokus o zprostředkování námětu a atmosféry díla, bez ohledu na původní autorův text. To je například u Peškové velmi dobře patrné už z toho, že zároveň s překladem provedla i úpravu: vynechala celé pasáže nebo věty, které jí připadaly nadbytečné, přestože v celkové stavbě dramatu mají svou nenahraditelnou funkci. Navíc se v tomto období překládáním nezabývali profesionální překladatelé, ale lidé, jejichž povolání bylo úplně jiné (pokud jde o herce, překladatelem Bjørnsona pro Národní divadlo byl například jeden z hlavních představitelů jeho hereckého souboru J. Bittner).

Srovnáme-li oba nejranější překlady Ibsenova *Domečku pro panenky*, dospějeme k zajímavému výsledku. Na překladu Peškové je očividně patrný překladatelský amatérismus. Dnes už se nedozvíme, z kterého německého překladu Pešková vycházela, ale srovnání s norským originálem prozradí, jak daleko se může takzvaný 'překlad' od originálu dostat. Z Ibsenova *Domečku pro panenky* nakonec vznikla jen zkrácená česká parafráze.

Přestože Arbesův překlad pochází ze stejné doby a zřejmě i ze stejného pramene jako překlad Peškové (na to poukazuje například totožná změna ve jméně postavy Nilse Krogstada: v českých překladech na Jiříka Günthera u Peškové a Jindřicha Günthera u Arbesa), na první pohled poznáme, že je mnohem profesionálnější. Arbes se mnohem přesněji blíží původnímu norskému originálu (ač jeho zdrojem byl prokazatelně také německý překlad). Nacházíme zde sice některé lapsy, většinou z důvodu nepochopení výchozího textu, jde však jen o podružné maličkosti, celkový charakter dramatu zůstává v podstatě nezměněn. Pomineme-li určitou zastaralost lexika, která je celkem pochopitelná s ohledem na to, že jde o překlad už přes sto let starý, předčí Arbesův překlad i některé pozdější převody.

Pokud jde o další průkopnické inscenace Ibsena u Švandy, uvedl v roce 1887 v Divadle u Libuše na Smíchově, upraveném na letní scénu, hned dvě Ibsenovy hry: 12. června *Nepřítele lidu* a 28. července *Rosmersholm* pod názvem *Bílí koně* (hra vyšla norský tiskem teprve v listopadu 1886). *Nepřítel lidu* měl velký úspěch – hrál se celkem čtyřikrát a časopis *Česká Thalia* o něm referoval: „...gratulovati můžeme k úspěchu, jakého se dodělal (Švanda) provedením 'Nepřítele lidu' od H. Ybsena [...] představení bylo prosypáno sentenčními poznámkami na umírněnost, opatrnost a politickou rozšafnost, ale sentence ty vyzněly přitom



Dekorace k *Divoké kachně*, režie Jaroslav Kvapil, ND 1904

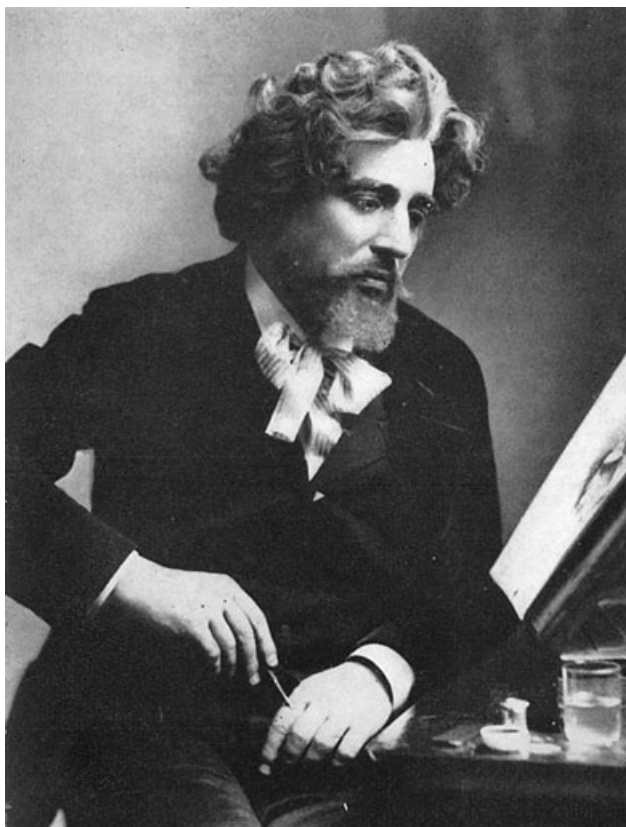
tak, že se úplně hodily pro pohnutou dobu veřejného života v aféře našich poslanců. Obecenstvo [...] s vděčností přijalo každý podobný projev a rádo potleskem ulevilo tajené své radosti“ (*Česká Thalia* 1887: 187).

Rosmersholm už s takovým nadšením přijat nebyl. *Česká Thalia* popisuje rozpaky, které tehdy budilo rozhodnutí hlavních postav: „Láska jejich má se stupňovat až do takové míry, že oba volí společnou smrt ve mlýnském potoku – proč, nač, když ani chudi nejsou, když nový svět jim rozevřítí se může ihned kouzlem procitlé lásky, když není nižádné příčiny (mimo naivní názory o ošemetnosti světa a okolností), proč by oba šťastni být nemohli – toho nikdo nechápal ani při lektuře ani v divadle“ (tamtéž: 241).

Jak jsme se už zmínili, díky Švandovi měli čeští diváci také poprvé možnost vidět Ibsenův *Domeček pro panenky* pod názvem *Vánoce*. Stalo se tak při Švandově působení v Brně 25. prosince 1887. V hlavní roli vystoupila pozdější hvězda Národního divadla a představitelka většiny hlavních rolí v Kvapilových nastudováních Ibsenových her Hana Kubešová (později Kvapilová).

Poslední z řady Ibsenových her uváděných Švandovou společností byla v roce 1889 *Divoká kachna*. V dalších letech Švandův herecký soubor sice pokračoval v činnosti, ale po smrti Pavla Švandy přestal hrát významnější úlohu v uvádění Ibsenových her na česká jeviště.

Jak už bylo řečeno, premiérou *Nory* (v Arbesově překladu) v roce 1889 začíná druhá etapa inscenování Ibsenových děl v Národním divadle. V té době se zvolna začíná prosazovat psychologickorealistický styl, který dosáhl vrcholu



**Karel Želenský jako
Hjalmar Ekdal v *Divoké
kachně*, ND 1904**

později, za éry Kvapilovy. Nadále sice v repertoáru převažují hry 'divadla velkého stylu', ale to, že během 90. let byly uvedeny tři Ibsenovy hry (*Nepřítel lidu*, *J. G. Borkman* a *Rosmersholm*), je jasným signálem o nástupu nového směru v českém divadle.

O tom, že to psychologickorealistický divadelní přístup (a spolu s ním i Ibsenova dramata) neměl jednoduché, svědčí fejeton z *Národních listů* z 23. dubna 1889, kde autor popisuje, jak se v Národním divadle chystala premiéra *Rosmersholmu*. Role už byly rozděleny a začalo se zkoušet, když podle fejetonisty proběhla následující rozprava mezi dramaturgem a režisérem:

„-Co myslíte, jak pochodíme na poprvé se svým Ibsenem?

-Co myslím? Hm! Myslím, že se nebude líbit.

-Proč by se nelíbil, přece tak zajímavý kus!

-[...] pravím vám, že když večer naposled spadne opona, nebude obecnstvo vědět, co si má myslet: komu dáti za pravdu, Rosmerovi nebo Rebece? Ulrikovi nebo rektorovi? [...] má být obecnstvo spokojeno, či rozerváno? má plakat, nebo se má zlobit? Já dnes čtrnáctý den ležím v knize a sám to dosud nevím. Kusy jako *Rosmersholm* aby das uváděl na scénu a bozi aby je hráli!

Pan dramaturg si vjel do vlasů a bezpochyby dal režisérovi za pravdu. Divadlo se nemůže pouštět do nejistých pokusů. [...] Zkoušky na *Rosmersholm* zastaveny. Zprávy o provedení umlkly.“



Marie Táborská jako Hilda ve Stavíteli Solnessovi, Švandovo divadlo 1905

Rosmersholm byl v Národním divadle uveden až deset let po této rozmluvě, v roce 1899.

S jiným druhem obtíží se v Čechách setkal další kus Henrika Ibsena – *Přízraky* ([*Gengangere*] poprvé přeloženy v roce 1891 A. Luckem jako *Příšery*). Jak se dovídáme z tisku, byly to obtíže mnohem složitější než obavy o komerční úspěch dramatu v Národním divadle: „Ibsenovy Příšery byly cenzurou pražského ochotnictvu zakázány [...] pro tendenci a obsah ‘zřejmě necudný’. [...] Naši ‘idealisté’ mohou si gratulovati, nebudou se musit příliš namáhati a všechna ta ‘nemravná’ produkce půjde brzy k čertu, nebo alespoň nebude náš národ huben a ubíjen s jeviště“ (*Česká Thalia* 1891: 32).

Cenzurní zákaz zřejmě poznamenal obecné povědomí o této hře natolik, že byla česky poprvé hrána až v roce 1901, v Národním divadle dokonce až v ro-



ce 1909. Její premiéra v Čechách se odehrála v roce 1897 v italštině v pohostinském vystoupení italského herce Ermeta Zacconiho. Gustav Pallas ve studii *Ibsen v Čechách* však k tomuto představení dodává: „[...] herec dopustil se chyby, kterou těžko by mu bylo odpustilo obecnstvo, kdyby bylo rozumělo slovům. Příznaky paralysy se projevovaly u něho předčasně [...] Správně se tehdy poukazovalo, že hrál něco jiného než Ibsena“ (Pallas 1918: 47).

I přes tyto komplikace se Ibsenova dramata v Národním divadle hrála. K jejich inscenacím v 90. letech je však nutné dodat, že na rozdíl od Švandova dramaturgicko-režijního přístupu, v Národním divadle podobná koncepce neexistovala. Národní divadlo mělo sice hlavního dramaturga (jako první se jím stal Ladislav Stroupežnický, později i Bedřich Frída, bratr Jaroslava Vrchlického, který také v roce 1897 poprvé přeložil Ibsenova *Johna Gabriela Borkmana*), ale samotné provedení záviselo na jednotlivých hercích, které herec-režisér vedl spíše k vnější charakteristice. Rozšifrování z hlediska psychologického zázemí a sjednocení inscenace na tomto základě realizovali až profesionální režiséři na počátku 20. století a prvním z nich byl Jaroslav Kvapil.

Ovšem ani herci, kteří hry Henrika Ibsena režírovali do té doby, jim neudělali mezi obecnstvem špatné jméno. V 90. letech to byli například F. Kolár a J. Seifert. Můžeme se ovšem domnívat, že to byla právě neujasněnost celkové koncepce, která občas způsobila nepochopení her doložené reakcemi dobového tisku. *Národní listy* z 6. května 1889 například pokládají *Domeček pro panenky* za „zajímavou komedii“ a 7. května konstatuje stejný recenzent (pod zkratkou š.), že „[mezi Norou a Helmerem] vzniká jakési [!] nedorozumění, které nakonec způsobí katastrofu“.

Aby byl obraz inscenací Ibsenových her v prvním období úplný, dodejme ještě, že v počátcích hrálo Ibsena také pražské Německé zemské divadlo



◀▶ Hana Kvapilová jako Ellida Wangelová v *Pani z námoří*, ND 1905

(Das Deutsche Landstheater), a to opět dříve než Národní divadlo. V roce 1888 uvedlo *Domeček pro panenky* a *Nepřítele lidu*, v roce 1891 pak *Divokou kachnu* a *Rosmersholm*.

1900-1918

V roce 1900 ovládli Národní divadlo mladočeši prostřednictvím Společnosti Národního divadla, která ho měla následujících šest let řídit. Ve vedoucích funkcích došlo díky tomu k několika změnám, jednou z nich byl i příchod Jaroslava Kvapila do činohry Národního divadla.

Kvapilovu uměleckému postoji nejlépe vyhovovala Ibsenova dramata z 80. let. Svým zaměřením na individualitu mu dala možnost realizovat je novým způ-

sobem. Kvapil se držel realistického pojetí dramát, zajímaly ho ovšem i procesy odehrávající se v nitru postav, odtud také název pro kvapilovský styl inscenování – psychologickorealistický. Kvapil ale také jako první odhalil symboliku Ibsenových her a reflektoval tento hlubší přesah i ve své režii.

Během svého působení v Národním divadle do roku 1918 připravil J. Kvapil celkem devět premiér Ibsenových dramát, z toho jich šest sám přeložil. Mnoho z nich se hrálo více sezón, kvůli odchodům herců byly častokrát nově studovány.

Hned prvním ibsenovským Kvapilovým počinem byl *Domeček pro panenky* pod názvem *Nora*. Premiéru měla tato hra 7. října 1901 a hrála se (se změnami v obsazení) až do roku 1914, celkem měla 24 představení. U *Nory* ještě Kvapil zvolil starší Arbesův překlad, později už používal vlastní překlady, jen v případě *Divoké kachny* překlad svého současníka Arnošta Krause. Dalšími Ibsenovými hrami, které Kvapil uvedl na jeviště Národního divadla, byly *Divoká kachna* (1904), *Paní z námoří* (1905), *Strašidla* (1909), *Opory společnosti* (1910), *Hedda Gablerová* (1911), *Stavitel Solness* (1912), *John Gabriel Borkman* (1913) a znovu *Strašidla* (1918). Vytvořil tím jakýsi cyklus, jímž umožnil českému publiku, aby si o Ibsenově díle utvořilo komplexní představu.

Kvapilova režie ani Ibsenova dramata sama o sobě nebyla ale přijímána nekriticky. Přestože mnohá představení tehdejší český tisk chválil, vyskytly se i námitky. Reakce tisku na premiéru *Divoké kachny* v roce 1904 byly prakticky výhradně záporné. *Divadelní listy* sice pochválily režii, ale na adresu Ibsena píše: „Nikde na celém světě neotevřeli mu zšíroka brány svých divadel, nikde nedoznal nevlídný škarohlíd Ibsen vřelejšího přijetí [než v Německu...] Ale – bohudíky! – kult Ibsenův se u nás již neujme. [...] Naše uznání si dovede starý Ibsen vždy vynutit, dovede nás rozrušit, ale naše srdce si nedovede získat. A proto se zase vždy brzy odvrátíme od nevlídného starce. [...] Nejhořejších pět set, takových, kteří vnímají jen mozkem, v nichž pro samé aristokratické povznesení už dávno zkamenělo srdce, [...] bude i u nás ještě nějakou řádku let volat a vzdychat po Ibsenovi, ale toto volání nezterrorizuje již u nás ani jinde [...] poctivé cítění a usuzování normálních lidí“ (*Divadelní listy* 1904: 110).

Po premiéře *Paní z námoří* v roce 1905 píše *Divadelní list Máje*: „Zase patologické drama. Hrdinka je libovolně sestrojena, typ její poruchy neodpovídá žádné známé psychose, ani hysterii, ani paranoi [...], při nichž by drama nemohlo končit smírně, neboť důvody rozumové nemohou psychopatku odvrátit od jejího jednání. [...] Autor potřebuje figurky, jež dodatečně vymýšlí a na jeviště strká. [...] Všechno je nepravděpodobné, nebo nemožné a nemyslitelné – hrající osoby do omrzení opakují své fixky, aby konečně i divák byl přesvědčen. [...] Živá figura je jen jedna: starý mládenec Arnholm“ (*Divadelní listy* 1906: 60). Autor (pod pseudonymem [?] Lévin) opět kárá Ibsena, že nechává diváka chladným, že je příběh jen tak posleповán, na konec své recenze však připojuje zajímavou poznámku: „Překlad některými výrazy nepřiléhá k myšlence. Proč se u nás Ibsen překládá z němčiny, když máme výborné znalce norštiny, jako je Karel Kučera, neb Hugo Kosterka?“ (tamtéž: 61).

Tato recenze nám poskytuje důležitou informaci a dovoluje nám nastolit tuto hypotézu: pokud autor věděl, že *Paní z námoří* byla (Kvapilem) přeložena z němčiny, můžeme předpokládat, že i ostatní překlady dramát, jež vzešly z Kvapilova pera, pocházejí z němčiny. Tato hypotéza není potvrzená, je možné, že si Kvapil nechával vypracovat doslovný překlad z norštiny a podle něj potom vy-



Rudolf Deyl a Zdenka Rydlová ve Strašidlech, ND 1909

tvářel své překlady. Ale pokud by byla správná, můžeme se domnívat, že většina překladů, které se provozovaly na českých scénách (nejméně) do roku 1918, pocházela z němčiny.

Kvapilova aktivita dala prostor i tomu, aby se na našich jevištích objevovali v Ibsenových dílech umělci z ciziny. Jako první ze zahraničních návštěv hostovala v Národním divadle v roce 1904 přední herečka Královského divadla v Kodani Betty Henningsová. Henningsová v Kodani ztvárnila mnoho ženských charakterů z Ibsenových her, dalo by se říct, že byla Ibsenovou 'dvorní' herečkou. *Divadelní listy* její pražský výkon v *Noře* a *Divoké kachně* (v českém nastudování hrála Henningsová dánsky) velice chválí, autorka obou recenzí konstatuje, že když umění Henningsové přijali i lokální patrioti Němci (zvláště jmenuje „Berlíňáky“), mělo se české obecenstvo skutečně na co těšit. Chválí kompaktní výkon Henningsové, který konečně dodal *Noře* na celistvosti: „Ibsenova Nora nám vždy připadala [...] jako bůh Janus o dvou tvářích, jako žena s dvěma dušemi. [...] Zvláště naše česká Nora byla v posledním aktě vždycky tak strašně tragickou, tak nesympatickou, tak nepochopitelnou. A hle – zahrála ji paní Henningsová, a z Nory vyloupila se [...] bytost celistvá, kterou milujeme, kterou chápeme a s níž souhlasíme“ (*Divadelní listy* 1904: 132).

Další zahraniční herečkou, která vystoupila v úloze Nory, byla Ruska Olga Vladimirovna Gzovská. Hrál se opět v českém nastudování a Pallas její výkon komentuje slovy: „Scény Nory s Dr. Rankem byly z nejsilnějších, jaké naše scéna viděla“ (*České divadlo* 1918: 6).



**Jan Vávra jako pastor Manders
ve Strašidlech, ND 1909**

**► Leopolda Dostalová v titulní roli
Heddy Gablerové, ND 1911**

Nastupující generace modernistů na počátku 20. století nepřijímala ale Kvapilův přístup vždy jen s nadšením. První hlasy proti Kvapilově koncepci programu Národního divadla se zdvihly kolem roku 1904. Členové Kruhu českých spisovatelů (např. Dyk, Karásek, Sova, Šalda) protestovali proti malému počtu původních českých her uváděných na scéně ND, ale jejich výtky se vztahovaly také na Kvapilův způsob režie – kritizovali ho, že příliš pozornosti věnuje výpravě, kostýmům apod., aby zakryl nedostatky svého hereckého souboru.

Titto spisovatelé proto zorganizovali cyklus divadelních večerů, ve kterých provozovali dramata podle svých představ (většina z nich se v té době klonila k symbolismu). Tento cyklus se konal v letech 1904-1905 ve Švandově divadle na Smíchově, a mimo jiné se zde odehrála i česká premiéra Ibsenova *Stavitele Solnesse*. Ve Švandově divadle byly tyto divadelní cykly pořádány do roku 1909, časem se přesunuly do divadla Uránie. O Ibsenových hrách, provozovaných na jiných scénách, bude ještě řeč později.

Kritické hlasy na adresu Kvapila se ovšem ozývaly i v následujících letech. Uvádíme jeden z nich, který se týkal konkrétně Ibsenových dramata a navazoval na předchozí kritiku symbolistů. V předvečer první světové války se začaly v Praze objevovat první expresionistické pokusy. Tento směr i v divadle zdůrazňoval subjektivitu, vyjádření lidské spontaneity a emocí. Skupina modernistů, kteří tento směr propagovali (např. J. Hilbert, K. H. Hilar, ale i K. Čapek), se shromáždila kolem časopisu *Scena*.

Právě v tomto časopise uveřejnil v roce 1913 Arnošt Dvořák článek *Dosti Solnessovštiny!* V něm nejprve shrnuje svůj názor na Ibsenova dramata – Ibsen se podle něj v průběhu své kariéry čím dál víc oprostuje od citů. Od „nejživelněj-



ších, nejprudších a nejbásničtějších“ *Nápadníků trůnu* se dostává až k dramatům, jako je *Stavitel Solness*, *Nora*, nebo *Heda Gablerová*, jež jsou „řešením určitých problémů, ze kterých stále více prchá život, [...] vyvětrává teplá lidská síla zůstávající chladný boj cifer. [...] Ibsen] studenýma očima pozoroval člověka, studenou rukou postavil jej proti člověku“ (*Scena* 1913: 71).

Nakonec vyslovuje Dvořák otevřenou výzvu J. Kvapilovi: „Dosti Solnessovštiny, – a na *Nápadnících trůnu* odhodlejte se ukázat světu síly své, pane chéfe činohry Národního divadla“ (tamtéž: 72). Je zřejmé, že Dvořák v tomto svém článku shrnuje tehdejší základní požadavky expresionismu. Navzdory tomu další vývoj ukázal, že jak literární věda, tak dnešní divadelní publikum za vrchol Ibsenovy tvorby pokládá spíše ta dramata, jež jsou podle Dvořáka „mrtvými fotografiemi nejšedějších věcí“.



Marie Hübnerová jako Alina Solnessová ve Staviteli Solnessovi, ND 1912

► **Dekorace k poslednímu dějství Johna Gabriela Borkmana, ND 1913**

Ibsen se v době mezi lety 1900 a 1918 hrál i na scénách menších pražských divadel. Na prvním místě musíme znovu uvést Švandovo divadlo, které už sice ztrácelo na svém průkopnictví z 80. let, ale stále patřilo k nejdůležitějším scénám v Praze. Na samém počátku 20. století se v něm sice hrály hry poněkud lehčího ražení – komedie a operety, ovšem od roku 1904 poskytlo divadlo opět prostor názorové opozici Národního divadla, a sice výše zmíněnému Kruhu českých spisovatelů a jeho cyklům. Ibsenovy hry se už na scéně Švandova divadla nehrály coby součást dramaturgického plánu, ale jen jako jednotlivá představení literárních cyklů (v jejich rámci uvedlo Švandovo divadlo v roce 1906 např. *Heddu Gablerovou*).

Abychom však Švandovu divadlu neupírali jeho zásluhy, musíme připomenout, že v roce 1901 uvedlo v české premiéře Ibsenovy *Přízraky* pod názvem *Příšery*. V komentáři *Divadelních listů* z roku 1904, kdy se hra ocitla znovu na repertoáru Švandova divadla, je její provedení pochváleno, sám Ibsen se však stává terčem kritiky: „[reprisa] dokazovala znovu, jak Ibsenovy hry rychle stárnou a ztrácejí na suggestivní síle, obecnost je nechápe a nedá si také práci, aby je pochopilo. Ibsen je pochoutkou pro literární gurmány, a ti mění velice často své choutky. Dnešní literární gurmán má docela jiný vkus, než před třemi léty. A proto Ibsen tak stárne, kdežto hry, vypočítané na vkus průměrného, konservativního obecnostva, nesestárnou nikdy“ (*Divadelní listy* 1904: 112). Jak vidno, i divadelní kritika se někdy může mýlit.



Literární cykly Kruhu českých spisovatelů se později přesunuly ze Švando-va divadla do Divadla Na Výstavě, neboli Uránie. V Uránii uváděli čeští spisova-tele např. dramata A. Strindberga, ale v roce 1909 se zde objevila také Ibsenova *Nora* v překladu Bedřicha Šalouna. V časopise *Divadlo* však kritik K. H. Hilar ve svém článku odsoudil výkony téměř všech herců kromě E. Vrchlické v roli Nory. Hned na začátku recenze Hilar podotýká: „Večer byl zřejmě improvizován. ‘Urá-nie’ vyslala jej na jeviště po jedné, dvou zkouškách, indigujíc takovéto genry, ale zato zaujata přípravami na nějakou [...] francouzskou frašku“ (*Divadlo* 1909: 144). Z toho je nasnadě, že ač byl Kvapil v Národním divadle kritizován za příliš rea-listický přístup, některá představení, která si kladla za cíl vytvářet opozici proti jeho pojetí, byla často amatérská.

Literární cykly Kruhu českých spisovatelů ztratily svůj význam po roce 1907, kdy bylo otevřeno nové divadlo – Městské divadlo na Královských Vino-hradech. Zpočátku bylo ovládáno ‘starou gardou’ z Národního divadla a později se zaměřilo především na zábavný repertoár, proto zde nebyl pro Ibsenovy hry příliš velký prostor. Změna nastává až v roce 1913, kdy se vedení vinohradské či-nohry ujal Karel Hugo Hilar. S Hilarem také přichází nová éra inscenování Ibse-na, která časem zcela nahradila Kvapilův psychologickorealistický přístup.

Hilarův program vyžadoval „moderní drama lyrismu“, v němž nešlo o po-učení, ani o pravdu, ale které mělo vyjadřovat „dobrodružství citové“. Hilar in-scenoval klasická díla mnoha světových autorů se zřetelem na takto chápanou



Václav Vydra jako Peer Gynt
v Hilarově režii, Vinohrady 1916

podstatu člověka, proto se Ibsenova dramata z 80. let, která od počátku století uváděl Kvapil, v jeho dramaturgii příliš často neobjevovala.

Nejvýznamnější etapou Hilarovy činnosti v Divadle Na Vinohradech je válečné období 1914-1918. V této době zde byla uvedena pouze jedna Ibsenova hra, a sice *Peer Gynt*. Její charakter jasně odpovídal představám expresionistů o dramatickém umění. *Peer Gynt* byl uveden (poprvé na českém jevišti) 24. května 1916, scénickou výpravu převzalo divadlo z Berlína, kde se jí ujal Svend Gade, podle *Národních listů* z 23. 3. 1916 „osobní přítel básníkův“. Hilar inscenoval *Peera Gynta* jako pětiaktový celek, což byla na svou dobu spíše výjimka, protože toto Ibsenovo drama bylo obvykle vnímáno jako dílo básnické, navíc se většinou na jevištích objevovalo ve zkrácených verzích (bez čtvrtého dějství). Přestože *Národní listy* 24. května 1916 referují o připravované premiéře jako o „díle o pěti oddílech a 22 obrazech“, Pallas v článku *Ibsen v Čechách* dodává: „Z textu vypuštěno mnoho scén, hlavně v druhém dílu: hřbitovní scéna, řada výstupů s Dovreským staříkem, s knoflíkolijcem, aj., čímž odpadly části pro celek velmi důležité“ (Pallas 1918: 21). Není proto divu, že na referenta *Národních listů* působilo toto divadelní představení „konfusnějším dojmem nežli četba“ (26. 5. 1916).

Tato inscenace byla však jediným významnějším počinem v české ibsenovské dramaturgii během první světové války. Společenská atmosféra a poptávka se v té době orientovala na jiné problémy, než mohla najít v Ibsenových dramatech. Veřejnost byla otrěsena hrůzami války a na české politické scéně už všechno směřovalo k zásadnímu řešení. I sám Kvapil se angažoval v otázce českého boje za samostatnost, proto jeho aktivity v divadle neprocházely v tomto období žádným vývojem. Jeho režisérské i dramaturgické působení ve prospěch dramatu Henrika Ibsena se uzavírá novým nastudováním *Přízraků* (pod názvem *Straši-*

dla) v roce 1918. Ibsen však neoddělitelně patří i do další etapy českého divadla, do let dvacátých, kdy se překladů jeho dramát už ujímají odborníci, znalci norského prostředí i jazyka (např. A. Kraus, M. Lesná-Krausová a K. Kučera).

Jak vyplývá z nastíněné recepcce Ibsenových her v českém kulturním prostředí v letech 1878-1918, měnil se v jednotlivých etapách vývoje českého divadla i zájem o jednotlivá Ibsenova dramata. V průběhu prvních dvou desetiletí, kdy se u nás začala hrát, došlo v českém uměleckém životě k převratným změnám. Konec 70. let byl ovlivněn ještě doznívajícím obrozeneckým zájmem o národní historii, tedy i o historii ostatních evropských národů. Později, v 80. a 90. letech, přišel ke slovu realismus, který prostřednictvím divadla mohl poskytovat divákům odpovědi na otázky, které jim v té době připadaly aktuálnější než dávná historie. A konečně přelom století a první světová válka znamenaly nástup modernismu a odklon od realistické popisnosti. Postupně se změnil nejen vkus publika, ale také role umění v životě (začalo být protipólem moralizujícího maloměšťáctví).

Všem těmto přístupům poskytují Ibsenovy hry vhodný materiál, z něž mohou čerpat, chtějí-li divákům ukazovat svět podle svých kritérií – heroicky romantický, společenskokritický či citově expresionistický. Ibsen rozbíjí vžitá schémata lidských vztahů a událostí, jeho postavy se vzpírají jednoznačnému výkladu, nejsou plochými ilustracemi autorových tezí, ale reálnými obrazy člověka – se všemi jeho klady i zápory. Snad proto se divadelníci vždy snažili jeho hry nově interpretovat, všimnout si něčeho, co autorovi současníci ještě neviděli, čím předběhl svou dobu. U Ibsena je nová interpretace možná právě díky postavám, jejichž výklad může v každé době vycházet z aktuální situace. Ibsenovi hrdinové jsou totiž skutečně ‘otevření’ – umožňují nám, abychom je vnímali pozitivně i negativně. Nemůžeme jim přiřazovat hodnotící znaménka, musí nás spíše zajímat podstata celého konfliktu. Právě v tom spočívá nadčasovost Ibsenových her, které dokázaly oslovit diváky v 19. století, ale mají co říct i nám na začátku 21. století.

Literatura

Česká Thalia, roč. I. (1887) a V. (1891)

Dějiny českého divadla III. (kolektiv autorů), Praha 1977

Divadelní list Máje, 1906

Divadelní listy, roč. V. (1904)

Divadlo, roč. VII. (1909)

Jeviště, roč. I. (1885)

MEYER, M. *Ibsen*, London 1992

Národní listy 14. 4. 1878, 23. 4. 1889, 6. 5. 1889, 7. 5. 1889, 23. 3. 1916, 24. 5. 1916 a 26. 5. 1916

OBST, M. *Švandovo divadlo 1881-1981* [text studie zkrátil a redakčně upravil Adolf Scherl], Praha 1981 (výroční almanach RDZN)

PALLAS, G. Ibsen v Čechách. In: *České divadlo*, roč. II. (1918)

Scena, roč. I. (1913)

Barokní drama a divadlo na Ukrajině

Alena Morávková

Pro ukrajinské baroko je charakteristický nejen rozvoj literatury, ale i dalších druhů umění. Významné místo zaujímá architektura (je známý termín 'kyjevské baroko', označující komplex kyjevských chrámů), ale například i grafika.

Za totalitního režimu ukrajinští badatelé dlouho opakovali nesprávný názor, že baroko je spojeno výhradně s katolickou tradicí a že vlastně na Ukrajině neexistovalo – tento názor se prosazoval už v 19. století. První, kdo podrobil tento názor kritice, byl Dmytro Čyževskij (1894-1977).¹ Čyževskij dokazoval ve svých pracích existenci baroka na Ukrajině a srovnával je s tradicí v dalších slovanských literaturách a divadle. Podle jeho názoru ukrajinské baroko mělo velký vliv na ruské baroko a na baroko na Balkáně. V ukrajinském baroku, dokládá, chybějí světské prvky, jaké se rozvíjely na Západě, např. světská lyrika, novela, kronika, epistolární literatura a vědecké traktáty. V obsahu převažují duchovní elementy.

V barokní literatuře a umění na Ukrajině se spojují domácí tradice i cizí vlivy. Ukrajina např. nedisponovala význačnějšími díly renesanční literatury. Z toho vyplývalo, že pronikání světských prvků, zejména antických, do literatury a umění nemělo charakter zápasu, vzpoury proti církevní tradici. K osvojení an-

tických prvků docházelo na Ukrajině už po jejich smíření s křesťanstvím, ve formě barokní křesťansko-myologické syntézy.

Ukrajinské baroko je příznačné pro 17. a 18. století. Fenomény barokního stylu nalézáme už u spisovatele Ivana Vyšeňského, který se s nimi seznámil prostřednictvím polské polemické literatury, ale opravdový představitel baroka na Ukrajině byl Meletij Smotryckij. Vznik tzv. Kyjevské školy znamenal dokonalé vítězství baroka na Ukrajině. Kyjevská škola, jinak Kyjevská akademie, působila od roku 1615 a její profesori byli nejvýznamnější reprezentanti baroka na Ukrajině. Baroko dominovalo v ukrajinských akademiích skoro po celé 18. století, studenti těchto duchovních akademií studovali barokní poetiku a pěstovali barokní poezii a divadlo. Poslední význačný představitel baroka na Ukrajině byl filozof a básník Hryhorij Skovoroda.

Jak bylo řečeno, ukrajinské baroko nedisponovalo bohatstvím žánrů, zejména chyběly některé světské žánry. Mnohá díla zůstala anonymní. Rozvoji některých žánrů bránily nepříznivé společenské podmínky, jaké tehdy panovaly na Ukrajině a způsobovaly, že neexistovala možnost publikovat jednotlivá díla (chyběl např. epos). Ovšem universalismus, dynamičnost bytí, smyslová a duchovní expresivita, všechny tyto znaky sbližovaly ukrajinské baroko s evropským kontextem.

Velkého rozkvětu dosáhlo v baroku divadlo. Baroko se sklonem k demokratičnosti, patosu a napětí, expresivní extatičnosti si libovalo v bohatých divadelních představeních a v recitaci. Barokní divadlo na Ukrajině vzniklo pod vlivem latinského a polského. Na Západě baroku předcházely vyhraněné středověké církevní tradice. Dá se směle tvrdit, že ukrajinské divadlo vzniklo z barokní tradice. Především

¹ Čyževskij byl význačný slavista a filozof, autor prací o ukrajinském filozofu Skovorodovi, ale např. i o Dostojevském. Pro nás je zajímavé, že od roku 1926 pobýval v Praze a stal se profesorem Ukrajinské svobodné university, která tu působila. Později přesídlil do Německa a po roce 1945 se stal profesorem slavistiky na heidelberské universitě. V roce 1939 objevil v Halle rukopis *Obecné rozpravy o nápravě věcí lidských* J. A. Komenského. Roku 2002 byla v Praze uspořádána mezinárodní konference o jeho díle, které se zúčastnili přední slavisté z Německa, USA, Kanady a Ukrajiny.

z tradice jezuitských škol, kde divadlo dosahovalo nemalé umělecké hodnoty. Ale nesmíme zapomínat ani na vliv protestantského divadla.

Počátky dramatu i komedie se řadí k nejtýpčtějším projevům ukrajinského baroka. Autoři se inspirovali cizími vzory, ale pracovali samostatně. Počátky ukrajinského divadla byly poplatné latině a polštině a nevybočovaly z úzkého rámce školních představení. Ale zanedlouho divadlo překročilo hranice církevních akademií. První tištěné texty jsou ze začátku 17. století. Jsou to verše Pamvy Beryndy z roku 1616. V daném případě šlo o veršovaný dialog na téma narození Páně, deklamace bez děje. Další otištěný text z roku 1630 už představuje hru s biblickými postavami, které deklamují, ale jejich deklamace přerůstá ve vzrušený 'pláč' Bohorodičky. Do této zárodečné pašijové hry ještě spadal dialog na téma vzkříšení. V případě textu J. Vovkovyče *Rozvaha o mukách Kristových*, otištěného v roce 1631, už se jedná o skutečné drama. Děj se odehrává za scénou a vyprávějí ho opovědníci. Na scéně jsou „pobožné duše“ a živě reagují na jejich vyprávění. „Pobožné duše“ jsou navíc individualizovány. I tady je zařazen „pláč Přechísté Panny“ s dojemnou lamentací.

Ukrajinské drama se vyznačovalo několika hlavními typy. Úspěšné byly např. vánoční hry. Dodnes se dochovalo drama Dmytra Tuptala s vánoční tematikou. V úvodu a v závěru hry byly zařazeny symbolické scény, kde vystupovala např. Lidská povaha, Lásky, Smrt, Země, Nebe, Nepřátelství apod. Hlavní děj popisuje události z pohledu pastýřů, dále králů-hvězdařů a nakonec krále Heroda a jeho dvora. Scéna „vraždění nevinátek“ je němá a následuje „pláč Rachel“. Hra končí smrtí Heroda a jeho pekelnými mukami. Postava Heroda je individualizovaná a některé další postavy jsou charakterizované jazykem, např. pastýři mluví lidově zabarvenou řečí. Vedle košatých dramatických monologů překypujících patosem tu najdeme hovorovou řeč. Hra obsahuje také zpěvy a tanec (u Herodova dvora). Jsou zde předepsány i různé scénické efekty. Další hry téhož vánočního cyklu (je jich známo 5) jsou zbudovány podle stejného schématu, s různými obměnami.

Pašijové hry (známe jich kolem 12) jsou konstruovány jinak. Jen ve dvou z nich hrají významnější úlohu reálné události, muka Kristova a jeho vzkříšení. Většinou jde o mystéria, kde nalézáme výjevy z celé bible o hříchu a vykoupení člověka. Kromě toho zde zaznamenáváme rozmluvy symbolických postav, kde pozorujeme fantastická spojení antických a křesťanských prvků. Objevuje se tu např. Boží hněv, Milosrdenství, Lidská povaha, ale

také Erynie a Nero. V některých se vyskytuje Lucifer, oblíbená postava barokní literatury a umění. Obsah je většinou poučný, ale nechybějí ani scény, kde vystupují současníci, např. osm opilců. Děj je přerušovaný zpěvy a dramatickými monology, 'pláči' (např. pláč Bohorodičky či apoštola Petra, který se zřekl Krista).

Hra nazvaná *Slovo o bourání pekla* z haličské oblasti je odlišná tím, že děj se odehrává v pekle. Luciferovi hlasatelé vyprávějí o ukřižování Krista. Nakonec se zjeví sám Kristus a peklo zničí. Lidová mluva, verše připomínající lidové 'dumy' i vtipné dialogy jsou blízké lidovým scénám ve vánočních hrách.

Zvláštní skupinu tvoří hry o světcích (např. o svatě Kateřině, svatém Olexijovi, o nanebevzetí Bohorodičky) Dmytra Tuptala. Zajímavá je hra o svatém Olexijovi, kde nalézáme odlišné typy promluv a v lidových scénách se jazyk blíží lidovému. Je zde i 'pláč' Bohorodičky, otce a nevěsty Olexijovy. Hra začíná rozmluvou andělů a končí oslavou svatého Olexije.

Známe v této oblasti i typ 'moralit', např. *O bohách a Lazarovi*, *Spor duše s tělem* apod.

Je doložen i výskyt her historických. H. Ščerbakij v roce 1749 napsal drama na téma boje pravoslavných křesťanů s katolíky. M. Kozáčynskij v dramatu o Marku Aureliovi spojil historický námět s oslavou carevny Jelizavety. Je rovněž autorem hry *Svatý Iroš* o posledním srbském carovi. Nejhodnotnější historická dramata jsou *Vladimír* Feofana Prokopovyče a *Milost boží* neznámého autora.

Vladimír líčí osudy kyjevského knížete Vladimíra a srovnává s ním ukrajinského hetmana Mazeppu, který bojoval proti Petrovi Velikému. Vladimír se rozhodne přijmout křesťanství. Po celé zemi se kácí modly. Autor připojuje proroctví o budoucnosti Kyjeva, např. o vpádu Tatarů, o prvních světcích a oslavuje tehdejšího metropolitu v Kyjevské akademii, jejímž byl členem.

Drama *Boží milost* je věnováno Chmelnyckému, známému hetmanovi, který se přičinil o spojení Ukrajiny a Moskvy. V úvodu se Chmelnyckij odhodlá bojovat s Poláky. Po vítězném boji ho oslavují děti i kozáci. Odpovídá velkým monologem. Drama končí děkováním Bohu a chválou Chmelnyckého.

Komedie se objevuje na Ukrajině nejprve v rámci barokních dramát. Vedle 'vznešených' výjevů se vyskytují humoristické komediální scénky. Občas pronikají i do dialogu vážných postav, např. ve hře *Slovo o zboření pekla*. Stále častěji se vyskytují intermédiá. Někdy jsou to anekdoty, jindy se vyslovují k aktuálním událostem a jsou zaměřeny proti určitým osobám nebo jevům. Motivy – nedorozumění, krádeže,

spor, oklamání, rvačka. Jazyk postav je blízký lidovému, důležitý je humor, občas se vyskytují vulgarismy. Prvky intermédií můžeme vysledovat i v různých humoristických dialozích určených ke čtení, ne k předvádění (např. 'pláč' opilých mnichů). Intermédia měla nesporně velký vliv na ukrajinské loutkové divadlo, tzv. verpety, které se dochovalo až do současnosti – jeho tradice se obnovují. Stopy vlivu intermédií pozorujeme i v ukrajinské povídce 19. století a také v tvorbě autorů 'ukrajinské školy' v ruské literatuře, především u Gogola.

Literární hodnota barokních dramát je kolísavá. Bohužel celá řada z nich se nedochovala. Církevně-slovanský jazyk se v nich mísil s polonismy a rusismy právě tak jako s elementy lidové mluvy. Pevné normy chybějí.

Častá je antitetičnost postav i myšlenek (např. v monologu Chmelnyckého ve zmíněném dramatu je kontrast železa a zlata). Oblíbené byly monology 's ozvěnou', kdy postava opakuje slova předchozí postavy a zdánlivě jí odpovídá. Charakteristika postav je nevýrazná, častější je charakteristika typová. Dramata se doplňovala zpěvy a epilogy, které připomínají slavnostní duchovní verše, erbovní a emblematické, anebo epigramy – ty se recitovaly na scéně například tehdy, když se objevily obrazy nebo nástroje Kristových muk.

Rozmanité byly inscenace těchto dramát. Obvykle se vyznačovaly komplikovaností. Scéna se skládala ze tří rovin: země, nebe a pekla. Hojně byly scénické efekty: hromobití, blesky, nanebevstoupení, propad do pekla. Kromě zpěvů se uplatňoval i tanec (např. na Herodově dvoře). Častá byla procesí, průvody, např. andělů. Nechyběly ani němé scény.

Pozdější rozvoj ukrajinského divadla je spojený s rozvojem barokního dramatu. Vliv ukrajinského barokního dramatu a divadla byl výrazně patrný v Moskvě a vůbec v Rusku v 18. století – nezapomínejme, že přední autoři Kyjevské akademie přešli do Moskvy. Rozvoj barokní literatury a divadla

na Ukrajině svědčí o spojení ukrajinské literatury a umění s evropským.

Odvolávat se na zaostalost, omezenost a protilidovost ukrajinské barokní literatury a divadla znamená setrávat v omylu. Jde o neporozumění, dokládá Dmytro Čyževskij. Ukrajinská barokní literatura je tematicky spřízněná se světovou barokní literaturou. Odchytky jsou způsobeny nepříznivými dobovými společenskými poměry. Ukrajina ztrácela svoje autory, kteří přecházeli do Ruska nebo do Polska, a proto jejich díla pronikala na Ukrajinu v polských nebo ruských vydáních. Další příčinou bylo světoběžnictví barokního člověka.

Obrovská zásluha Dmytra Čyževského spočívá v tom, že nahlíží ukrajinskou barokní literaturu a divadlo v evropského kontextu, a dále v tvrzení, že ukrajinská barokní literatura a divadlo představuje kořeny, na nichž organicky vyrůstají ukrajinská literatura a divadlo konce 18. a počátku 19. století.

Literatura

ČYŽEVSKYJ, D. *Vergleichende Geschichte der slawischen Literaturen I*, Berlín 1968

ČYŽEVSKYJ, D. *Ukrajinskýj literurnyj barok*, Praha 1941

ČYŽEVSKYJ, D. *Istorija ukrajinskoj literatury*, New York 1956, Ternopol 1994

ČERNÝ, V. *Studie ze staré světové literatury*, Praha 1969

ČERNÝ, V. Baroko a divadlo. *Slovenské divadlo*, 1968, č. 4 a 1969, č. 1

HRABÁK, J. O českém literárním baroku v kontextu slovanském a evropském. *Československé přednášky pro VI. Mezinárodní sjezd slavistů v Praze*, Praha 1968

Literární barok (Litteraria XIII.), Vydavateľstvo Slovenskej akademie vied, Bratislava 1971

MATHAUSEROVÁ, S. Baroko v ruské literatuře XVIII. století. *Československá rusistika*, 1967, č. 1

Richard Foreman a jeho PANIKA!

(*Jak být šťastný!*)

Richard Foreman o sobě tvrdí, že vůbec neměl v úmyslu režirovat, ale pod tlakem okolností, protože nikdo jiný by jeho hry nerežíroval, začal, jak sám říká, zpracovávat svůj materiál jako alchymista. Od svého prvního představení *Angelface* z roku 1968 napsal a se svým Ontologicko-hysterickým divadlem nastudoval více než čtyřicet představení, natočil tři filmy a vydal více než deset publikací o divadle.

Richard Foreman je představitelem divadelního minimalismu, uměleckého stylu, který se objevil v 70. letech minulého století. Svě inspirace čerpal z fenomenologické filozofie a výtvarného minimalismu a ovlivnily ho filmy Jonase Mekase. V divadle rozvinul estetiku Yvonne Rainerové a hudba Lamonta Younga ho ovlivnila natolik, že se *o něco podobného* pokusil v divadle. Svě divadlo nazývá **divadlem intenzivní pozornosti, neurologickým divadlem** nebo **divadlem, které udržuje pocit prvotní čmáranice**. Patří mezi ty postmoderní režiséry, kteří odmítají emotivní prožívání, vyžadují odstup od racionality a nepřístupují na jednoznačné významy. Na scéně pracuje s koláží, montáží a juxtapozicí. Jazyk je pro něho rovnocenným prostředkem stejně jako zvuk, gesto, akce a naplno využívá jejich možností. Od začátku lze u Foremana vidět snahu zachytit okamžik, postihnout impuls a zdůraznit jeho nezávislost. Soustředění na okamžik bezprostřední pří-

tomnosti a percepce určitého momentu, který probíhá spontánně, bez jakéhokoliv racionálního ovlivňování, je jedno ze základních východisek Foremanovy tvorby.

V představení *PANIKA! (Jak být šťastný!)* [*PANIC! (How to be happy!)*], hraném v New Yorku od 9. ledna do 13. dubna tohoto roku, převažuje více než v jeho předešlých představeních snová rovina. Kromě reflexivní povahy textu, zdůrazňující představovaný okamžik, to způsobuje i tzv. *Foremanův samo-očišťovací proces*, kterému je text podroben. Jeho soustavná apretace potlačuje jeho výsadní postavení a uvolňuje prostor ostatním složkám představení. Pravidelně opakované věty – jako VŠICHNI SE STAŇME ČLENY KLUBU VYDĚDĚNCŮ; JSME U VNITŘ VÝCHOVNÉHO CENTRA; TOTO NENÍ KONEC MÝCH STAROSTÍ, TO JE MŮJ BEZPEČNÝ PŘÍSTAV; KDYŽ VELCÍ PADNOU, MALÍ Z TOHO MAJÍ ÚŽITEK; JENOM NEPŘÁTELÉ MĚ PŘESVĚDČUJÍ, ŽE TOTO JE SKUTEČNÝ ŽIVOT – vracejí představení zdánlivě na počátek, ale tento počátek není nikdy původním počátkem. Představení se skládá z okamžiků, které se pohybují mezi fikcí a konkrétně přítomnou skutečností, a potlačuje tak pouze slovní zprostředkování významu. O to víc zdůrazňuje jiné složky představení – pohyb, zvuky, hudbu a scénu. Foreman, poučený Brechtem, využívá text jako jednu z forem zcižovacího efektu. Na tomto zcižení se také podílí scénografické řešení představení. Scénický prostor je neče-

kaně malý a doslova přeplněný objekty. Je vymezený zadní a bočními stěnami, na kterých jsou černou, bílou, žlutou a zlatou barvou namalované pravidelné geometrické vzory. Scéna je protkaná nitěmi, které vedou někam a nikam, analogicky k motivům představení. Z provaziště visí po obou stranách několik panenek s vlasy a kostýmy v pseudobaročném stylu. V průběhu představení je jedna z nich spuštěna a zůstává viset uprostřed jeviště. Tato bizarnost scény – kombinace geometrických vzorů s ornamenty, tzn. směs pravidelnosti s určitým manýrismem – se také podílí na zpochybnování jednoznačnosti výroků a spíše než významy zdůrazňuje jejich tajemnost. Scéna se tak svou neproniknutelností současně stává místem pro fikci a tajemství. K tomu přispívá i její členění do různých zákoutí a menších prostor, které závěsy buď viditelně oddělují, nebo jen naznačují. V průběhu představení se na scéně objeví dřevěná bouda, která umožňuje hercům proměnit se z jedné postavy v druhou a je jejich ochranou před útoky jiných, ale při opakování situací vždy mění svou funkci. Objekt právě opakováním odhaluje část svých skrytých možností, ale představuje také tajemství, které nemá nebo nemůže být odhaleno. Stejně tak opakováný zvuk rozbitého skla doprovází pochodové kroky jedné z postav, Nikose. Herci jsou také rovnocenní s ostatními složkami představení. V programu jsou čtyři označení jmény – Nikos, Luminizta (v bílem), Svetlana (v černém) a Umberto –, ostatní tvoří kompars.

Zvuk rozbitého skla spojený s pohybem herce zakládá přítomný okamžik, který se v obměnách opakuje. Jestliže skutečně dochází k izolaci impulsu, potom právě tento konkrétní zvuk slouží v představení izolaci jednotlivého okamžiku. Podobnou funkci má však i změna světla nebo blesku, které také vracejí představení *kamsi zpátky*. Na-

bízí se otázka, *kam tam zpátky*? Žádný původní/originální okamžik/situace totiž neexistuje. *Tam zpátky* však znamená návrat k tomu, co už není, takže vzniká nový okamžik-situace, jenom v něčem se podobající té původní. Repetice okamžiků v jejich obměně nepůsobí stereotypně, ale vytváří pocit jejich nepředvídatelnosti. Divák, zasypávaný obrazy, impulsy a situacemi, vymykajícími se konvenční logice, je těmito postupy nepřímo vyzván, aby opustil tradiční formu rozumně 'proč a proto' a přijal okamžitý vjem jako součást jakési snové vize. V představení nelze totiž hledat jakoukoli koherentnost. Každá prezentovaná celistvost se opakovaně fragmentarizuje, až zbývá nejmenší detail, jakýsi nulový bod (*zero point*, jak nazývají Newyorčané místo, které zůstalo po činu teroristů). Jestliže na začátku představení se divák pokouší interpretovat významy jednotlivých složek představení, tzn. nějakým způsobem zapojit racionalitu a rozumět smyslu a funkci objektů na scéně, postupně toto jeho úsilí ochabuje. Neidenticky se opakující obrazy a okamžiky-situace způsobují časovou dezorientaci a časové kontinuum se ztrácí jako ve snu.

Není to poprvé, co se Foreman pohybuje na pomezí reality, fikce a snu. V představení *Penguin Touquet* (1981) dosahoval podobných efektů použitím magnetofonových smyček. Představení *Panika* je však jiné. Nevytváří dojem, že jde o sen autora, herce nebo přímo diváka. Složky představení, které se podílejí na pocitu snovosti, jsou ustavičně narušovány jinými, které jakoby naopak zdůrazňovaly, že nejde o žádný sen, ale o představení. V tomto ohledu se Foremanův přístup výrazně odlišuje od přístupu Roberta Wilsona. Nezpomaluje pohyb na scéně, aby tak unavil divákovou bdělost, spíše zrychluje temporytmus, vrství znaky a zmnožuje jejich významy. Divák zůstává při plném vědomí, avšak

PANIC!

(HOW TO BE HAPPY!)



written & directed by

RICHARD FOREMAN

Ontological at St. Mark's Church 2nd Ave. and 10th St. tel: 533-4650

čím více se pocit fikce v průběhu představení prohlubuje, tím více je tento stav opakovaně narušován. Narušování má funkci retardace sloužící tomu, aby

bylo možné o to silněji vnímat vrcholné okamžiky.

Július Gajdoš

Rozhovor s Richardem Foremanem

JG Jsou rozdíly mezi vašimi představeními předešlými a současným? Pomůže divákovi vaše nové představení pochopit předešlé, nebo je zcela jiné?

RF Samozřejmě, po více než 35 letech je možné vidět mnoho změn v mé práci, ale něco zůstává konstantní. To konstantní zahrnuje otázku publika: „Co s tím dělá?“ Skrze odstříhnutí od empatie, náhlé změny nálady, střídání rytmu apod. Je tam pocit *obecného lidského klopytání ve světě* vytvářený excentrickými rekvizitami a představující svět, který není pohodlný ani jednoduchý. Jsou tam hlasy různým způsobem spojované se záznamem a vrstvené na sebe, a také styl představení střídavě složitý a jednotvárný jako Bresson předělaný na němý film. Také kompozice je jednoduchá, spíše jako Giotto než jako Tintoretto. Ale to nové je zrychlování a složitost 'zhuštěnější a zhuštěnější vrstvy výroků', a to, na co se soustřeďuji poslední dva roky – očištění textu. Ztratil jsem víru v eleganci a duchaplnost jazyka, dávám přednost frázím, které rezonují s mnohostí výpovědí. Diskursivní jazyk se mi zdá prázdný, pokouším se s tím něco dělat.

JG Pořád udržujete v představení, jak jste to sám nazval, *pocit prvotní čmáranice*?

RF Prvotní čmáranice? Ne tak docela, protože si myslím (nebo si namlouvám), že vycházíme ze společného zdroje. To, co vězí v nás všech, je nečinnost (zahálčivost), čekání na odstartování (odlet), čekání na výběr a rozhodnutí, kterým směrem si troufneme. Na základním biologicko-spirituálním chodu se podílíme společně. Je to čmáranice? V jistém smyslu ano, ale nikoliv osobní – to je podstatné. Je to prostor vědomého života, co se zdá jako čmáranice, protože nemáme nástroje, kterými bychom to vědomě zachytili.

JG Chtěl bych vás požádat o pomoc. Kdybys-

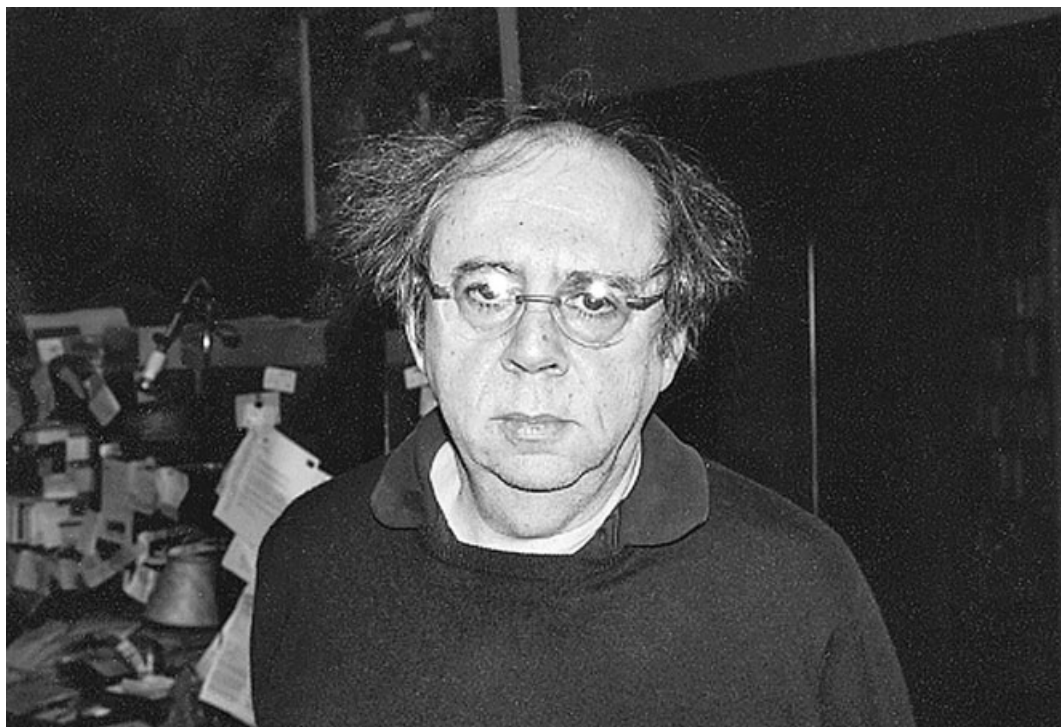
te byl na mém místě, jak byste své představení PANIKA! popsal divákům, kteří ho ještě neviděli? Je to současně otázka – lze to vyjádřit slovy?

RF Nemohu to popsat, protože to dělám – snažím se evokovat to, co je středem mého života, ale to, co je popsatelné. Je to totální divadlo, napsané slovy, světlem, zvukem, gestem, vším tím celkovým vzájemně se prolínajícím diskursem, divadlo, které balancuje mezi významy, udržuje si potenciální významovou kontradičnost – čistou potencialitu. Pokouším se o čistou potencialitu, o to, co je jen konkrétní a současně má potenciální smysl. To je to, oč mi jde. To je těžiště mé práce.

JG V rozhovoru s Charlesem Bernsteinem jste se zmínil o dvou velkých vlivech, o Gertrudě Steinové a Bertoltu Brechtovi. Když divák není vtažený do hry, může dojít ke zcizení?

RF Zcizení – samozřejmě, zmiňoval jsem se o něm v mnoha souvislostech. Ale v mém případě je zcizení spíš pozitivní složka, téměř spirituální rovina, kde estetická distance umožňuje něco jako plachtění v extázi. Také si myslím, že na *Paniku* se lze dívat jako na podobenství o Americe a současném světě. To ale není můj vědomý záměr, v žádném případě. Pracuji čistě instinktivně, vycházím z toho, co chci vidět, protože to nevidím v životě. Co je mou touhou, potřebou. Pak, když to udělám, mohu se na to dívat a odhalovat, co to znamená. Mám velmi dobrý instinkt odstranit na zkouškách ze hry všechno, doslova stovky nápadů a myšlenek, které se v určitém smyslu jeví jako nekoherentní s jistými záměry, které mi zatím zůstávají skryté. Což opět neznamená, že se snažím zpodobit subjektivní, osobní záměry. Spíše se pokouším rozpoznat PRAVDU, protože není obecně rozpoznatelná.

JG A co scénografie? Podílí se na zcizení?



Richard Foreman

RF Scénografie je důležitá tím, že na zkouškách pořád rozvíjí, rozkládá a rozpouští ústřední vizi. Je to mechanismus, ve kterém lidé mizí a který jim psychicky hrozí jistým druhem schizoidního štěpení.

JG Vaše představení *Pandering Masses* z roku 1975 začíná úvodním prologem o strachu. Znamená *Panika* znásobení strachu a souvisí s posledními událostmi v New Yorku? Nemám na mysli žádnou aktualizaci, spíše podvědomý pocit.

RF Ano, je to pořád horší, strach je teď všude. Myslím, že to nakonec povede k sestupu a pádu amerického impéria.

JG Jak být šťastný? How to be happy? (Parafrazuji název představení.)

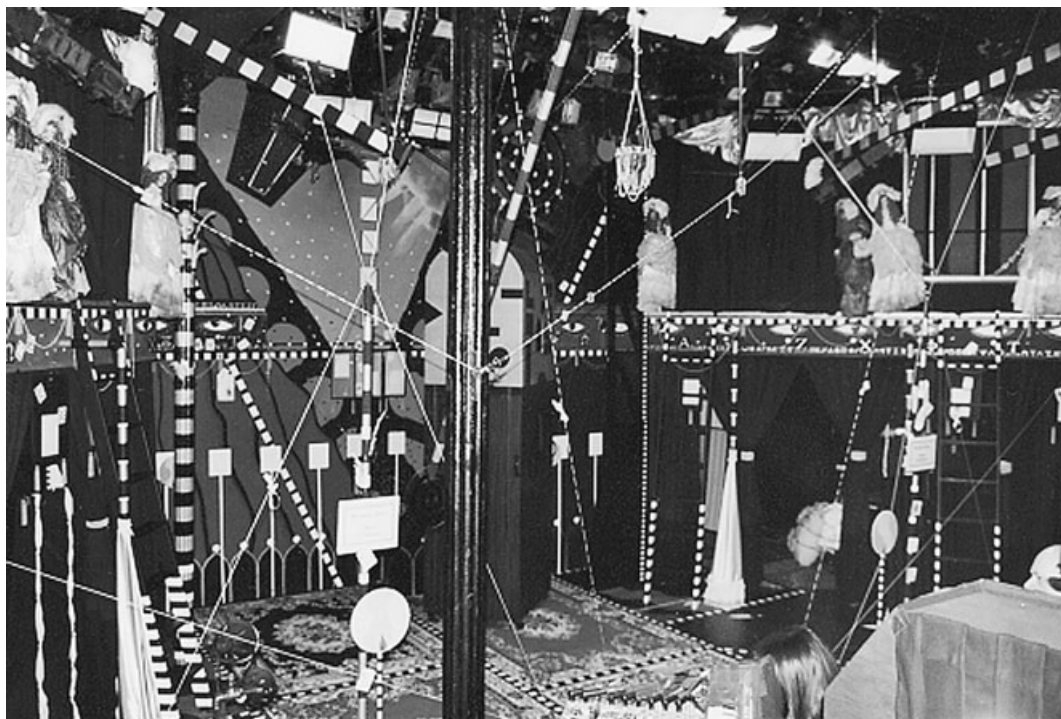
RF Ano, jak být šťastný skrze esteticko-extatickou strategii (umění) uprostřed chaosu?

JG Zmínil jste se, že byste rád udělal představení jako symfonickou skladbu – jak to souvisí s fragmentarizací, zastavením impulsů a znaků ve vaší předešlé práci?

RF Dělán to, ale moc se o to nestarám. Chci udělat divadlo, které by bylo jednotnou výpovědí – jako když malíř namaluje obraz nebo básník napíše báseň. Všechno se podílí na této výpovědi, jako v dvanáctitónové hudbě, kde každý tón je rovnocenný. Takže všechny složky představení jsou pro mě rovnocenné tóny.

JG Zmínil jste se mi o své režii hry *Largo desolato* od Václava Havla. Můžete mi k tomu říci něco víc?

RF Měl jsem z ní smíšené pocity. Dělal jsem ji pro Joe Pappa v Public Theater před 15 lety. Havel byl v té době ve vězení. Smíšené pocity, protože to nebyla hra pro mě, dělal jsem ji a neobjevil jsem neproniknutelnou a nevyšvět-



PANIKA! (Jak být šťastný!), New York 2003

litelnou záhadu v jejím středu, a to mě trochu nudilo. Vážím si této hry a nakonec jsem v ní našel něco vlastního v jejích kořenech, ale nikoliv skutečné tajemství. Některé hry Molièrovy, například jeho *Don Juan*, nebo hry jako *Woyzeck* či *Žebrácká opera* a jiné hry s vnitřním protikladem nevyřešeného napětí a tlaku mě stimulují a udržují ve mně pocit tajemné a zvláštní permanentní nedořešenosti. Pro mě *Largo desolato* v sobě tuto tajuplnost nemá.

JG Ve hře *Panika* máte větu: „Toto je hra jako

posvátný text zapomenutých lidí, vše je uvnitř.“
Je to mystická hra?

RF Ano, je mystická.

JG V jakém smyslu?

RF Mystická, když někdo chce být nesmírně konkrétní a hledat obecný smysl. Nesplnitelný úkol, proto mě to tak zajímá.

Július Gajdoš

Vědy o lidském chování, interakci a komunikaci mají dnes k dispozici řadu výzkumů vypovídajících mj. o lidské schopnosti – obecně řečeno – vytvářet svým chováním a jednáním jinou/fiktivní skutečnost. A nejen o lidské. V ‘animální’ etologii se to hemží takřka didaktickými příklady ‘předstírajících’ ryb, ptáků či opic. Zástupci fauny dokáží – vesměs na základě geneticky kódovaných informací a mechanismů – v situacích, kdy jde o něco závažného, nabídnout dalšímu subjektu interakce (ať již příslušníku vlastního druhu či příslušníkům druhů jiných) prostřednictvím svého vlastního chování určité sdělení, určitou zprávu, informaci, jejíž obsah se tváří jako skutečnost, ale skutečností není.

Bylo řečeno, že i my, lidé, máme tuto evolučně výhodnou schopnost. Podle některých výkladů byla motorem lidské evoluce de facto vnitrodruhová soutěž mezi lidmi samými. Mezi lidmi jako živočichy jednajícími na jedné straně vypočitatelně, na druhé náhodně, na jedné straně strategicky, na druhé impulzivně atd. Schopnost vytvářet fikci svým vlastním (fyzickým) chováním nám nepochybně již v pradávnu pomáhala zvládat úskalí života v našich vlastních společenstvích a zvyšovat šanci na úspěch při naplňování základních potřeb. Pravděpodobně i díky této soutěži jsme se učili postupně onen genetiký vklad – schopnost ‘vytvářet fikci’ – ve svých běžných životech zdokonalovat. Naučili jsme se užít takové schopnosti i k tomu, abychom stvořili herecké – a zkratkovitě řeknu jedním dechem i divadelní – umění naplňující potřeby již nikoliv z nižších příček hierarchických přehledů, nýbrž potřeby nejvyšší, poznávací, ba přímo estetické.

Divadlo a drama se zrodily ze života lidí a lidem zpětně nabízejí interpretační klíče pro porozumění realitě, událostem, každodennosti našeho života, pro porozumění sobě samým. Podíváme-li se na to, co nás obklopuje v denním životě, i(!) očima diváka sledujícího dramatické dílo, jeho téma, vnitřní smysl a tak dále, postihneme jistě významné a pro (nekončící) přibližování se porozumění životu poučné souvislosti. Podíváme-li se na to, co nás obklopuje v denním životě, i(!) očima diváka sledujícího fyzickou a časoprostorovou akci postav, hru znaků, výrazovost chování a tak dále, pak se můžeme stát citlivějšími jak vůči mimo-divadelní teatralitě či prostě hře ‘mimojeviště’, tak i vůči skutečné skutečnosti, která – nazírána divácky – může být parametry divadla poměřována.

Shakespeareovo „all the world’s a stage“ se takto stává – koneckonců – metodologickou poučkou. Princip v ní obsažený samozřejmě nemohl minout vědce zabývající se naukami o člověku. Bylo ve vývoji společenských věd jen otázkou času, kdy se jejich jazyk začne mísit s jazykem popisujícím jevy náležité k divadlu jako umění. Ostatně, již samy běžné pojmy užívané v jazyce teorie i praxe divadla (a dramatu) a současně v jazyce věd o člověku ukazují na zájem o stejné jevy: situace, charakter, postava, znak, motiv, jednání, vztah, konflikt... A koneckonců již sama podstata člověka jako živočicha, jehož existence se odvíjí od jeho zacházení s celými škálami symbolů (viz jen vztah řeči a rozvoje lidského myšlení), nutně musela upozorňovat na možné obohacení vědy divadlem užitím jeho slovníku, jeho zkušenosti, jeho vidění, jeho organizace, užitím analogií reality a fikce pro výklad reality i fikce atd. I autor knihy, o níž je tato informace,

Erving Goffman, mluví na jejím začátku o tom, že sleduje problém, jak člověk prezentuje sám sebe, „z hlediska divadelního představení; odvozené principy jsou principy dramaturgické.“ Ale v závěru své knihy naopak explicitně sděluje: „Při rozvíjení pojmového rámce této studie jsme užívali částečně jazyka divadla. [...]. Nyní bychom měli přiznat, že tento pokus zacházet s pouhou analogií tak daleko, byl částečně rétorikou a manévrem.“

Z Meadova 'sociálního behaviorismu' a z kořenů sociálně psychologického směru zvaného symbolický interakcionismus (počátky ve 20.-30. letech) začal vyrůstat (zvolna cca od 30. let) směr označovaný někdy jako 'dramatismus' (dramatism), jindy jako 'dramaturgická sociální psychologie' (dramaturgical social psychology). Prioritou č. 1 tohoto směřování se stává výzkum interakce osob v situacích. Smysl všeho (včetně smyslu 'self') se vytváří v procesu interakce (opačný odborný názor říká, že interakce vzniká na základě předem daných či předem chápaných významů životních skutečností); dramatismus se vyhýbá determinismu – klíčové pro skutečnost je to, co se děje, ne až tak to, jaký aktér je; dramatismus nehledá hotové motivační struktury v jedinci, ale hledá procesy jejich vytváření v interakci; člověk je pro něj bytostně a primárně 'komunikátor'; předmětem zájmu dramatismu je fakt, že člověk se neobejde bez užívání symbolů; vliv situací na člověka spočívá právě ve schopnosti číst a interpretovat situace symbolicky, ale také ve schopnosti symbolické situace vytvářet; dramatismus je velmi relativistický; používá pojmový aparát popisující interakce, ne popisující strukturu psychiky (ne aparát 'mentalistický') atd. Ne-dramaturgická psychologie říká: člověk vejde do situace, definuje ji a pak jedná. Dramaturgická říká: člověk vejde do situace, začne jednat a tím ji definuje.

Pensylvánský profesor antropologie Erving Goffman (1922-1982) je zřejmě jedním z nejznámějších představitelů a současně fakticky druhým zakladatelem tohoto směru sociální psychologie (mimořádně, u zrodu stáli vesměs ne-psychologové, odborníci jiných kvalifikací – lingvista, antropolog apod.). Z jeho klíčových prací publikovaných od konce 50. do konce 60. let u nás dlouho nebylo přeloženo nic. S pozitivní reflexí jeho teorie jsme se mohli setkat např. na počátku 80. let 20. stol. v textech sociální psycholožky S. Hermochové. V časech popřevratových se pak Goffman začíná v psychologické a pedagogické literatuře citovat hojněji (např. K. Balcar, Z. Vybíral i autor tohoto textu). Teprve v roce 1999 vychází u nás poprvé český překlad (M. McGrathová) jednoho z Goffmanových klíčových spisů (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959), jehož vydání se ujalo Nakladatelství Studia Ypsilon (redakce J. Hančil). Kniha vyšla pod názvem *Všichni hrajeme divadlo* (s podtitulem doslova překládajícím anglický název originálu).

O čem Goffman píše? O tom – a to je také úhelný kámen jeho teorie –, jak se lidé snaží v pracovní (! – uvádí ovšem i příklady situací nespjatých s profesemi) interakci s druhými řídit vytváření dojmu, který si o nich právě oni druzí udělají, či spíše mají udělat; o tom, jak se snažíme ve styku s druhými definovat interakční situaci tak, aby byla pochopena druhými podle naší představy (dnes bychom v tomto kontextu mohli použít zřejmě i pojem 'image'). K tomu Goffman používá základní pojmový aparát divadla – hovoří o představení, herci či účinkujícím, o postavě, o hraní role/vstupování do role, sledování scénáře, důležitosti scény, o obecněstvu, o předním regionu (jakémsi jevišti) a o regionu zadním – zákulisí atd. V interakci se snažíme – v duchu toho, co bylo podle Goffmana řečeno o pár řádek výše – formo-

vat své chování často bez ohledu na to, co autenticky prožíváme, tedy řídit toto chování, tvořit je, modelovat a nabízet. A nejen to. Tato naše schopnost natolik prostupuje naším životem, že místy ani sami nevíme, nakolik (bezděčně) hraje me. Svým vlastním jazykem bych řekl: v interakci vytváříme a nabízíme často 'jiné já', takové, které se nám (právě) jeví být funkční.

Goffman se zabývá nejprve tím, co má každý z nás k dispozici pro 'hraní', pro vytváření dojmu, který vytvořit chceme (scéna, vzhled, vystupování), jak je to se scénáři, které si tvoříme a podle nichž hrajeme, jak vstupuje do našeho chování idealizace našeho obrazu podle přání toho, kdo se na něj dívá, čím si udržujeme kontrolu nad výrazovými prostředky, jak vstupuje do našich interakcí mystifikace atd. Dále definuje pojem 'tým', což je pro něj vždy jedna strana interakce, ale ne vždy nutně skupina (např. zaměstnanci hotelu, kde bydlíme) – týmem může být tedy i jedinec (kdokoliv, třeba prodavač nebo vy či já). Pak se dočteme o základních principech chování členů týmu na 'jevišti' a v 'zákulisí' interakcí. Dále o tom, jak tajemství týmu (tedy to, co se obecnost, s nímž se tým setkává, nemá dovědět) může být zveřejněno prostřednictvím fungování zvláštního typu rolí ('konfidentů', volavek, tajných kontrolorů atd.). Část textu je věnována způsobům komunikace či komunikačním mechanismům, které se začnou uplatňovat, když hráč vystoupí z role (jak hráči hovoří o obecnostu 'v šatně' – tedy např. jak se baví číšníci zavření v kuchyni o hostech), jaké režijní debaty se v týmech v zákulisí vedou o řízení interakce atd. Poslední kapitola před závěrem pak důkladně rozebírá, čím jsou naše 'představení'

zranitelná a jaké máme v rejstřících našeho komunikačního chování možnosti pro redukci nebezpečí vyplývajících z různých faux pas, nechtěných projevů atd. Závěr vše shrnuje.

Ještě formální poznámka. Goffmanův text je zajímavý. Ovšem je-li čtenář zvyklý vidět v odborném textu složitou realitu podávanou v graficky jasných strukturách, nechť se tu obrní trpělivostí. Text vizuálně vzato plyne jako text beletristický. Nicméně obsah je de facto založen na principu vytváření taxonomií, výčtů jevů, kategorizací apod., avšak často teprve v průběhu či na konci kapitol (nebo na začátku dalších) autor jen letmo a často jakoby mimochodem zmíní a stručně popíše, že předchází či právě dočtená kapitola měla vlastně určitou strukturu a kráčela od určitého pojmu k určitému pojmu. Jakoby Goffman sám nechal nejprve proběhnout ve svém textu 'akci' a teprve pak přidal informaci o její struktuře a částečně tedy i o jejím smyslu pro diváka, resp. čtenáře.

Nuže, proč číst Goffmana? Odpovězme slovy I. Vyskočila z přebalu knihy: „Výkladem sociálních situací na základě divadelní a estetické terminologie [...] zprostředkoval [E. G.] nový typ sebeporozumění i náhledu světa. Přestože může být chápána také návodně – 'jak úspěšně hrát společenské role' – přináší tato kniha výrazný apel na osobní odpovědnost a etickou stránku lidského chování a jednání. Český překlad tohoto zakládajícího díla moderní sociální psychologie je třeba chápat jako splátku dluhu.“

Josef Valenta

Erving Goffman: *Všichni hrajeme divadlo*. Nakladatelství Studia Ypsilon 1999

Zvukové studio HAMU

Zvukové studio Hudební fakulty AMU, kterému stojí od počátku v čele prof. Václav Syrový, bylo zřízeno v roce 1970 dekretem tehdejší rektorky AMU prof. Marie Budíkové-Jeremiášové a svoji činnost zahájilo o rok později v adaptovaných půdních prostorách Rudolfiny, kde tehdy Hudební fakulta sídlila. Už od samého počátku byla činnost studia směřována do třech oblastí: profesionální zvukové výroby, tehdy orientované zejména na nahrávání koncertů ve všech sálech Rudolfiny, dále na realizaci elektroakustické hudby v rámci výuky posluchačů katedry skladby a konečně do oblasti hudební akustiky soustředěné převážně na výzkum dechových nástrojů. Prostorové poměry studia byly v Rudolfinu značně omezené, chyběl vlastní nahrávací prostor, a tak řada studiových snímků vznikala v učebnách fakulty. Přesto používané technické vybavení se již od počátku vyznačovalo profesionální úrovní a studio HAMU se záhy prezentovalo jako výrazně profilované zvukové pracoviště. Řada nahrávek byla přebírána Čs. rozhlasem i televizí, práce posluchačů katedry skladby z oblasti elektroakustické hudby byly předváděny na veřejných koncertech, bylo realizováno množství scénických i filmových hudeb, ve spolupráci s taneční katedrou byly také natočeny gramofonové desky s lidovými tanci atd. Katedrou dechových nástrojů byl iniciován a podporován systematický výzkum akustiky klarinetu, který byl též zařazen do tehdejšího státního plánu základního výzkumu. V rámci smlouvy s oborovým podnikem Československé hudební nástroje nacházela pak řada výsledků výzkumu praktické uplatnění přímo ve výrobě hudebních nástrojů. K výrazným úspěchům Zvukového studia na poli hudební akustiky patřilo např. sestrojení

umělých úst pro jazýčkové dechové nástroje a vyvinutí unikátní (patentované) metody měření klarinetových hubiček.

Na realizace prvních nepovinných elektroakustických kompozic posluchačů katedry skladby navázala v roce 1981 již systematická výuka Technických základů elektroakustické hudby, jejíž původně jednosemestrální rozsah byl postupně rozdělen do tří semestrů: od teoretických základů až po praktickou realizaci jednoduchých kompozičních cvičení.

V roce 1986 byl na FAMU otevřen první ročník řádného studia oboru zvuková tvorba a Zvukové studio HAMU začalo pro tento obor zajišťovat výuku předmětů Zvuková režie hudební nahrávky, Hudební akustika, Akustika hudebních nástrojů a Hudební elektronika.

Zvukové studio Hudební fakulty bylo také prvním pracovištěm AMU systematicky využívajícím výpočetní techniku a na základě výsledků svých výzkumných aktivit bylo v roce 1986 zařazeno mezi pracoviště VVZ (výzkumně vývojové základny). V roce 1988 na základě výzvy MŠMT prezentovalo svoji činnost na výstavě Elektronizace a automatizace '88 v Brně. V létech 1989 až 1993 sdílelo studio společně s fakultou provizorní prostory v Korunní ulici, kde v roce 1991 natočilo první fakultní kompaktní disk a začalo systematicky pracovat s digitální technologií záznamu a zpracování zvuku. V oblasti hudební akustiky byl zahájen vývoj progresivních impulsních metod měření dechových nástrojů.

Přestěhování Hudební fakulty do Lichtenštejnského paláce přineslo Zvukovému studiu zcela nové kvalitativní i kvantitativní podmínky pro jeho další pedagogickou, vědeckovýzkumnou i uměleckou činnost, a to jak v podobě

kvalitních prostor nahrávacího studia, místností pro zvukovou režii, studia elektroakustické hudby a bezdrazové komory, tak i z hlediska celkového přístrojového vybavení.

Počínaje rokem 1994 byla na Hudební fakultě zahájena výuka oboru hudební režie, ve kterém Zvukové studio začalo zabezpečovat vedle předmětu Nahrávací praxe též výuku Základů akustiky a Základů zvukové techniky.

Následně v roce 1996 byl na Hudební fakultě otevřen první ročník magisterského stupně oboru zvuková tvorba jako završení předchozího bakalářského studia na FAMU, ČVUT, popř. na jiné vysoké škole. V témže roce bylo v rámci programu MŠMT Posílení výzkumu na vysokých školách započato řešení projektu VS 96031 *Akustická typologie přirozených zdrojů hudebních signálů*. Pětiletý výzkumný projekt přinesl zásadní změny v dosavadní vědeckovýzkumné činnosti studia jak po koncepční stránce, tak i z hlediska personálního a materiálního zabezpečení. Studio bylo organizačně rozděleno na pedagogické oddělení zvukové tvorby a vědeckovýzkumné oddělení hudební akustiky.

Významnou součástí činnosti studia se stalo natáčení CD s předními hudebními umělci: Zuzanou Růžičkovou, Josefem Sukem, Susan Kagan, kvartetem Rafael, Sukovým komorním orchestrem a dalšími. Technické vybavení umožnilo též restaurování historických nahrávek, studiem prošel komplet CD Osvobozeného divadla, unikátní archiv gramofonových desek Karla Čapka, snímky Vlasty Buriana či Skupova Spejbla a Hurvínka a mnoho dalších zvukových unikátů. Mimochodem, nahrávka na CD, která je důležitou součástí publikace *Kultura mluveného slova* od Radovana Lukavského, vznikla také ve Zvukovém studiu.

V oblasti výzkumu navázalo studio úzkou spoluprací jak s Fakultou elektrotechnickou ČVUT, významným foniat-

rickým pracovištěm Medical Healthcom, Centrem kochleárních implantací v Motole, tak i s Dřevařskou fakultou Technické univerzity ve Zvolenu, se kterou spolupředalo v roce 2002 mezinárodní akustickou konferenci v Banské Štiavnici. Aktivní účast na řadě mezinárodních symposií a publikační činnost oddělení hudební akustiky přinesla též vysoké mezinárodní hodnocení výzkumného záměru MSM 511100001 *Výzkum vjemu barvy zvuku přirozených zdrojů hudebních signálů ve vztahu k jejich akustické typologii*, jehož řešení bylo ve studiu zahájeno v roce 1999.

Jako školící pracoviště doktorandů oboru zvuková tvorba usiluje Zvukové studio HAMU o organické propojení výzkumu, který zahrnuje jak příčinnou stránku vlastností hudebního zvuku, tj. v podstatě akustiku hudebních nástrojů a její subjektivní důsledek, tzn. vjem zvuku těchto nástrojů, tak tvůrčí přístup ke zvuku jako komunikačnímu procesu. Práce současných doktorandů jsou zaměřeny na oblast stříhu významu hudby a na instrumentaci elektronického zvuku.

Stávající výzkum řeší celou řadu fyzikálních aspektů barvy tónu hudebních nástrojů, od zkoumání režimu kmitů např. ozvučných skříněk strunných nástrojů či vzdušných sloupců dechových nástrojů, přes vyzařovací vlastnosti hudebních nástrojů a mapování jejich akustického pole včetně vlivu reálného prostoru na barvu tónu až po psychofyzilogické mechanismy vjemu barvy jako kvantitativního i kvalitativního parametru hudebního signálu.

Zvukové studio Hudební fakulty AMU reprezentuje u nás, a to nejenom na akademické půdě, ojedinělé propojení racionality vědy a emocionality umění, resp. akustiky a hudby. Společným jmenovatelem těchto jenom zdánlivě protilehlých činností je pak výchova k tvůrčí práci se zvukem. red

Novinky z Nakladatelství AMU

Jaromír Havlík: **Jaroslav Doubrava. Skladatel v sevření dvou totalit** (ISBN 80-7331-905-5, vydala AMU, hudební fakulta, katedra teorie a dějin hudby, 1. vydání, Praha 2002, počet stran 645, cena 425 Kč): *Obsáhlá monografie znovuobjeveného vynikajícího českého skladatele z pera hudebního teoretika a profesora HAMU, která sleduje vývoj tvorby a osudové okamžiky skladatele Jaroslava Doubravy na pozadí historických událostí, jež zasáhly do jeho života. Obsahuje kompletní bibliografii, diskografii a komentovaný přehled skladeb Jaroslava Doubravy. Kniha vyšla s podporou nadace Český hudební fond.*

Jan Kučera: **Stříhová skladba ve filmu a televizi** (ISBN 80-7331-896-2, vydala AMU, filmová a televizní fakulta, katedra stříhové skladby, 2. vydání, Praha 2002, počet stran 233, cena 153 Kč): *Kučerovo základní dílo z 60. let, v němž tvůrčím způsobem rozvíjí dědictví českého strukturalismu v aplikaci na filmovou gramatiku a syntaxi montáže. Ideální literatura pro odborníky i laiky, umožňující plné pochopení praktických tvůrčích postupů při vytváření významu a smyslu audiovizuálního sdělení.*

Marie Matoušová-Rajmová: **Tanec v Mezopotámii** (ISBN 80-7331-912-8, vydala AMU, hudební fakulta, katedra tance, 1. vydání, Praha 2002, počet stran 165, cena 200 Kč): *Prostřednictvím dokumentace kamenných pečetí, keramiky a hliněných tabulek vydává kniha unikátní svědectví o tisíciletém spojení člověka s tancem a odkrývá mnohé estetické zákonitosti tance starověkého Předního východu. Heuristická povaha publikovaného ikonografického materiálu umožňuje poznat zachycené taneční výjevy, aniž*

by se zakrývala jejich mnohdy významová mnohoznačnost. Stane se bezpochyby předmětem zájmu nejen choreologů a asyriologů, ale také antropologů, muzikologů, teatrologů, teologů, historiků a široké umělecké a filozofické obce.

Antonín Navrátil: **Cesty k pravdě či lži. 70 let čs. dokumentárního filmu** (ISBN 80-7331-909-8, vydala AMU, filmová a televizní fakulta, katedra dokumentární tvorby, 2. vydání (v Nakladatelství AMU 1.), Praha 2002, 292 stran, cena 179 Kč): *1. vydání této studie bylo rozhodujícím mezníkem ve zkoumání historie československého dokumentárního filmu (cena FITES) a zůstává dodnes nepřekonáno. Autor, spoluzakladatel katedry dokumentární tvorby FAMU kriticky a zevrubně posoudil všechny etapy vývoje tohoto filmového žánru a popsal celou jednu (uzavřenou) etapu sedmdesáti let dokumentární tvorby. Kniha vyšla s podporou Nadace Český literární fond.*

Jaroslav Šimek: **Techniky fotografie** (ISBN 80-7331-913-6, vydala AMU, filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 1. vydání, Praha 2003, 149 stran, cena 240 Kč): *Pedagog katedry fotografie FAMU popisuje základní druhy fotografických technik od méně pracovně náročných k pracnějším. Důraz klade na praktickou část, tj. na podrobné pracovní pokyny. Text je ilustrovaný fotografiemi, k jejichž vzniku bylo použito popisované fotografické techniky.*

Podruhé byly vydány tyto publikace:

Josef Vinař: **Elementy herectví** (ISBN 80-7331-904-7, vydala AMU, divadelní fakulta, katedra teorie a kritiky, 2. vydání, Praha 2002, 180 stran, cena 161 Kč): *Práce zkoumá elementární předpoklady*

herecké tvorby jako je identita, prostor, rytmus, přesah, postoj, ladění, chůze atd.

Eva Kröschlová: **Ladění** (ISBN 80-7331-898-9, vydala AMU, divadelní fakulta, katedra autorské tvorby a pedagogiky, 2. vydání, Praha 2002, 76 stran, cena 106 Kč): *Záznam lekcí psychosomatické přípravy k výuce herectví, který zpracovala Lenka Fišerová.*

Alois Tománek: **Podoby loutky** (ISBN 80-85883-76-7, vydala AMU, divadelní fakulta, katedra alternativního a loutkového divadla, 2. upravené vydání, Praha 2001, 177 stran, cena 120 Kč): *Technologie, typologie, anatomie, konstrukce a pohyb loutky z hlediska historie i současnosti v přehledném, ilustracemi a konstrukčními návody doprovozeném textu pedagogické scénografie z katedry alternativního a loutkového Divadelní fakulty AMU.*

Jan Vičar – Roman Dykast: **Hudební estetik** (ISBN 80-85883-86-4, vydala AMU, hudební fakulta, katedra teorie a dějin hudby, Praha 2002, 2. vydání, počet stran 183, cena 98 Kč): *Práce zkoumá předmět, metody a význam hudební estetiky. Autoři se zabývají otázkami hudební postmoderny, zamýšlejí se nad postavením evropské klasické hudby v současném světě a uvádějí přehled dějin hudebně estetického myšlení od antiky po renesanci.*

Kde můžete nakupovat? Studenti ve fakultních knihovnách AMU, ostatní v Praze v prodejně PROSPERO v Celetné ulici, VIA MUSICA na rohu Malostranského nám. a Nerudovy ulice, Fišer na Palachově náměstí v budově filosofické fakulty, Neoluxor – Palác knih, Václavské nám. 41, Academia – Václavské nám. 34, Karolinum, Celetná 18; v Brně v knihovně JAMU – Astorka, Novobranská 3 a v knihkupectví Hana Smílková – v areálu knihovny Masarykovy university, A. Nováka 1; v Olomouci v knihkupectví Uni-

versity Palackého, Křížkovského a v Ostravě v knihkupectví U sovy, Mariánské nám. 46. Knihy si můžete objednat i po internetu: www.amu.cz/namu, kde také najdete celou nabídku produkce Nakladatelství AMU.

Knihy a skripta Nakladatelství AMU se prodávaly i na letošním *Světě knihy*, kde AMU vystavila svoji produkci společně s dalšími českými universitními vydavateli. Kromě společných výstav a výměny informací na pravidelných setkáních je výsledkem spolupráce vysokoškolských nakladatelů také *databáze vysokoškolských učebnic a skript*, která je v současné době uváděna do provozu, probíhá konverze dat a připojení dalších vysokoškolských nakladatelství, mezi něž patří i Nakladatelství AMU. Jakmile dojde k naplnění a zprovoznění databáze, bude zveřejněna její internetová adresa se všemi potřebnými informacemi o vysokoškolské produkci České republiky. Během dalšího půl roku bude již plně funkční a poskytne zájemcům přehled a informace o celém trhu s vysokoškolskými učebnicemi, které vycházejí většinou v malých nákladech, jsou v normálních knihkupectvích nedostupné a informace o nich jsou v běžné knižní nabídce jen velmi těžko k nalezení. Vysokoškolští vydavatelé touto databází, jejíž vznik byl podpořen Nadací Jana Husa, přispívají k vzájemné informovanosti mezi jednotlivými vysokými školami a zároveň umožňují širší veřejnosti přístup k výsledkům práce intelektuálního potenciálu tvůrčích, vědeckých a výzkumných kapacit, které právě na vysokých školách a prostřednictvím jejich nakladatelství zveřejňují výsledky svých bádání a pedagogického působení.

Z dalších činností Nakladatelství AMU si dovoluujeme upozornit na úspěšně obhájený rozvojový projekt FRVŠ *Digitalizace a zpřístupnění diplomových a habilitačních prací AMU*. Tento projekt navázal

na pilotní projekt Edičního centra, které v rámci grantu Open Society Fund v roce 2000 vystavilo na www-stránkách AMU 10 nejnovějších a nejzdařilejších absolventských a habilitačních titulů v tzv. Elektronické čítárně, zatím ovšem bez vazby na elektronické katalogy knihoven a tedy i bez možnosti vyhledávání podle různých kritérií. Na kladně přijímanou akci navázal tento společný projekt Nakladatelství AMU, Knihovny a Počítačového centra AMU. Cílem projektu bylo vybrat vhodné diplomové a habilitační práce, převést je do digitální podoby a zpřístupnit jako plné texty prostřednictvím knihovního katalogu a Elektronické čítárny Nakladatelství AMU na www AMU. Druhým cílem bylo pořídit trvalé archivní kopie jedinečných dokumentů. Během realizace rozsáhlého úkolu byla kromě jiného zmapována i situace a způsoby ukládání diplomových prací na jednotlivých fakultách, což vedlo k následnému rozhodnutí vedení AMU o novém předpisu k odevzdávání, archivaci a zpřístupňování současných kvalifikačních prací AMU. Ukázalo se, že v práci, která byla tímto grantovým úkolem započata, bude třeba systematicky dále pokračovat za spoluúčasti všech fakult AMU. Do prá-

ce zasáhly i loňské srpnové povodně, které si vybraly daň i v podobě archivu diplomových prací uložených v knihovně DAMU. Ta část, která byla vybrána k digitalizaci, se zachránila – byla totiž uložena v nakladatelství. Způsob, jakým jsou práce umístěny na nově vytvořených stránkách Nakladatelství AMU (www.amu.cz/namu) a Knihovny AMU, zajišťuje přístup k vybraným kvalifikačním pracím AMU ze dvou úrovní informačního systému školy: 1. z webových stránky AMU resp. tzv. Elektronické čítárny AMU na adrese www.amu.cz./namu. Zde (bez možnosti zadávat podmínky pro selekci) je k dispozici seznam zpřístupněných prací formou plného textu, dále anotace a odkaz na bibliografický záznam přímo do katalogu knihovny; 2. z katalogu knihovny (jak lokálního, tak webového). Přístup k digitalizovaným textům je umožněn i mimo prostory knihovny a mimo její provozní dobu. Elektronická čítárna i katalog knihovny se bude postupně plnit dalšími digitalizovanými diplomovými a habilitačními pracemi – a je na fakultách, jak budou s nakladatelstvím a knihovnou na této věci spolupracovat.

Marie Kratochvílová

Království

Lenka Lagronová

(2002)

Knězem jest muž, ale ženě bylo dáno v úděl, aby se obětovala.

Paul Claudel

Osoby:

Beátka
Marta
Šimona
David
Kněz
Dívka
Sestry

†
IHS

1

Malá kuchyňka s jídelním stolem a dvěma židlemi. Za stolem velké okno. Výhled na výraznou zříceninu hradu. Na stole pár kousků nádobí, snídá se. Stolu vévodí obrovská skleněná mísa plná medu. Nad stolem visí nenápadný křížek.

U stolu sedí dvě ženy 35-40 let. Mladší hubená, starší silnější. Obě mají polodlouhé, prošedivělé vlasy, učené do ohonu. Jedí. Mažou si střídavě chleba s medem. Starší silněji, mladší opatrně. Starší se jmenuje Marta, mladší Beátka. Obě se často dívají z okna.

Marta Jestli to takhle půjde dál, tak to nevím, co bude.

Beátka Co?

Marta Nevidíš? Ani kapka. Mraků jak o bouře a nic. Celý léto.

Beátka Co když všechno uschne?

Marta Uschne... ale toho prachu co je. Všude. To aby člověk radši ani nedýchal.

Beátka A nic nevyroste.

Marta Zajímá to někoho? Dejcháš, nedejcháš, tvoje

věc. Jestli by to neměli nějak kropit. Všechno. Aby nebyl takovej bordel. Ale to je všem jedno. Špína sem, špína tam... oni si v tom klidně žijou. *(Maže si další chleba medem. Med se táhne, kape po stole. Marta to ani nevnímá)* Zase málo jíš.

Beátka Já? Dost. Jím dost.

Marta Málo. A proto tak vypadáš.

Beátka Jak? *(Mimovolně si upraví vlasy)*

Marta Taková... bez života. Kouska radosti v tobě není.

Beátka Vždyť mám radost.

Marta Nemáš.

Beátka Mám. Těším se, že ani jíst nemůžu.

Marta Na tu slávu, jo? Bílý šaty, závoj, svíčky... Tak tohle já nemusím. Načinčaná je to všechno, že se v tom má člověk udusit. Jediný, co je na tom dobrý, že se pořádně uklidí.

Beátka Mně se to líbí.

Marta Prosím tě, tobě je to jedno. Hlavně, že je tam ten tvůj.

Beátka Jakej můj?

Marta Vždyť víš. David. Velkej, krásnej David. Všechny tady do něj byly zamilovaný.

Beátka Ty taky?

Marta To je vždycky těšení a potom nic. Potom tady zas chodíš, abych se bála jen pohnout.

Beátka Jak chodím? Normálně tady chodím.

Marta Ty nechodíš normálně, tobě je zle.

Beátka Není.

Marta Je. A za chvíli ti bude zase. To si potom řeknem.

Beátka Normálně chodím. Ale jestli ti to vadí, tak se zavřu do pokoje a budeš mít klid.

Marta A budeš řvát. To známe. Potom křičíš. Až do oběda. A po obědě, a večer. Pořád. Víš, jak mi je?

Beátka Tak to neposlouchej!

Marta A jak, prosím tě? Všude je to slyšet. Všechno to tady křičí. Trěse se to... Světlo se hejbe. Jak na lodi. To je na mořskou nemoc, ten tvůj křik.

Beátka Tak mi je někdy smutno. No a co? To se může, ne?

Marta Tobě je smutno pořád.

Beátka Není. Teď se těším.

Marta Těšíš se a stejně ti je smutno. Ty to už ani nevíš. Tak hrozný smutno ti je, že mně už z toho ani ten med nechutná. Zatracenej! *(Sekne nožem do medu. Ten se začne do medu potápět. Marta se ho snaží hned vylovit. Nejde to, je celá od medu...)*

Beátka Teď mi není smutno. Teď se těším. Ale mám strach.

Marta Trochu. Že zase nic, rozumíš? Nic. Zase čekat do příští neděle.

Teď do medu zabolá nůž i Beátka. Marta ten svůj vytahuje.

Marta Ty jsi pitomá! To se zkazí.

Marta začne hned bojovat i o nůž Beátky. Beátka to pozoruje.

Beátka Tohle? Zkazí? Sto let. Tohle už máme sto let a ještě nic. Tohle se nezkazí nikdy.

Marta Třicet osm. Co ses narodila. Tenkrát...

S Martou začne recitovat repliku i Beátka. Tolikrát to už slyšela...

Beátka, Marta ...tenkrát tatínek koupil tuhle velkou mísu, naplnil ji medem, že ho budeš mít do konce života. Chudák tatínek.

Marta *(dál loví v medu nůž, už je celá medová)* Jen aby nám neztuhnul.

Beátka Každý ztuhne.

Marta Ale tenhle nerozehřeješ. Jak? V tomhle. Jak to ztuhne, konec. Vyhodit.

Beátka A proto se pořád cpeme medem. Ráno, v poledne, večer, na chleba, do čaje, do kafe, na rohlíky, na brambory, na nudle...

Marta Na okurkách je to prý dobrý, říkali. *(Podařilo se jí vylovit nůž. Teď drží oba nože. Od medu)* Málem bylo po nich. Tam jak něco spadne, to je konec. Hned se to konzervuje. Navěky. *(Olizuje nože)*

Beátka A to mi nemá být potom smutno? V tomhle? Okurky s medem. Pořád. Já jsem živá, rozumíš? Živá. *(Také si lízne medu)*

Marta Tak prostě zaútoč.

Beátka Co?

Marta Pozvi ho!

Beátka Kam?

Marta Já bych ho prostě pozvala. Někam. Třeba k řece.

Beátka Řeka není.

Marta Však víš... jak se tam říká U řeky. Co byla. Porádně bych se oblíkla, načínčala, něco s vlasama. Voňavka. A kroužila bych okolo něj. *(Nad medem začne kroužit včela. Marta ji pronásleduje nožem, až ji bouchne, práskne. Včela spadne do medu. Marta ji nožem v medu utápí)* A máš to!

Beátka Konzervovaná.

Marta Na věky. *(Zatlačí včelu na dno mísy)*

Beátka A co když ne? Co když řekne, že nikam nepůjde? Že se mnou nikam nepůjde?

Marta To musíš říct tak, aby to neřek.

Beátka Jak?

Marta Jak? Nějak. Dělej něco, holka, nebo dopadneš jako já. Sama, stárnu... šedivým, hele... A figura – nedrží. Jsem už mimo. A to není žádný med.

Beátka Nedopadnu jako ty. Jsem hubenější.

Marta Dopadneš. Obě tak skončíme. Jako ta Šimona. *(Kohosi napodobuje)* „Na rybu se musí čekat.“

Beátka Nedopadnu. Já jsem zamilovaná.

Marta To jsem byla taky. A nic.

Beátka Nebyla. Do koho?

Marta Byla. Co ty o tom víš? Byla a jak! Pitomec!

Beátka Do Davida?

Marta Dělej něco, jinak se ti život takhle rozmázne...

Marta si maže další chleba medem. Po chvíli si začne mazat chleba i Beátka.

Beátka Někdy... někdy myslím, že se mi už taky to... rozmázl.

Marta Já tě varovala. Koupíme si rybářský holínky a bude. „Na rybu se musí čekat.“

Beátka Takovej divnej pocit. Že něco není. Že jsem taková kvůli ničemu. Rozumíš?

Marta Že si prostě jiný žijou. Radujou se. Jezděj na dovolený. K moři.

Beátka Že někde ten život je, někde... všude okolo... ale já do něj nemůžu trefit. Cítím to, Marto... je všude... všude... to strašně bolí. Strašně. Copak to není i pro mě?

Marta *(dívá se z okna. Něco jí zaujalo)* Jestli z tohoto mraku nezaprší, tak už teda vážně nevím. Hele... *(Ukazuje špinavým nožem něco v okně)*

Beátka Myslíš? – Nezaprší.

Marta U moře určitě prší. A moře je přece pro všechny! Jenomže někdo tam může jen tak a někdo na to nemá. Nikdy. Dělej něco, nebo bude pozdě.

Beátka A co? Co mám dělat? Tolikrát jsem už měla rande. Ve dvě u branky. Potom řeka... někdo mě i za ruku chytil... a nic.

Marta Ty to s nima neumíš. Musíš jako ženská. Ale z tebe nikdy žádná ženská nebude.

Beátka Nebude. To vím taky. Šminky... voňavky... jako kdybych něco hrála. A každé to na mě pozná. Myslíš, že mě někdy někdo obejmul? Nikdy. A pusy? Nikdo. Nikdo mi nikdy nedal ani pusy. Vždyť já ani nevím, co to je!

Marta Jsi ženská. Jenom moc přemýšlíš. To musíš mň přemýšlet a víc chtít.

Beátka Vždyť chci. A jak! Někoho, kdo by mě chtěl.

Mě... Všechno, rozumíš? Komu bych mohla dát

všechno. Všechno, život a vůbec. Prostě úplně.

Marta Tak vidíš. Přemýšlíš. A oni to poznají. Jsou pitomý.

Beátka Něco jde kolem mě, Marto... a jako by si to nechťelo nic vzít. Nechalo mě to tady se vším. Co jsem udělala?

Marta Co bys udělala? Nic. Život, holčičko. Život jde kolem. To je normální.

Beátka Já cítím hroznou vinu, Marto. Hroznou. Co jsem udělala?

Marta Průsvih. A je to tady. Hele... (*Marta začne bouchat nožem do dna mísy s medem*) Kamení to. Ono to opravdu kamení.

Beátka (*i ona začne bouchat do dna mísy*) Kamení to. Co jsem udělala, Marto?

Marta A to bude pokračovat. Jak to jednou začalo...

Beátka Tak to řekni! Řekni, že jsem neudělala nic. Nic. Celej život. Žádná ženská. Nic z tebe není. Žádnéj užitek! Děti. Polívky, zahrada... Jenom žereš a žereš. Samej med. Pořád je ti málo sladkej... Spíš, chodíš... Noviny, časopisy... mně je někdy úplně jedno, co čtu. Hlavně, že tam jsou nějaký pěkný vobrázky... kuchyně, obýváky, záclony.

Marta (*snaží se celou dobu rozbít ztvrdlý med. Nejde to*) To je z toho vedra. Všechno se vypařuje. Za chvíli tu bude už jenom prach. (*Znovu bouchne do dna mísy*) Kdyby se to aspoň vypařilo. Ale ono to kamení. Potvora!

Beátka Řekni to! Jsi kráva, Beátko!

Beátka si dá facku. Marta se na ni dívá.

Marta Ty máš talent. Tak buď šťastná. Ale ty neumíš bejt šťastná!

Beátka Talent! Kde je? Nikdy jsem žádnéj talent neměla! Nikdy. Rozumíš. Hrála jsem to!

Marta Máš prostě krizi. Každěj slavnej umělec má krizi. Chce to jenom vydržet.

Beátka (*taky začne bouchat na dno mísy, matlá všude med*) Vydržet! Vydržet než přejde krize, vydržet, než mě David pozve, vydržet, než začne život...

Bouchají do dna mísy obě dvě.

Marta Musíš se rychle něco dělat. Někdo peče v medu i kapra.

Beátce se podaří nabodnout ztvrdlou vrstvu medu na nůž. Vytahuje ho. Drží ho užasle proti oknu a proti Martě.

Beátka Já ho pozvu, Marto.

Marta Kam?

Beátka K řece.

Marta Vyschla.

Beátka A řeknu mu, že ho mám ráda.

Marta Z toho může být malér.

Beátka Pro něj... všechno... rozumíš, všechno mu dám... Celej život, Marto.

Fascinovaná slova přeruší vzdálené bití zvonu a následné rozlomení medového kotouče. Med pleskne zpátky do mísy. Marta se ho snaží zachytit. Ponoří ruce do medu.

Beátka (*poplašeně vyskočí, spěšně se pokřičuje*) Zase! Zase jdeme pozdě!

Marta Aby ses z toho... Kdoví kdy to začne...

Beátka (*utíká kamsi do jiné místnosti*) Marto... Já to nestihnu. Proč to nikdy nestihnu? Protože jsem kráva! Kráva! Takováhle nemůžu nikam.

Marta (*vytahuje ruce z medu. Olizuje je*) Aby ses z něho... Všechny jsme se měly kvůli němu přerazit. Voňavky, hadříky, trvalý, barvení, diety... vytrhaný vobočí, jenom džusy, oholený nohy... (*Je slyšet zvuk holícího stroju z vedlejší místnosti*) Stejně z tebe žádná ženská nebude...

Beátka Co?

Marta Zkusím ty okurky!

Beátka Co?

Marta Že udělám ty okurky s medem.

Beátka Ne! Já chci obyčejný okurky. Normální. Kyse-lý. Slaný. Živý! (*Strojek přestal bzučet*)

Marta (*řekne si pro sebe*) Já chci zase k moři a co. (*Vstane s rukama od medu. Udělá něco jako kříž*)

Beátka Vemem si deštník?

Marta Ne.

2

Moderní kostelík. Vesnický, malý. Kamenný oltář. Nad oltářem, vysoko, visí vyřezaná dřevěná ikona kříže – Snoubenec Církve. Je to dřevěný kříž s Ukřižovaným. Kristus má otevřené oči. Z obou dlaní mu vytéká krev. Z ní pijí bílé holubice. Kostel je pěkně vyzdobený. Spousta květin, jako na svatbě.

V dřevěných lavicích je prázdná. Za lavicemi, vzadu, stojí Marta a Beátka. Obě stejně učesané. Smutné ohony. Beátka drží deštník. Je ticho.

V tichu kdosi přichází do kostela. Otevřou se dveře, pevné kroky. Beátka i Marta se otočí, usmějí se. Na scéně vejde David. Vysoký, urostlý, pěkný muž. Asi 50 let. Sedne si na své místo do lavice. Úklonou pozdraví obě ženy. Vytáhne si kalhoty. Aby si nevytlačil kolena. Na klekátko rozprostře kapesník. Vezme si modlitební knížku a zbožně si začne cosi mumlat. Beátka po něm občas pokukuje. Dívá se na něj i Marta. Pokoušejí se, nesikovně, trochu napodobit jeho modlitbu.

Dveřmi vklouzne do kostela další postava. Drobnější, starší žena ve vysokých rybářských holínkách: Šimona. Nesměle, vylekaně se postaví až za všechny. Úplně do

zadu. Marta si jí všimne. Dupne, jako by ji chtěla odehnat. David se ohlédně. Vyrušily ho.

U oltáře se pohne Kněz. Starší, vysoký, hubený muž. Postaví se k ambonu, chvíli stojí a dívá se do téměř prázdného kostela. Usmívá se, ale je mu těžko. Napětí. Nepozorovaně do kostela vejde mladinka dívenka ve svatebních šatech, se závojem a hořící svíci v ruce. Nikdo si ji, kromě Kněze, nevšimne. Kněz promluví. Nejdříve jako by pro sebe, potom zvýší hlas.

Kněz Evangelium...

Kněz sklopí hlavu a začne číst z lekcionáře. David se nedá vyrušit. Snad jenom na chvíli zvedne hlavu.

Kněz Neboj se, Maria... Budeš-li chtít, počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš. Bude veliký a bude nazýván Synem Nejvyššího... Pán Bůh mu dá trůn Davida, bude královat navěky a jeho království nebude mít konce. Jak odpovíš?

Šimona (radostně přeruší kněze) Naplnil se čas, přiblížilo se království!

Marta se na ni okamžitě otočí, David jedovatě sykne. Šimona přestane. Beátka se dívá na Kněze.

Kněz (dokončuje čtení z lekcionáře) Jak se to stane?

Duch svatý na tebe sestoupí.

Mladinka dívka ve svatebních šatech, se závojem na dlouhých rozpuštěných vlnitých vlasech a se svíčkou v ruce, postoupí do kostela. Je celá rozechvělá, nejistá. Bílý závoj zaujme Šimona. Chytne se ho, nečekaně jí zůstane v ruku, nadšeně ho rozprostře a hodí na Beátku. Radostně vykřikne.

Šimona Na rybu se musí čekat.

Beátka chytne závoj, už je tu i David. Marta odhání Šimona, Beátka rovná závoj, prohlídí si ho. David chytí Šimona a důrazně ji vyvádí z kostela. Zavře za ní dveře. Jde si opět sednout na své místo. Beátka na chvíli drží svíčku dívky, která si upravuje závoj. Odevzdá svíčku dívce. Ozve se odkudsi zpěv více žen. Velmi jemný, pěkný. Současně se odhrnuje závěs za oltářem. Trochu, kousek, jenom tak, abychom viděli, že je tam mříž až k podlaze a jakési další pokračování kostela. Tam stojí se svícemi v ruku řeholní sestry a zpívají. Možná zpívají i polsky, nevím... Zpívají píseň Niechaj płomień Twej miłości spali mnie..., text sv. Terzie z Avily, hudba, tak jako u všech písní hry, komunita Ukřižovaného. Ted' zpívají pouze refrén. Stále ho opakují.

Sestry Niechaj płomień Twej miłości spali mnie. Niechaj wzplonę dzisiaj w nim...

Během zpěvu kráčí uličkou mezi lavicemi k oltáři dívka ve svatebním, se svíci. U oltáře se zastaví. Ticho. Kněz na ni čeká. Dívka se začne tichounce modlit.

Dívka (nejistým hlasem)

Odevzdávám se ti.

Učiň se mnou,

co se ti zalíbí.

Ať se mnou učiniš cokoliv,

všechno přijímám.

Všechno ti dávám,

protože tě miluji.

Moje láska potřebuje... dát se ti... úplně,

s důvěrou,

protože ty jsi náš Otec.

Dívka po těchto slovech dá knězi svíci a lehne si na zem do prostrace. Kněz postaví svíci na oltář. Sestry pokračují ve zpěvu...

3

Kostelík. Prázdný. V paprscích slunce se zvedá dým kadidla, pozůstatek po čemsi moc pěkném. Závěs je však už smutně zatažený. Po kostele chodí David a strhává svatební výzdobu. Je tu i Marta, která umývá podlahu v místech, kde ležela na zemi dívka. Pracují přísně, rychle, razantně. Samozřejmě je tu i Beátka. Chodí za Davidem a sbírá poházenou výzdobu do pytle. Některé živé květy se pokouší zachránit. Klade je na oltář. David uklízí i výzdobu oltáře, zničí i tyto květy, cpe je do pytle. Marta oba dva pozoruje. Napětí. David nacpe poslední květy do pytle, vezme ho a uzavře. Podupe, aby byl menší. Marta mezi tím umývá oltář.

David A je čisto. (Čichne) Ještě vyvětrat. Nadělají s tím vším. A to uklízení potom, na to se nemyslí.

Marta Jednou to přece žádná opravdická svatba není, tak není, ne?

Marta jde otevřít. David vše řídí.

Beátka Ale vonělo to.

Marta Já se měla udusit.

Marta se podívá na Davida. Ten zakašle. Beátka vezme čisté oltářní plátno. Chce ho natáhnout na oltář. David k ní přijde, vezme jí plátno, s úsměvem jí pomáhá. Natahují plátno na oltář. Marta se na to ode dveří dívá. Beátka je nešikovná, nervózní... David je klidný, shovívavý. Za Martou nakukuje do kostela Šimona. Vejde, zůstane stát u dveří. Dívá se, co se děje.

David (natahuje s Beátkou plátno. Zaseptá) Co děláš odpoledne?

Beátka Já? Nevím. Jen tak.

David Půjdemě někam?

Beátka Kam?

David Ve dvě. U branky.

Beátka Ve dvě...

Podarilo se jim plátno natáhnout. Beátka ale táhne tak, že se plátno protrhne. David ho přejede rukou.

David To je dobrý. (Odchází. Bere pytel, ještě jednou na něj dupne. Odejde asi do sakristie)

Beátka (se za ním chvíli dívá, šeptne) Ve dvě... (Začne zkoumat protržení na plátně)

Šimona Na rybu se musí čekat.

Marta *(vztekle se po Šimoně ožene hadrem)* Ty mě přestaň ničit!

Šimona vycouvá ze dveří. Beátka strhne plátno z oltáře, odchází k Martě.

Beátka Chce to nové.

Marta Jasně. Nakoupíme ubrusů, ručníků, utěrek, plínek...

Beátka Marto!

Marta No co? Ve dvě u branky, ne?

Beátka si bere deštník a odchází. Za ní odchází i Marta.

Marta Z tohohle teda pršet nebude.

Beátka Jednou přece musí.

Marta Umřít se musí. Nic jiného.

Hlasy Marty a Beátky slábnou, jak odcházejí. Vejde tiše Šimona. V holínkách. Zůstane stát. Dívá se k oltáři. Po chvíli si klekne. Vloží si prsty do uší. Jemně, jako by se jenom chtěla dotýkat.

4

Malý vesnický hřbitůvek. Hroby. Na hrobech kříže. Všechny obrácené ke kostelíku, který stojí uprostřed hřbitova. V dálce silueta zříceniny hradu.

V brance hřbitova stojí Beátka, nervózně vyhlíží. Je nejistá, napjatá. Vlasy má rozpustěné a nakadeřeně jako ona dívka v kostele. Na sobě bílou sukni, krajkovou halenku. Je vidět, že chce vypadat dobře. Namalovaná. Střídavě se dívá z branky a střídavě se upravuje na hřbitově. Objeví pomník na hrobě, černý, ale tak lesklý, že se v něm málem vidí jako v zrcadle. V jeho odraze se upravuje, prohlíží.

Není tu ale sama. Je tu ještě Šimona. V holínkách. U hřbitovní zidky. Sedí čelem k zídce na rybářské stoličce. Otáčí se, pozoruje Beátku. V jednu chvíli se otočí ke zdi a proti ní hodí rybářskou síť, kterou držela v ruce. Síť se rozprskne o zidku.

Šimona Na rybu se musí čekat. *(Pozoruje, co na to Beátka. Ta si jí moc nevšímá. Šimona ukazuje síť a vypráví, zatímco Beátka vyhlíží u branky)* Děda.

Umřel. Taky jsem měla moc strejdů a tet. Ale děda byl ze všech těch strejdů a tet nejlepší. Všichni pořad chodili někoho pohřbívat, on chodil na ryby. Semhle. Tohle je jeho. *(Opět ukazuje Beátce síť)*

Beátka Jo. *(Snaží se zahlédnout v pomníku své pozadí)*

Šimona *(zase hodí síť o stěnu. Možná si začne vyprávět více sama pro sebe než pro Beátku)* Takhle to udělal a potom si takhle sed. *(Napodobuje posez kohosi, cizeluje, až je spokojená)* Na rybu se musí čekat. Ryba to je život.

Šimona sedí proti zdi. Beátka se na ni podívá. Chvilí na ni kouká. Šimona si povídá. Beátka ji pozoruje.

Šimona Asi už to tenkrát začalo. Pořád někoho pohřbívali. Hřbitov byl blíž a blíž městu a vody bylo míň a míň. Potom byl už hřbitov ve městě, to ubývalo ryb. A nakonec bylo město na hřbitově, to nebyla voda. Teď už je skoro jenom hřbitov. Strejdové a tety pohřbívalí pořad. Děda umřel. *(Zase hodí síť o zed')* Na rybu se musí čekat. Ryba to je život. *(Chvilí jen sedí)* Moc jsem chtěla být rybářem. Co to děláš?

Beátka *(která si opět prohlíží své pozadí, automaticky odpoví, aniž by se na Šimonu podívala)* Zadek. Mám zadek. Velkej.

Z kláštera, který je zřejmě za kostelem, se ozve jásavý zpěv, refrén veselé židovské písně. Refrén je doprovázený zvuky různých chrastivých nástrojů. Po refrénu veselý zpěv podkresluje další repliky. My ale nejvíce vnímáme vždycky jásavé refrény. Sestry zpívají několik písní. Stále radostněji. Šimona i Beátka se překvapeně na chvíli zaposlouchají. Beátka zpěv komentuje.

Sestry Alleluja. Alleluja! Amen, amen! Alleluja...

Beátka Oni to mají jako doopravdicovou svatbu.

Šimona Říkal, že až je obuju, budu rybář. *(Zálibně si prohlíží své holínky)* Jsem rybář? Opravdickej? A to chytím rybu? A co to je ta ryba?

Beátka Ryba... to je třeba kapr. Šimono, jsem ženská? Víš... vypadám jako ženská?

Šimona *(pohybuje se ve vzpomínkách, září)* Ryba. Ryba je mokrá, blýská se, samý světýlko. A pořad se hýbe. Musíš ji hezky držet, nebo ti vyklouzne a frnk. Je pryč. *(Naznačuje, jako by držela v rukou rybu)* Ale zase ne moc. Abys jí neublížila. Jenom tak... Abys cítila, jak v ní všechno dýchá... puk... puk... puk.

Šimona je nadšená. Beátka částečně kouká k brance, částečně se češe, částečně je zaujatá Šimonou.

Šimona Neboj se... počneš a porodíš... a jeho království nebude konce... Každý den jsem musela vyhlízt na zidku a dívat se. Jestli už... jestli už nejde to království.

Zafouká. Beátka si rychle podrží vlasy. Upravuje je, češe.

Šimona Umřel. A mě tu nechal. S tou rybou. S tím královstvím. Samotnou.

Šimoniny vzpomínky a Beátčino česání přeruší zavrznání branky. Beátka se lekne. Vejde Marta. S kýblem.

Beátka To se dalo čekat.

Marta Co?

Beátka Že zrovna teď, najednou. Ve dvě sem musíš, co?

Marta Chodím sem každý den.

Beátka K večeru.

Marta Co kdyby přšelo?

Beátka Přšelo! Celý týdn nic, celý roky a najednou

by mělo pršet, co? (*Beátka šermuje před Martou deštníkem*) Tak se jen pojď podívat, jak jsem ne-možná. Žádná ženská ze mě nebude. Podívej, jakej mám zadek.

Opět výrazný refrén.

Sestry Alleluja! Alleluja! Amen, amen! Alleluja!

Beátka Mají to jako svatbu. Závoj a tak.

Marta Prdlajs svatba. Jenom jako. A ty žádnéj zadek nemáš. Kdo ti to zase namluvil?

Beátka Ty. Ve třetí třídě. Že mám zadek jak řezník.

A nikdy jsem neskočila ani do dálky, ani do výšky.

Vždycky mě táhl dolů. Zadek. To je z toho medu.

Marta On má taky zadek.

Beátka Nemá. On má figuru!

Marta Figuru! Ty ani nevíš, co to taková figura je. To jsou jiný chlapi, co maj figuru!

Beátka Najednou. Má figuru! Nádhernou! Je krásnej, celej! Všechny jste tady do něj udělaný. I ty! Ale pozval mě. Ve dvě. U branky.

Sestry Alleluja! Alleluja! Amen, amen! Alleluja!

Beátka Je to skoro jako svatba.

Marta Hlavně aby byl už od tebe pokoj.

Beátka Bude, neboj.

Marta Odneseš si ten svůj závoj, tu zavínovačku a všechny ty krámy...

Beátka Jakej závoj?

Marta Jakej? Myslíš, že to nevím? Ve skříní, dole. (*Jakoby volala z branky na Davida*) Naše Beátka už má nachystanej závoj, pane Davide! A peřinky a botičky... Samá krajka.

Beátka To je po Daně.

Marta Závoj je novej.

Šimona Na rybu se musí čekat.

Marta (*až teď si všimne Šimony. Křikne*) Nenič mě! Čekat...čekat...čekat. Furt dokola! Ale já tě dám zavřít! Půjdeš do blázince. Slyšíš? Do blázince!

Šimona se strachy stáhne ke své stoličce.

Beátka Marto, už jde!

Sestry Alleluja! Alleluja! Amen, amen! Alleluja!

Beátka Je to svatba!

Marta Není!

Beátka se vykloní ze hřbitovní branky. Dívá se. Přidá se k ní i Marta. Potom, nepozorovaně, i Šimona. Šeptají.

Beátka Já jsem se rozhodla, Marto.

Marta Co?

Beátka Že ano.

Marta Co ano?

Beátka Že si ho vezmu. Přestěhuju se k němu, zařídíme obyvák, ložnici, kuchyň. Záclony.

Marta Plovoucí podlaha.

Beátka Dítě.

Marta Kluk.

Beátka Holka.

Šimona Počneš a porodíš... a jeho království nebude konce.

Teď si nikdo Šimony nevšímá. Beátka odchází. Ještě se nedočkavě ptá.

Beátka Voním?

Marta Jo.

Beátka odejde. Marta a Šimona se za ní dívají.

Marta Stejně z tebe nikdy žádná ženská nebude. Chlapi. Jsou pitomý.

Šimona Na rybu se musí čekat.

Marta (*teď zpozoruje Šimonu. Rozkřičí se na ni*) Na nic se nebude čekat! Ryby nejsou! Navždycky. Jsou v moři. A tady moře není. Moře je někde!!!

Sestry Alleluja! Alleluja! Amen, amen! Alleluja!

Šimona (*„utrhne“ se a začne zpívat se sestrami*) Alleluja! Alleluja! Amen, amen! Alleluja!

5

Rozpadlé hradby, rozpadlá věž hradu.

U úpatí věže sedí Beátka. Vedle ní leží deštník. Je udýchaná, vyčerpaná. Už vůbec ne tak čistounká a nadýchaná jako na hřbitově. Špinavá sukně, možná natržená. Bosá. Krajková halenka vysvléknutá. Sedí tu jenom v tílku. Spleené vlasy, rozmazané líčení. Utírá se krajkovou halenkou. Vedle ní David. Také udýchaný, ale ne tolik. Ve sportovním. Elegantní. S batohem.

David Málo se hýbeš.

Beátka Mám zadek, co?

David Moc toho nezvládneš.

Beátka Ty... ty sem chodíš... často?

David Jo.

Beátka Sám?

David Sám. Miluju to tady. Čichni.

Nadechnou se oba dva.

Beátka Kamení...?

David Království. Dejchá to tady ještě králem. (*Opět se nadechne*) Král. (*Když se Beátka také nadechne*) Příště se obleč normálně. (*Vezme od Beátky krajkovou halenku a utírá jí líčení*) A tohle... tohle taky nemusíš.

Beátka To kvůli tobě. Podle nějakých časopisů. Jako pitomec.

David (*už ji utřel*) Když tak kvalitní líčidla a ne tyhle šunty. Značky! Vlasy máš šedivý.

Beátka Ty taky.

David Stárnem.

Beátka Aspoň jedno.

David Co?

Beátka Děcko. Aspoň jedno děcko bych chtěla. (*Začne utírat Davida*)

David Máš už roky.

Beátka Jedno. Živý. Uši, oči, nos. Puk... puk... puk...

David To už je za tebou..

Beátka Všechno mám. Peřinku. Košilky, plínky.

A mám tě ráda.

David Já tebe taky.

Beátka dá Davidovi pusu. Oba jsou překvapeni. Chvilí v tichu sedí.

Beátka Vezmeš si mě?

David Ne.

Beátka Promiň, to nic.

David (*podívá se na ni, upraví jí vlasy.*) Možná ještě zastříhnout. Taková stará mladá.

Beátka Co?

David Nejsi ani stará, ani mladá.

Beátka To nic, to máš jedno. A ještě mám zadek. (*Je bez zájmu. Dívá se jinam*)

David Umírám, Beátko. Už je to tady.

Beátka Ty jsi nemocnej?

David Budu trpět, umřu. Můj čas.

Beátka Davide...

David Za pár dnů. Jsem připravenej. Každěj musí být připravenej.

Beátka Já se zblázním! Třeba se dá ještě něco dělat. Davide, neboj, něco ještě vymyslíme. Musíme něco vymyslet.

David Já se nebojím. Vůbec se nebojím. Život... byl, není... teď to vidím... Zase až takový terno to není. Na začátku si člověk myslí kdoví co, dělá si plány, něco si představuje... Že něco bude a ono není nic. Pitomej život.

Beátka Spousta lidí se uzdravila.

David Chtěl jsem, abys věděla, že jsem tě měl rád.

Nic víc. Prostě potřebuju, aby někdo věděl, že jsem ho miloval.

Beátka Proč jsi mi to nikdy neřekl?

David Záleží na tom? Co z toho, že bys o tom věděla? Já tě miloval. To stačí. Líbila se mi spousta ženských, ale tebe jsem miloval. A nebyly to jen tak nějaký ženský. Samý super. Jedna modelka, jedna herečka... potom doktorky... a jedna si vzala nějakýho ředitele. A jedna co emigrovala. Vydělala úžasný peníze. Někteří jsou prostě skutečný ženský. Super. (*Podívá se na Beátku*) Ty tvoje hry. Přečet jsem všechny. Moc přemýšlíš. Je to takový ulepený... Má to těžkej zadek. (*Chvilí sedí v tichu*) Miluju to tady. (*Něco hledá v batohu. Cosi vytahuje*) Tohle si sem občas nosím. Hele. (*Posadí si na hlavu korunu. Pár drátů, tyčící se ostny, nepřijemná koruna. Vytahuje druhou, stejnou*) Pro tebe. (*Nasadí Beátce na hlavu korunu. Upravuje jí*) Královna. Dýchej! (*Opět chvilí sedí v tichu*) Miloval jsem tě, věříš mi? A ty šmin-

ky, vykašli se na to. Ty jsi zajímavá bez toho. Taková přírodní. Možná trochu rty... A hejbej se, musíš se víc hejbat. Chodit. Ať si udržíš figuru. Žádněj zadek! Takovej roztomilej diblík. Možná ty šediny. Nějakou barvu. A bude to dokonalý. Miloval jsem tě, víš? A pracuj na těch hrách. Musíš máknout. Dřít! Dřít! Všechno něco stojí. Umění není žádněj med. Ty nepotřebuješ děti. Ty máš talent! Ještě toho můžeš hodně dokázat. Teď máš krizi, ne?

Beátka Nevím.

David Máš krizi. Ale neboj, ty jim všem ještě jednou ukážeš. Novináři se o tebe budou rvát. Samý ceny. Královna. (*Dívá na Beátku v koruně*) Královna. Miloval jsem tě, rozumíš? Chod' sem často. A dej si jí vždycky na hlavu. A pryč od ty tvý sestry. Taková bez života...bez radosti. Všechno to kolem ní křičí smutkem. Ta neumí být ani šťastná. Ty máš na víc. Malej byteček, výhled. Kanárek. A hezky sama. Lidi jen zdržujou! Musíš být sama, abys to všechno ze sebe dostala. Všechno. Všechno musíš dát. Je toho v tobě haldy. Na papír to musí. Ven, ven, ať čuměj! Musíš být slavná! Rozumíš? Super! Miloval jsem tě. (*Odhodí Beátčin deštník, který mu už dlouho vadí*) Co to taháš? Pršet? Taková výheň! Všechno vadne... Já miluju tepla.

Beátka Davide...

David Běž odsud. Ty potřebuješ svět, abys mohla dýchat. Nebo skončíš jako Šimona. „Na rybu se musí čekat... jeho království nebude konce.“ (*David se opět zasněně nadýchne*) Cítíš to? Království. Miloval jsem tě, věříš mi? Potřebuju to slyšet. Věříš mi? Beáto, prosím tě!

Beátka Pojď pryč, Davide. Je mi smutno. (*Chce vstát. David jí chytne, obejmje a začne líbat. Přestane. Beátka chladně vstane*) Pojď.

6

Venkovský hřbitov. Kříže obrácené ke kostelu. V dálce zřícenina hradu. Na hřbitově stále sedí na stoličce proti jedné zdi Šimona. Je tu i Marta a Beátka. U hrobu s mramorovým náhrobkem a s divokým vínem, které se po něm pne. Marta s Beátkou leští náhrobek, obrubníky hrobu. Beátka je velmi, velmi smutná. Marta je v napětí. Kdesi tu leží i deštník.

Marta To mi řekni, odkud se to svinstvo pořád bere.

Beátka Co?

Marta Prach. Hele... (*Ukazuje Beátce špinavý hadr. Beátka se dívá. Dlouho*) Byli jste u řeky?

Beátka Řeka není.

Marta Vždyť víš, co myslím.

Beátka Prostě je tu prach. Všude. Neprší.

Marta To je od lidí. Nanosej to sem. A od ní... *(Ukazuje k Šimoně)* Pořád tady něco víří. *(Dívá se na Šimonu)* Ale neboj, už končí. Já se o ni postarám.

Beátka Nech ji bejt.

Marta Tak byli jste u řeky?

Beátka Ne.

Marta A kde jste byli?

Beátka Nech ji bejt. Prostě je tu prach. Zvykni si.

Marta Zvykni si! Tobě je to totiž jedno. Tobě je všechno jedno. Ale mně ne. Já chci mít aspoň ten hrob v pořádku. Aspoň ten hrob. Aby si táta nemyslel.

Beátka Táta už nemyslí. Rozpad se.

Marta Nikdy nevíš. Tak kde jste byli?

Beátka Když ti říkám, že se rozpad, tak se rozpad. A tohle roští půjde ven. *(Prohrabává rukou psí víno, částečně seschlé)* Schne to... podívej... scvrklý... *(Ukazuje scvrklé plody psího vína Martě)*

Marta Na jaře to kvetlo. A v létě to mělo ty zelený korálky.

Beátka Jenže to nezraje, ale schne. Jde to ven.

Marta Co tě to najednou popadlo? Tak to nezraje. Roky to tady nezraje a najednou ti to začne vadit.

Beátka *(zmáčkne v dlani uschlé plody)* Prach. Fuj!

Marta Tak kde jste byli?

Beátka Na hradě.

Marta Proč?

Beátka Král, rozumíš? Jdeš ven! *(Chytne víno a začne ho vytahovat)*

Marta *(snaží se jí v tom zabránit)* Nech toho! Chce to čas. Zraje to.

Beátka Prach nezraje. *(Vrhne se na víno a vši silou ho rve z hrobu)*

Marta *(křičí)* Beáto! Zbláznila ses? Řekla jsem ne! **Beátka** ji neposlouchá. *Tahá kořeny, rozrývá hrob. Hrob jakoby praskal, otevíral se.*

Marta Vykašlal se na tebe, co? Další! Kolikátej už? Ale já se jim nedivím! S tebou by nevydržel nikdo! Každýmu je z tebe zle! Bez života! Kouska radosti! Všude okolo tebe mořská nemoc. Každěj se tě bojí. Ty tvoje smutky, něco jde okolo... cítím vinu... hroznou vinu... Boj se tě! Lidskost v tobě není. Nejsi jako člověk!

Po tomto křiku se ozve vzdálený zpěv, modlitba z kláštera. Salve Regina. Latinsky. Marta, Beátka i Šimona na chvíli ustanou a poslouchají.

Sestry Salve Regina.....

Když Sestry dozpívají je chvíli úplně ticho. To prolomí až Marta.

Marta Jdou spát.

Beátka Ještě se modlej.

Chvilí napjatě naslouchají. Nic nezaslechnou.

Marta Chrněj.

Beátka *(vytáhne víno i s kořenem. Hrob je rozrytý.*

Beátka vítězně ukazuje víno s chomáčem kořenů)

A je to! Šmejď jeden! Nezraje a jenom dusí.

Nikdo nezpovozoval, že ke hrobu se přiblížila Šimona se sítí.

Šimona *(pozoruje vytažený kořen. Najednou na něj šťastně hodí sít)* Na rybu se musí čekat.

Marta *(skočí k ní, sít strhne z kořene. Roztrhne ji o kořen. Hodí sít na Šimonu)* Na rybu se musí čekat! Blázinec!

Šimona *(je zaujatá obrovskou dírou v hrobě. Stojí nad ní, dívá se do ní)* Počneš a porodíš... a jeho království nebude konce.

Marta *(ukazuje na Šimonu)* Takhle jsme dopadli. To je všechno. Na rybu se musí čekat! Žádný moře. Kdyby to táta viděl rozsekal by nám zadek.

Beátka Táta se rozpad.

Šimona Naplnil se čas, přiblížilo se království.

Marta Já ti dám království! *(Začne surově strkat Šimonu pryč, ke zdi, k její stoličce)* Žádný království! Žádná ryba, žádnéj život! Blázinec. Rozumíš? Blázinec. Tam tě přivážou a budou do tebe pouštět elektriku. Konec! Co si myslíš? Za co ten tvůj život stojí? Za nic. Zvířata maj aspoň mladý. *(Usadí Šimonu na stoličku. Odchází)*

Šimona ustrašeně sedí, dívá se do zdi.

Beátka Marto!

Marta Co? Pravda. Jenom pravda, holčičko. Legrace skončila. Jsme samy! Samy!!! Pitomej život! Na začátku si člověk myslí kdoví co, dělá si plány, něco si představuje...Že něco bude a ono není nic. A nejhorší je, že se žít musí. Zničenej hrob. To se musí ucpat.

Beátka *(najednou skočí do hrobu a začne křičet)* Mám zadek, šedivý vlasy a talent! Musím se hejbat! Mít figuru! Nesmím jíst! Žádný šminky! Musím být sama! Něco ze mě musí bejt! Slavná! Královna! Super! Žádný děcka. Jenom ne děcka! Žádný přeseň! Výheň! A medu až do konce života.

Beátka už jenom křičí. Hrozně. Marta se k ní přidá. Obě dlouho křičí. Křik Beátky a Marty přeruší klidný, tichý hlas Šimony, která bez povšimnutí vylezla na zidku. Teď na ní stojí.

Šimona *(rozhlíží se a potichu mluví jako by sama se sebou)* Nevím kdy, ale řeka tu byla. Někdy. Ještě když bylo město. Teď je jen hřbitov. Tady všude byla. Žádný hroby. Voda. Plynula. Odsud tam. *(Ukazuje ke kostelu, odkud měla vytékat voda)* Odsud tam.

7

Kostelík. Noc. Téměř tma. V lavici sedí Beátka. V rukou drží rozžatou svíci. Tu, kterou na chvíli držela dívence na počátku hry. Ticho.

Po chvíli přichází ona dívka ve svatebním. Jde k oltářem a před oltářem si lehne do prostrace tak, jako dřív. Leží. Beátka se na ni dívá. Ozve se hlas. Je to Šimona. Klečí kdesi vzadu.

Šimona Na rybu se musí čekat. Odsud tam... Čekat. Ozve se další hlas. Marta. Stojí kdesi vzadu.

Marta Všechno to tady křičí. Třese se to. Jak na lodi. To je na mořskou nemoc.

U oltáře, na boku, sedí na židli Kněz. Tiše promluví.

Kněz Všechno to pracuje k porodu. Musíme se narodit.

U ambonu je nasvícený David. Má na hlavě tu hrůznou ostnatou korunu.

David Člověk se nemůže narodit.

Kněz Jinak se do království nedostanem. Musíme se narodit.

Marta Jiný jezděj k moři.

Šimona Nás přivázou a budou do nás pouštět elektriku.

David Na začátku si člověk myslí kdovíco, dělá plány, něco si představuje. Že něco bude a ono není nic. Pitomej život!

Kněz Klepat, volat, prosit, hledat. Narodit se. Království bez konce. Život.

Šimona Naslinil si prst. Jeden i druhý. A pomalínku, velmi něžně mu prsty trošinku vložil do uší. Napadlo mě... že... že bych chtěla prostě taky. Taky ty prsty do uší. A řekl: „Effatha.“ (Představuje ty dotyky. Má prsty v uších)

Kněz Všechno to pracuje k porodu.

David Budu mnoho trpět. Budu zavržen, odsoudí mě, poplívají, zbičují. Budu zabit. Umřu. Nechci!

Marta A nejhorší je, že se žít musí.

Šimona Nechal mě tu. S tím královstvím. Samotnou.

Kněz Neboj se, počneš a porodíš syna. Bude veliký, bude kralovat navěky a jeho království nebude mít konce.

Marta Nechci! Mám roky!

David (otočí se ke kříži) Král! Ty jsi král?

Kněz Království není z tohoto světa.

David Udělej něco! Znamení! Abych ti uvěřil!

Marta Člověk se nemůže narodit.

David Sestup z kříže!

Nasvícený kříž. Beátka se svíčkou. Sestra v prostraci. Kněz.

Kněz Slyšela jsi... počneš a porodíš... Jak odpovíš?

Čeká se na odpověď. Všichni čekáme. Umíráme.

Slyšíš to? Umíráme! Počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš. A všechno začne znovu.

Ticho. Za mříží je zapálená svíčka. Až teď si všimneme, že závěs za oltářem je roztažený. Více než dřív. Vidíme velkou mříž od podlahy až ke stropu a za ní velkou míst-

nost. V ní Sestry. Klečí na patách před rozžatou svíčkou a začínají se tiše modlit. Pouze jménem Miriam.

Kněz Odpověz... rychle.

Modlitba stoupá jako vlny moře.

Kněz Chvěješ se. Strach? Zlost? Zoufalství? Smrt se v tobě chvěje. Třese se v tobě smrt! Otevři! Otevři ústa... život... všechno. Otevři všechno, co chceš. Klepe! Jeho království nebude konce. Co když odejde? Vstaň, běž a otevři!

Marta Mám roky!

David Sestup z kříže!

Šimona Ted' už je skoro jenom hřbitov. Děda umřel. Nechal mě tu.

Dívka leží v prostraci, Kněz sedí u oltáře, Beátka sedí a drží svíčku. Za mříží se ozývá tichý nářev písně Niechaj płomień...beze slov. Nářev je střídán jménem Miriam. Sestry se stále dívají do svíčky. Beátka vstane. Jde ven z lavice. Jde k oltáři. Postaví na něj svíčku. Chvilí se dívá. Potom začne prohledávat kapsy a plakat. Vytahuje dětské botičky, košílku, drobnosti, závoj i kapesník, nějaké jídlo, kousky časopisů, obrázky ložnic...Vše klade na oltář a pláče. Na oltáři už leží obsah všech jejích kapes. Možná se i částečně vysvlékne. Zůstane v prádle. Hubená, stárnaoucí. Na oltáři leží změř věcí dojemných, trapných, bolavých... jsou tu i nůžičky...Beátka si ustríhne ohon. Křivě. Položí ho na oltář. Pláče bolestivě a nahlas. Smrká, nemá do čeho. Není nijak velkolepá. Je trapná. Lidská. Chvilí tak stojí. Potom jde před oltář a nešikovně se snaží napodobit dívku v prostraci. Lehne si na podlahu. Pláče. Kněz vstane od oltáře. Jde k ní. Klekne si k ní. Obějme ji. Ona se k němu stulí, jako dítě. Pláče. Kněz ji otcovsky i se vši mužností objímá, hladí, políbí... Sestry začínají zpívat píseň Miriam.

Sestry Pomódl się, Miriam, aby Twój syn żył we mnie.

Pomódl się, by Jezus we mnie żył.

Gdzie Ty jesteś, zstępuje Duch święty,

Gdzie Ty jesteś, niebo staje się.

Miriam, Tyś jest bramą do nieba.

Moim niebem jest Twój Syn,

Weź mnie, weź mnie do swego łona,

Bym bóstwem Jezusa zajaśniał jak Ty...

Beátka (pláče. Mezi vzlykotem vykřikuje nešťastně slova) Nedokážu to... nedokážu...

Kněz Beátku něžně objímá.

Beátka Nikdy to neřeknu... Odevzdá... Neumím to říct... Nejde to... Nejde to...

Zvedne se dívka vedle Beátky a za zpěvu ji začne objímat stejně jako Kněz. Velmi mateřsky. Oba ji objímají, jako by ji tvořili znovu. Rodili znovu. Objímají, líbají. Sestry zpívají. Dívka stále šeptá.

Dívka Pomódl się, Miriam, aby Twój syn żył we mnie.

Pomódl się, by Jezus we mnie żył.

Kněz Zvládneš to...zvládneš... Ještě trochu... trošinku... musíme se narodit... trošinku... vydrž...
Po chvíli se otevrou dveře. Vidíme jak Marta odsud s křikem utíká pryč, do noci.
David (*u ambonu stále opakuje*) Pitomej život... pitomej život...
Šimona (*vkleče do ticha zaseptá*) Effatha. (*Vloží si prsty do uší*)

8

Malá kuchyňka. Stůl, dvě židle. Křížek. Za oknem výhled na zříceninu. Na stole obrovská mísa s medem. U stolu sedí Marta.

Marta (*snídá, zabodává nůž do dna mísy*) Tvrde to a tvrdne. (*Kamsi volá*) Pojď jíst!

Beátka Už jsem měla.

Marta Co?

Beátka Jsem po snídani!

Marta Nic jsi nejedla!

Beátka Chleba.

Marta Tvrde to!

Beátka Píšu!

Marta Pojď jíst! Menší zadek už stejně mít nebudeš! (*Bouchá nožem do dna mísy. Maže si chleba. Všude matlá med. Začne mazat i chleby pro Beátku. Klade je na její místo u stolu*)

Beátka Menší zadek už mít nebudu.

Marta Beáto, jídlo!

Beátka Už jsem jedla.

Marta Nic jsi nejedla. A proto tak vypadáš. Bez života. Kouska radosti v tobě není.

Beátka Kouska ve mně je. Nebo houska. To je bezvadná věta. Kouska ve mně je.

Marta Neštví mě!

Beátka Štvu tě.

Začne se hýbat lustr nad stolem.

Marta Je ti zase zle, co? Mořská nemoc, už je to tady!

Beátka Už je to tady! Moře!

Marta Jaký moře?

Beátka Moře! Řeka! Voda. Odsud tam.

Marta Moře je někde. Pro jiný.

Beátka Moře je.

Marta Beáto!

Beátka Marto!

Marta Pojď jíst, nebo si pro tebe dojdu!

Beátka Nech mě psát, než mi to dojde.

Marta Do konce života to musíš sníst. Táta si to přál.

Beátka Do konce života musím spoustu věcí. Táta to nevěděl.

Marta Je snídaneň! Jsi normální?

Beátka Je ráno, docela normální. Ale možná bude pršet.

Marta už vzteky stojí. Snědla docela hodně kousků chleba. Leží tu i chleby, které namazala Beátce.

Marta Jdu pro tebe!

Beátka Pojď!

Marta (*jenom stojí*) Máš tu namazaný chleby.

Oschne to.

Beátka Mám docela příjemnej pocit.

Marta Tobě je zle?

Beátka Že jsem hnědý pole. Vlhký, hnědý pole. Co do mě padne, to se rozroste.

Marta Pole jsou vyschlý.

Ozve se šramot kdesi ve vedlejší místnosti. Přichází spěšně Beátka. Je trochu jiná, ostříhaná. V ruce drží papír.

Beátka Hele, tohle jsem napsala. Ahoj.

Marta Kam jdeš?

Beátka Do kostela. Než bude pršet. Poďvej! (*Ukazuje z okna. Skutečně. Nebe je temné*) Máme jenom jeden deštník.

Beátka (*dlouze dívá na Martu*) Teda...

Marta Co teda?

Beátka V tobě to bublá.

Marta Co?

Beátka Moře. Bublá v tobě moře. Takový klidný, teplý, obrovský moře. (*Rychle obejme Martu, dá jí pu-su a odchází*)

Marta (*vyděšená za ní volá*) Udělám toho kapra.

Beátka Jakýho kapra?

Marta V medu. Kapra v medu.

Beátka Kapr je v moři!

Bouchnou dveře. Zůstane tu Marta, zatažená obloha a kývající se lustr nad mísou medu.

Marta (*všimne si papíru na stole. Vezme ho a začne číst*) A potom se to stalo. Ani nevím, kdo začal. Možná Marta. Nevím. Přitáhla mě k sobě. Tak, jak jsme tam byly a tak hezky mě obejmula. Jenom tak si mě držela na klíně, hladila po čele. A potom Šimona. Stulila se zase na mě. Jako koťátko. Marta z ní taky chtěla mít kousek a tak si aspoň propletly nohy. Aby jim bylo tepleji. A bylo nám opravdu teplo. Občas jsem Šimoně dala prstík do ucha. To se jí líbilo. Martě se zase líbilo, když mě měla plnou náruč. A mně se líbilo všechno. Chvilí jsme byly jenom tak přítulný, ani se nehnuly. Potom se Marta začala šeptem modlit. „Otče náš, jenž si na nebesích, posvět se jméno tvé, přijď království tvé...“ V tu chvíli jsme až zatajily dech. Nebylo možné dál pokračovat. „Přijď království tvé...“ My... my do toho království nějak vstoupily. Nevím jak, ale my v něm byly. Dýchaly jsme v něm, pohybovaly se, hřály. (*Marta chvíli stojí. Dýchá. Potom se obejme. Sama sebe umatlanýma rukama od medu. Lepí se jí k tričku*)

Venkovský hřbitůvek. Kříže hrobů obrácené ke kostelíku. V dálce zřícenina hradu. Stojí tu Beátka. Prší. Šťastně stojí v dešti. Vystavuje se mu. Je promoklá.

Přichází David s deštníkem. Postaví se vedle Beátky, rozloží nad ní deštník.

David Máš taky takový tesknoty, že bys tam šla?

Beátka *(je nepříjemně vyrušená)* Co?

David *(dívá se na hrad)* Království. Když se tam nedá jít, tak si doma aspoň dám na hlavu tu korunu a představuju si to.

Beátka Co?

David Království.

Beátka Jak je, Davide?

David Docela to jde. Lepší už to stejně nebude, však to znáš. Stárnem. Jde to už okolo nás a nic...

Beátka Ta nemoc, jak?

David Zatím jsem prý v pořádku. Prostě to ještě nebylo ono. Ještě chvíli tady v té trapnosti. Na začátku si člověk myslí kdoví co, dělá si plány, něco si představuje. Že něco bude a ono není nic. Pitomej život. *(S povzdechem se rozhlíží)* Samý bláto. *(Prohlíží si Beátku)* To je docela slušný, ty vlasy. Říkal jsem ti to. Mohlo to být ještě svižnější, ale třeba nějaká svěží barvička a bude to super.

Beátka *(povzdechne si)* Pane Bože, milosrdenství! *Ozvou se zvony. A po chvíli s nimi, jako reakce na ně, jakýsi neidentifikovatelný hluk, harašení kamenů, nebo něco takového, docela i hrozivého. Beátka radostně v dešti odchází, jako by to ani neslyšela. David zůstává zmateně stát. Dívá se k hradu, který se najednou začne pomalu bortit, propadat. Zoufale šeptá.*

David Ne... ne... ne...

10

Hřbitůvek. Otcův hrob. Prší. U hrobu s deštníkem Marta. Do díry v hrobě lije med z mísy. Při tom si šeptá. Ani si nevšimá hluku ze stále se rozpadajícího hradu.

Marta Nezlob se, ale prostě jsi to s tím medem přehnal. I jinak jsi to trochu přehnal.

Přichází David s deštníkem. Marta si ho ani nevšimá. David je vyděšený, dezorientovaný.

David *(stále se dívá k hradu, chce se s někým podělit)* To... je škoda. Obrovská škoda.

Marta *(snaží se naplácat med do hrobu)* Je to škoda, ale něco se s tím muselo stát. Jinak by nás to zničilo.

David Co ti to najednou vadí? Bylo to tu pořád a nic.

Marta Právě. Pořád. To už nebylo ani nic jiného.

A jsou i jiný věci. Třeba moře...

David Moře! Moře je někde! Co je mi po něm. Ale tohle...aspoň něco člověk měl. Teď není nic.

Marta Hlady neumřem.

David Pusto. Prázdnou. *(David šeptne)* Kdo jsem?

Marta *(bojuje s medem)* Pitomec! Takový nápady. Celej život med. Já měla pusto i s tím.

David Ty máš pusto pořád. Kouska radosti v tobě není.

Marta Kouska mám. Nebo houska.

David To není jenom to... já to cítím! To bude pokračovat. Všechno se třese... mořská nemoc všude okolo...

Marta *(uplácává hlínu s medem, snaží se do ní zasadit kytku)* Kouska mám... nebo houska... kouska... houska...

David Marto! Já se bojím, že to je konec... že je po všem... konec.

Marta *(podívá se na něj. Potom se podívá na zborcené trosky)* Teda. To je z toho deště. Nevydrželo to.

David Nenávidím pršení. Nenávidím!!!

Marta Ale docela to tady prokouklo, ne?

David Krávo!

Martě nečekaně vystřelí ruka a dá Davidovi facku. Nemůže však odlepit ruku z jeho tváře. Přilepila se. Snaží se ji odlepit.

Marta To ten med. Ten jak něco chytí...

David *(odtrhne jí ruku od své tváře, utírá si umatlanou tvář od medu a hlíny)* Krávo!

David někam nešťastně odchází. Marta se za ním dívá. Potom se zahledí na hrob.

Marta Taky jsi nás moh aspoň obejmout. Někdy. Jednou.

11

Kostelík. Do střechy bubnuje vydatný déšť. Oltář. Za oltářem zatažený závěs. Ikona Ukřižovaného. Za lavicemi stojí Beátka s Martou. Beátka promočená, Marta pocákaná od bláta. S ulepenýma rukama od medu. Neví, kam je schovat. Za nimi rozložený, schnoucí deštník. Ticho přeruší otevírání dveří. Vchází David. Stále má na tváři stopu od medu. Něco velkého vnáší dovnitř. Zabalené do saka. Je to zřejmě i velmi těžké. Nese to rychle do 'své' lavice. Upustí to vedle do uličky, nedonesl to. Zaduní to. Kámen. Špinavý.

David *(mele si sám pro sebe nebo vysvětluje, ale nikomu nevěnuje pozornost jenom svému kamení)* Úplně zničený. Kámen na kameni nezůstal. Tohle je poslední kousek zdi. Celej. *(Se smutkem a zaujetím si prohlíží pár pospojovaných kamenů, které leží v uličce. Jako by se s nimi chtěl mazlit)*

Objeví se Kněz a jde od oltáře ke kamení. Dívá se na něj. Dotkne se ho rukou. Kamení se začne v jeho rukou rozpadat. Kněz to pobaveně komentuje.

Kněz Prach. Úplně na prach.

David (*snazí se Knězi zabránit ničit kamení*) To je trestný! Bylo to na všech seznámech. Království!

Kněz (*kterému se kamení dále rozpadá v ruce*) A vy padalo to, že to tady bude navždycky. (*Vstane, otřepává si ruce*) Hle, činím něco docela nového. A už to raší. Myslím, že to je Izajáš. Prorok. Nějak mě napad.

David (*odkudsi vytáhne korunu. Nasadí si ji teď na hlavu*) Království! Rozumíte? Zažaluju vás. (*Je bezmocný a proto vzteklý*) Odsoudí vás! Poplivají. Zabijou. Umřete! Smrt!

Beátka a Marta přišly překvapeně blíž. Kněz se dívá na Davida, chce se ho dotknout. Ten to nedovolí. Uskočí.

Kněz Davide... To bylo jenom kamení. Rozumíš? Nic víc.

David Každýmu z vás bude zle! Bez života! Kouska radosti ve vás nebude! Všude okolo vás bude mořská nemoc. Každý se budete dusit. Nebudete člověk! Nikdy z vás nebude ženská! Nic. Celej život. Nic z vás nebude. Žádné užitek! Děti. Polívky, zahrada... Nic! Jenom žrát a žrát. Samej med. Pořád vám bude málo sladkej... Jenom vobrázky... kuchyně, obýváky, záclony. Život se vám rozmázne!

Kněz (*stojí proti Davidovi*) Davide! Škrtni to ze seznamu. Škrtni to.

David Legrace skončila. Jste samy! Samy!!!

Kněz se snaží Davida dotknout. Ten uhýbá. Vykřikne. Kousne Kněze do natažené ruky.

David Já chci království!

Kněz Já taky.

Beátka Já taky.

Sestry Krále.

Marta Moře.

Do kostela přišla mokrá a zablácená Šimona s kbelíkem.

Šimona (*přeruší napjatou situaci, obrací se k Beátce a ukazuje jí kbelík*) Ryba.

Beátka Kde?

Šimona Tady, v řece, jak se to odsud valí.

Beátka To není možný.

Šimona Je. V tý tvý síti! Poďvej! (*Ukazuje Beátce mokrý svatební závoj, který zřejmě dostala od ní, a potom vytahuje z kbelíku velkou rybu. Šťastně ji drží*) Mokrá, blýská se, samý světýlko. A pořád se hýbe. Puk... puk... puk. (*Nabídne rybu Beátce. Ta ji vezme a drží*) Ne tolik, abys jí neublížila, jenom tak, abys cítila to puk... puk... puk...

Beátka (*drží šťastně rybu, velice opatrně, něžně*)

Puk... puk... puk... Marto... Puk... puk... puk... Já to držím.

Ryba skočí zpátky do kbelíku k Šimoně. Ta jí nabízí Martě.

Marta (*zdráhá se*) Ne, já jí ublížím.

Šimona Hýbe se, samý světýlko...

Marta Já nemůžu... (*Ukazuje ruce*) Od medu. V hrobě. To je něco, dostat ho do toho hrobu.

Šimona (*vloží nečekaně Martě živou rybu do rukou.*

Ta ji vystrašeně drží) Cítíš? To puk... puk... puk...

Marta (*drží, roztává*) Puk... puk... puk... Nějak se narodit. Jinak, že?

Ryba Martě vyklouzne. Zachytí ji David. Začne křičet.

David Pomóc! Pomóc!

David je vyděšený. Chvilí ho všichni nechají křičet. Dívají se. Bojí se ho. David se také strašně bojí. Tře se. Přiskočí k němu Beátka. Chytne ho za ruce, ve kterých drží rybu. Drží rybu společně s ním.

Beátka (*šeptá*) Neboj... Neboj se, Davide... Už bude království... Neboj... Už bude... Neboj se... Je to... Raší to...

David se třese. Šimona vloží Martě nečekaně prsty do uší.

Šimona Effatha.

Marta (*se na chvíli lekne, ale potom drží. Dotyk je jemný, Martě se líbí*) Moře, to je moře...

Šimona Jeho království nebude konce.

Ryba vyskočila z Davidových rukou. Zachytí ji Kněz. Drží ji, šťastný.

Šimona (*už opustila Martu a chlubí se*) Tady. V řece.

Marta Na rybu se musí čekat.

Kněz (*radostně rybu drží*) Ty jsi rybář, Šimono! Opravdickej!

Ryba vyskočí z rukou i Knězi. Chvilí skáče mezi všemi. Házejí si ji. Dopadne na oltář. Teď vidíme, že je už za oltářem odhrnutý závěs. Za mříží velká místnost a v ní Sestry. Sestry u mříže radostně pozorují poskakující rybu na oltáři. Všichni stojí okolo oltáře. Najednou se vše uklidní. Ticho. Ani ryba neskáče. Po dlouhé chvíli ticha promluví David.

David A je po ní.

Marta Udusila se.

Ticho. K oltáři jde Šimona s kbelíkem.

Šimona Na rybu se musí čekat. (*Sebere mrtvou rybu do kbelíku*)

Marta Ulovíš si novou. Uvidíš. Větší.

Šimona smutně odchází.

David Pst!

Všichni naslouchají. Je úplně ticho.

David Neprší, že?

Ticho.

Marta Bude mořská nemoc. Bývá po dešti.

Ticho. Nad oltářem visí ikona. Spustila se níže. Je koenečně zřetelně vidět.

Beátka On se dívá? Že se dívá?

Kněz (*zadívá se na ikonu*) Jenom umřel, nic víc.

Ticho.

David Třeba to půjde ještě všechno nějak opravit.
(Hrabe se v prachu z kamení)

Ticho.

Marta *(zadívá se na ikonu)* Nebo je to blbě namalovaný. Spletli se.

David Všechno se to spraví. Bude to jako nový.

Beátka Nespletli. Umřel.

Marta Někdo to prostě poplet.

Beátka Nepoplet. Všechno to pracuje k porodu. Vidíš? Narodit se doopravdy...

David Bude to jako dřív. Nikdo nic nepozná.

Marta Nikdo se nemůže narodit. *(Chvilí se obě dívají na ikonu)* Opravdu si myslíš, že se dívá?

Beátka Jo.

Marta A to vidí i moře?

Beátka Jo. *(Potichu a rychle zašeptá. Vylétne to z ní)*
Všechno přijímám. Všechno dávám.

Marta Řikalas něco?

Beátka Jo.

Marta Já taky. *(Chytí Beátku za ruku)* Nevadí ti to?
Že budeš od medu?

Beátka Prdlajs! Ať nám ten pitomej med vleze na záda!
Najednou začne Beátka zpívat. Nahlas. Se silou. Nemá

nijak krásný hlas, ale to nepřekáží. Po chvíli se k ní přidá Kněz. Mocně. Potom Sestry, pokouší se i Marta. Některá ze sester začne hrát i na kytaru. Zpívají všichni. Kromě Davida. Ten se se svým prachem odsunuje na bok, pokouší se být co nejdále. Několikrát opakují refrén, až sestra možná začne zpívat i sloku.

Zpěv Niechaj płomień Twej miłości spali mnie...

Niechaj wzplonę dzisiaj w nim.

Czuję Twą obecność, lecz nie mogę Ciebie dojrzec,
Panie, tylko Ciebie odczuwam.

Wszystko stworzenie mówi do mnie,

Że byłeś tutaj przed chwilą.

Niechaj płomień Twej miłości spali mnie...

Niechaj wzplonę dzisiaj w nim

Blisko stał mój Pan, słyszę jeszcze delikatne bicie
Jego serca.

Boże, daj mi się dotknąć,

Tęsknię, Panie, do spotkania s Tobou,

Twarzou w twarz.

Niechaj płomień Twej miłości spali mnie....

Niechaj wzplonę dzisiaj w nim...

Konec

Clavijo

volná variace na hru Johanna Wolfganga Goetha

Jaroslav Vostrý

Osoby

Clavijo

Carlos

Marie

Sofie, její sestra

Pierre, její bratr

Guilbert, Sofiin manžel

Buenco

Sluha

I, 1

Clavijo, který dostal kartáčový otisk nového čísla svého týdeníku, mluví s Carlosem, zatímco stranou čeká sluha, na jehož tváři není nikdy absolutně nic znát.

Clavijo Myslím, že to bude působit docela dobře.

Obzvláště na ženy. *(Podá kartáčový otisk Carlosevi a sleduje bedlivě jeho reakci)* Většinou se to bude líbit už proto, že se o tom mluví. To je nejdůležitější: když se vytvoří pověst! *(S ironií poněkud hranou)* Můj týdeník teď podle všeobecného mínění patří k nejlepším v Evropě. Nejsi stejného mínění, Carlosi?

Carlos Rozhodně by se u nás sotva našel druhý spisovatel, který by spojoval takovou sílu myšlenky a bohatství osobnosti s tak poutavým a přístupným stylem. Clavijo – to jméno už má skutečný zvuk! *(Vrátí mu kartáčový otisk)* Tak co? Už jsi spokojenější? To víš, tenhle druh projevu, to není zrovna můj žánr!

Clavijo Však já je naučím mít zájem o skutečné hodnoty! *(Pohlédne na sluhu a po chvíli zamyslení mu kartáčový otisk podá)*

Sluha čeká dál.

Clavijo S lidmi se dá hodně udělat. Když se to s nimi umí. Vyžaduje to ovšem schopnost navázat kon-

takt. *(Se smíchem)* Umět vzbudit důvěru! *(Vážně)*

To Mariin bratr nikdy neuměl.

Carlos Vy jste se nikdy nesetkali?

Clavijo Ne. Nikdy jsem ho neviděl. Je o dost starší než ona a já. Ale já mám teď taky nějaké zkušenosti. Už nejsem tak naivní jako dřív!

Carlos Zaplatpámbu. Ale byla s tebou větší zábava. Když jsi byl zamilovaný do Marie.

Clavijo Možná. Byly to hezké časy. Marie mi dala zažít něco – Nikdy jí nepřestanu být vděčný. Co bych si tenkrát bez ní počal! Člověk bůhvíodkud tady! Bez peněz. Ale copak za to můžu? Nic netrvá věčně. Láska pomine a člověk časem zjistí, že se bez ní klidně obejde.

Carlos To ti tedy závidím. Já se rozhodně neobejdu.

Clavijo Víš sám, že mi velice záleží na tvém mínění. *(Náhle se rozkřikne na sluhu)* Co tu, člověče, chceš? Volal jsem tě? Odnes to a přines víno!

Sluha odejde s kartáčovým otiskem.

Clavijo Ona si třeba myslí, že jsem ji opustil, protože teď by mi to – v mém postavení – vadilo. Vzít si cizinku. Ale přece musím mít ohled na své čtenářky! Kdybych se oženil, už bych jim vlastně tak nepatřil! Tak jsem byl donucen zůstat svobodný. Ne, vážně, víš dobře, jak to opravdu bylo. Nevůlil jsem přece mezi Marií a lákavým postavením. Ale i kdyby – já bych asi stejně zvolil, co se mi nabízelo. Když můžu využít své schopnosti – Konečně, kdo mi tenkrát radil, že se mám s Marií rozejít? Nebyls to náhodou ty?

Carlos nic neříká.

Clavijo Kčertu, co je s tím vínem? – Promiň, to je všechno z přepracování.

Vejde sluha s vínem.

Carlos Spíš myslím, že příliš zanedbáváš své ctitelky.

Clavijo Když s těmi ženskými člověk ztratí takovou spoustu času!

Carlos Já ne. Nemám totiž slabost pro počestné dívky. Tak nemusím ztrácet čas velkými city. A hlavně si pak nemusím dělat starosti, jak se vyvléknout,

když to začne být vážné a nastane situace, že by bylo slušné promluvit o svatbě.

Clavijo Je to zvláštní, ale víš, že se nemůžu zbavit výčitek, že jsem ji opustil? Ať je to jak chce, podvedl jsem ji.

Carlos Prosím tě, nedělej z toho takovou událost!

Clavijo (*podívá se na sluhu*) Co tu ještě chceš? *Sluha odejde.*

Carlos Nejsi přece první mužský, který se vykašlal na ženskou.

Clavijo To moc dobře vím. Jenže na ni stejně nedokážu úplně přestat myslet – jak se kvůli mně hrozně trápí.

Carlos Máš moc velkou fantazii. Ať začneš uvažovat, o čem chceš, hned vypadá jako veliké drama. Když tě Marie měla ráda, tak se přece musí nějaký čas i trápit. Ale to přejde. Brzy to budou tři měsíce. Co se na mě díváš? Ne, vážně, zamiloval ses jako naivní chlapec, to bylo přirozené. Když jsi jí sliboval věčnou lásku, jednal jsi jako obyčejný romantik. Ale kdybys opravdu dostal slovo, tak bys byl blázen!

Clavijo Možná trochu jsem. Její láska mi dala zažít něco – Tak jsem si myslel, že bude trvat věčně. V každém případě musela být naprosto přesvědčená, že jakmile dosáhnu nějakého úřadu a budu zabezpečený, že si ji vezmu. To věděla jistě! Potom se začalo mluvit o mém jmenování – a najednou nic. Nic! Zvláštní, jak člověk – i když je to pořád ona! – jako by na ní vůbec nic nebylo. Směju se, vidíš. Ačkoli někdy, když si vzpomenu – má pořád ten něžný pohled... Tuhle jsem ji potkal. Kolik je hodin?

Carlos Ještě je čas.

Clavijo Její sestra Sofie prý se najednou vdala!

Carlos Najednou! Ty pořád mluvíš, jako by to bylo včera, co jsi od nich utekl. Život jde dál. Víš, kdo si vzala?

Clavijo Prosím? Ne. Když umřel René, nebyla k utišení. Myslel jsem si – chudák Sofie. A pak – Zvláštní, jak má člověk každé najednou dost! Tak jsem se musel s Marií rozejít. Něco jí dál nalhávat by nebylo čestné. Ale řekni mi: proč – když si to všechno připomenu a začnu si říkat, jak významné je její místo v mém životě – chápeš, já bych byl snad schopný znova uvěřit, že stejně mám a budu mít rád vždycky jenom ji!

Carlos A bylo by divu, když dokážeš všechno říkat s takovou přesvědčivostí? I sám sobě! Když to už tak říkáš, musíš tomu přece i sám trochu věřit! To je normální, takový ještě poněkud mladický stesk po teplém hnízdě. Jenže tobě už dávno narostla křídla. A ty jsi z toho hnízda vzlétl do světa! Tak ja-

képak výtčty! Zakrněla by ti – tvoje křídla. Vedle ní. Ne, na to nemá právo žádná. Na takovou obět. A pokud jde o ten – jaks to říkal?

Clavijo Nevím, co máš na mysli.

Carlos Něžný pohled! Tak pokud jde o její – jaks to nesmírně delikátně vyjádřil – něžný pohled, ty už se přece nějak utěšíš. Ta – no však víš která! Tedy – máš prostě štěstí.

Clavijo Štěstí? Carlosi, ty víš moc dobře, že to pro mě nebylo nijak snadné se prosadit! A dokázal jsem to úplně sám! Teď jsem královský archivář. V mých letech! Ale když chci dokázat ještě víc, musím si dávat moc velký pozor! Já si leccos nesmím dovolit. Tady to prostě nejde. Zvlášť ne u dvora. Konečně, nejde jen o mě.

Carlos Nemusíš se bát. Co se týká mě, já rozhodně nebudu nikde nic vykládat. Nezlob se, máš pravdu, ale – teď už je asi opravdu čas. Jestli nemáme zmeškat ten pohřeb –

Clavijo Víš, na čem nám teď hlavně musí záležet! Ta náhlá smrt – Grimaldi jako nový ministr musí být zkrátka přesvědčený, že jsme pro něj nepostradatelní. Je už dost trapné, že se Whal nakonec vzdal guvernérství. Slyšels, co se v souvislosti s tím povídá. Strach rozhodně nemusíme mít. I tak bude mít pořád velký vliv. Konečně, jsou to dávní přátelé. A vůbec: my, a strach? My dva už dovedeme v pravý čas vycítit, co je zrovna třeba říct.

Carlos A myslet si a dělat, co chceme!

Clavijo To je nejdůležitější.

Carlos Už opravdu musíme jít.

Clavijo Jistě. Doprovázet rakev je veliká čest. (*Zavznování na sluhu*) A večer tam půjdeš? *Sluha se objeví.*

Clavijo Ať předjede kočár. A pláště a klobouky!

Sluha odejde a vzápětí se opět vrátí se svrchním oblečením. Do konce obrazu čeká, až oba přátelé domluví.

Carlos Večer? Půjdu. I když tu zprávu pak budu asi psát do rána. Ta honička ne a ne skončit.

Clavijo Jen si nestěžuj! Kdybychom se tak nehonili, nikdy bychom nedokázali vzbudit u tolika různých lidí (*a najednou k vlastnímu překvapení vysloví něco, co původně asi nemínil*) takovou nenávisť!

I, 2

Sofie se dívá na Marii, která polosedí pololeží zhroutčená na pohovce; Buenco na ni upírá oddaný pohled z druhé strany.

Sofie Jako bych jí to včera neřikala! Povídala dlouho do noci, pak dostala bušení srdce, začalo se

jí špatně dýchat – a samozřejmě ne a ne usnout.

Měla by být opatrnější. S tím srdcem. Teď od rána pláče. *(Náhle jako by něco zaslechla)* Počkej –

Buenco *(když se nic neděje, k Marii)* Tak jste se špatně vyspala, Marie?

Sofie Rozhodně by se sotva našla druhá ženská, která by se pořád takhle trápila. Kvůli jednomu darebákovi!

Buenco *(k Sofii, s jakousi nadějí)* To bude z rozrušení. Kvůli příjezdu pana bratra. *(K Marii)* Proto jste nemohla spát.

Marie Ne, Sofie, Clavijo není žádný darebák. To se stává, že jeden přestane mít druhého rád. Tak o co vlastně jde? A co se týká mě – bratr taky! Jako by Clavijo něco udělal! Jeho láska mi dala zažít něco – nikdy mu nepřestanu být vděčná. Zažila jsem s ním štěstí. Moc. Jistě víc než on se mnou! Tak co na tom, že se teď tak strašně trápím?!

Sofie Kdyby sis to pořád neříkala!

Marie Máš pravdu, jestlipak se on taky trápí – že mě už nemiluje! Ale on je úplně jiný. Má štěstí, každému na něm záleží. A komu by záleželo na takové obyčejné ženské jako jsem já.

Buenco Takhle nesmíte mluvit, Marie! Vy jste – vy a obyčejná dívka!

Marie Milý Buenco, já – já jsem k ničemu. Ani jsem si nedokázala udržet Clavijovu lásku! Ani Guilbert mi nevěří, že jsem ten rozchod – „byl jen zčásti!“, jak ohleduplně zdůrazňuje – sama nezavinila. Aspoň kdybych věděla, že mě taky trochu lituje. Ach, bože! Já nechci, aby mě ten člověk litoval! *(Jako by něco zaslechla)* Neslyšeli jste něco? Není to už Pierre s Guilbertem?

Sofie *(taky se zaposlouchá)* Ne. – Takový snaživý darebák! Zaslouhuje leda opovržení.

Marie Opovržení? Copak musím opovrhovat někým, koho nenávidím? Ano, taky ho někdy dokážu nenávidět. Někdy strašlivě. To se ve mně probouzí ženská pýcha. Včera, jak jsme ho potkaly – když jsem viděla ten jeho studený, rozpačitý pohled – jak se na mě podíval, když si vykračoval vedle té nádherné hnusné ženské! Hned bych vzala dýku – *(jako by ironicky)* nebo tajně získaný jed – Ne, to musí bratr! Ten mě pomstí. *(Velice vážně)* Tak by to přece mělo být, ne?

Sofie Marie! Zbláznila ses?!

Marie Neměla to Pierrovi vůbec psát!

Sofie Jednou se to dovědět musel! Proč by ses měla před bratrem stydět přiznat, co tě potkalo? To nechápu. Když jsi to nezavinila –

Marie Zavinila jsem to. Tím, jaká jsem – že jsem tady cizinka! Prostě něco miň. Miň než nějaká jiná!

Buenco Tak nesmíte mluvit!

Sofie To je tím, že si do té doby myslela pravý opak. Že je něco víc! Přece jí si všiml tak výjimečný muž! Právě jí! A najednou se ukázalo, že je jako všechny ostatní. To je poprvé v životě, co jí taky něco potkalo. Podruhé se s tím už dokáže líp vyrovnat. Je to tak! Nejsi žádná výjimka! V životě už to tak chodí! Jednou tě potká něco zlého, jednou něco dobrého. Tak proč se stydět za to, že je to s tebou jako s každým? Nechtěla, aby Pierre věděl, že tě taky může někdo přestat milovat? Tebe?! Miláčka rodiny?!

Buenco jen bezradně zírá z jedné na druhou.

Sofie Jenže to on zřejmě taky nechápe. Že bys měla mít osud jako všechny ostatní. A Clavija přitom od začátku neměl rád. I když ho v životě neviděl. Pamatuješ, jak ses trápila kvůli tomu, jak ti o něm psal? Co ti tady bude teď platný! Ale přijede. Po sedmi letech. Zrovna teď!

Marie Ne, v tomhle nesmíš Pierrovi křivdit. Když zemřel René, byl nemocný. A na svatbu? Bylas ráda, že nepřijel. Sama jsi to nechtěla. Všechno skromně a nenápadně. Stejně by se mluvilo hlavně o Clavijovi a o mně – a to bys nesnesla.

Sofie To máš pravdu. A teď tomu stejně neujdu!

Marie Ach, bože!

Sofie Promiň, nechtěla jsem se tě dotknout. Já přece vím, jak ti je. – Na, napij se!

Marie nereaguje.

Buenco Je toho na nás na všechny nějak moc.

Marie Jenom doufám, že ten další neúspěch Pierra příliš nezdrtil.

Sofie Kdo má dneska zájem o skutečné hodnoty! – Ale už by tu měli být. *(K Marii)* Nebreč!

Marie *(ukáže tvář, oči má suché)* Já už jsem vyplakala všechny slzy. Taky nač plakat! Jenom vám ztrpčuju život. Jsem přece Francouzka. Sofie, co udělá Francouzka, když ji opustí milenec?

Sofie Nejdřív – nejdřív ho prokleje. Tím si uleví. Pak řekne spánembohem, jen si běž. A najde si jiného! *(Významně se podívá na Buenka)*

Marie Tak já to udělám taky tak. Clavijo, spánembohem, jen si běž!

Buenco *(kupodivu nemá z Mariiných slov žádnou radost)* Jenže tohle nebyl žádný lehkomyšlný románek! Co všechno jste pro něj udělaly! Bez vás by z něj nebylo nikdy nic! Bez kontaktů, bez peněz. To se z toho dostane *(hořce)* nový pan královský archivář lehce! *(K Marii, skoro zle)* Slyšela jste, co se o vás v té souvislosti povídá?

Sofie dává Buenkovi znamení, aby proboha přestal.

Marie *(přejde to)* Snad kdyby se nestal tím královským archivářem...

Buenco Vidíte. Já sám jsem tomu úřadu nikdy nepřikládá takovou váhu. A najednou – Ale on se nejspokojí jenom tím! Na to je příliš ctižádostivý.

Marie Tenkrát se mi zdálo, že všechna jeho ctižádost plyne jen z naší lásky! Z toho by měla každá žena radost. Chtěl něčeho dosáhnout kvůli mně! Já jsem chtěla, aby dosáhl! Tak přece není možné, aby najednou – nic. Nic! No řekněte – Sofie, ty přece víš, jak mě těsně předtím, než mu přišlo jmenování – jak mě horoucně ujišťoval. To určitě myslél upřímně!

Sofie Prosim tě, nerozčiluj se, bude ti zase špatně. Prosim tě!

Marie Abych se bála něco říct! Hned ze mě děláte nemocnou! Přece když – Určitě ho ovlivnil ten Carlos! A třeba když za ním teď Pierre dojde a řekne mu –

Sofie a Buenco už sledují něco jiného.

Sofie To jsou určitě oni!

S posledním Sofiíným slovem opravdu spěšně vejde Guilbert.

Guilbert Tak vám ho vedu!

Za Guilbertem se objeví Pierre. Chvilí zůstane stát, dívá se z jedné sestry na druhou, pak udělá pár kroků k Sofii, která stojí blíž.

Pierre Vůbec ses nezměnila.

Pierre se Sofii se políbí.

Nakonec Pierre za napjaté pozornosti všech stane před Marií.

Pierre Tak jakpak se má náš miláček –

Pierre s Marií se na sebe chvíli dívají, pak se obejmou; Marie se najednou – poprvé ve hře – prudce rozpláče.

Marie (vzlyká) Čekala jsem na tebe... Tak řekni! Víím, že ty mi to řekneš: To přece není možné! Ty mi určitě řekneš, že to není možné, aby najednou – nic!

Sofie odvede Marii k pohovce. Chvilí ticha. Muži se dívají jeden na druhého.

Guilbert (představí nakonec Pierrovi Buenka) Don Buenco, bývalý královský archivář.

Pierre (překvapený, bezděčně opakuje) Bývalý královský archivář – (Se smíchem) Ale to znamená, že on – Clavijo – no vida! (Zarazí se) Promiňte!

Buenco (dost zoufale) Je to hrozné.

Pierre (s jakýmsi pomstychtivým odhodláním) Nebojte se, taky na něj dojde!

Guilbert (jako by se něčeho lekl) Ale já – já si nemyslím, že by – (Téměř varovně) Pierre, to – (Zmlkne)

Pierre Vy se, Guilberte, znáte – s Clavijem?

Guilbert (stroze) Ne!

Guilbert a Sofie se podívají na sebe, potom znovu na Pierra.

Pierre (bojovně) Řekl jsem snad – zas něco špatně? (Dívá se z jednoho na druhého; dvě tři vteřiny sleduje jenom jejich pohledy)

II

Clavijo se dívá na sluhu, který mu zřejmě právě oznámil cosi, co ho znepokojilo.

Clavijo A nevíš, kdo to je? Myslíš – Francouzi?

Sluha Ano. Nevím, odkud bych je mohl znát, pane.

Clavijo Kdysi jsem je měl velice rád, Francouze.

Vlastně jsem jim v jistém smyslu zavázán. Ani ne tak Francouzům, jako Francouzám. (Vážně) Ale rozhodně jí nejsem zavázán víc než sobě! Schválně, řekni: Mám být nešťastný kvůli tomu, že mě někdo marně miluje?

Sluha To já nemůžu posuzovat, pane.

Clavijo Tak je přiveď! Počkej – řekni, že se omlouvám a že přijdu v několika minutách. Ale to jim řekni, až je přivedeš sem. Nechám je chvíli čekat.

Každý odejde na jinou stranu.

Během vteřiny až dvou uvede sluha spokojeně se tvářícího Pierra s nervózním Guilbertem. Chvilku všichni tři postávají. Sluha se nakonec vzdálí, aniž řekne, co mu Clavijo přikázal.

Pierre Víím, jak nastražit past. Ty se aspoň tvař klidně! Není možné, aby se nechtěl.

Guilbert I když se chytí, nevím, co tím získáme.

Pierre Nikdo si nesmí myslet, že mu projde všechno!

Guilbert Proboha, tiše!

Pierre (zasměje se) Nejvyšší čas trochu mu srazit hřebínek! (Jako by se chtěl opravit, vážně) Snad ho to ještě vzpamatuje.

Guilbert (potichu) Ale musíš mi slíbit, že budeš postupovat uvážlivě – a nedáš se unést hněvem! Prosim tě. Tady to prostě nejde! My si leccos nemůžeme dovolit. Kdyby to začalo být vážné, náš vyslanec se zachová jistě velmi rezervovaně.

Pierre Ale prosím tě! Uvidíš, bude to náramná zábaava. Hlavně se musíš patřičně tvářit. Jen ať neví, na čem je. Já už se postarám, aby se v tom pěkně pomalu škvařil.

Guilbert Abychom si potom sami nemuseli dělat starosti, jak z toho ven!

Clavijo vejde. Schválně jako by váhal, jak přichozí oslovit.

Clavijo (protože se žádný z nich nemá k tomu, aby se představil) Pánové –

Pierre To je překvapení, co?!

Clavijo (vyvedený ze své bohorovnosti) Prosim? Promiňte, ale – s kým mám tu čest?

Pierre Snad bude lépe, když začnu od začátku. Samozřejmě, pro vás nemůže být na naší návštěvě nic překvapujícího. Muž ve vašem postavení musí strpět návštěvy nejrůznějších lidí, přilákaných jeho věhlasem doma i v cizině. My totiž přicházíme z ciziny. Ano, jménem jisté učené společnosti, která mě pověřila úkolem, abych všude, kudy projíždím, zajistil možnost dopisování mezi ní a nejlepšími hlavami království. A protože by se v této zemi sotva našel někdo mocnější pera než vydavatel tak proslulého týdeníku – *(obrátil se na Guilberta, jako by mu chtěl Clavija představit)* což je muž, se kterým právě máme tu čest hovořit –

Clavijo nemůže utajit potěšený úsměv a lehce se ukloní.

Pierre A který ve své osobě spojuje talent učenice a nadání státníka – a z toho důvodu mu zajisté kyne ještě skvělejší kariéra. *(Znovu se obrátil na Guilberta)* On si ji jako zastánce skutečných hodnot také plně zaslouží a *(už zase s pohledem na Clavija)* já myslím, že nemohu prokázat jmenované společnosti vítanější službu, než zařídím-li její spojení s vámi.

Clavijo Málo co by mě dovedlo tolik potěšit, jako váš návrh, pánové. Samozřejmě nejsem tak domýšlivý, abych si snad namlouval, že má korespondence by mohla uspokojit nároky vašich učených přátel. *(Protože nikdo nic nenamítá, pokračuje dál)* Mám ovšem to štěstí, že jsem ve styku s řadou – ba možno říci s většinou nejvýznamnějších mužů této země a sotva přede mnou může zůstat utajeno cokoliv zajímavého, co se zde děje ve vědě a v umění. *(Stále nevidí v jejich tvářích očekávaný dojem)* Doufám, že má korespondence bude moci přispět ke sblížení našich národů právě v oboru, spojujícím nejušlechtilějšími svazky přátelství i ty, kteří by si vlivem složitých příčin zůstali ke škodě věci jinak třeba vzdáleni.

Pierre *(najednou se zasměje)* Krásně řečeno! *(Pohlédne na Guilberta)* Ne?

Guilbertovi se vcelku daří tvářit se přes své obavy důstojně.

Clavijo *(poněkud znejistělý)* Ale sedněte si, pánové.

Promiňte, byl jsem vaší návštěvou tak překvapený, že –

Pierre s Guilbertem se na něho upřeně dívají.

Clavijo A mohu vědět, jaká náhoda vás přivedla zrovna do Španělska?

Pierre Nechci mít před vámi žádné tajemství. Musíte prominout, začnu-li trochu zešířena, ale je to hotový román! Tedy – je tomu už řada let, co jistý francouzský obchodník svěřil svému zdejšímu bohatému partnerovi své dvě dcery. Měl ještě další

děti – a tyhle mohl tím způsobem zabezpečit. Zdejší bezdětný boháč zamýšlel učinit obě dívky dědičkami svého obchodu – ale protože zemřel předčasně, aniž zanechal poslední vůli – bohužel k tomu nedošlo. Obě dívky přesto zůstaly zde a dokázaly si díky svým vlastnostem získat řadu přátel, a ti jim pomohli k získání úvěru a zavedení slušně prosperujícího obchodu. A k těm dvěma mladým dámmám byl uveden jakýsi mladý muž, snad z nějakých ostrovů – vy chcete něco říct?

Zmatený Clavijo zamumlá cosi jako „ne“.

Pierre Ne. Zkrátka, jak už to bývá, zamiloval se do mladší z obou sester a ona kvůli němu odmítla řadu výhodných nabídek! Ten mladý muž pak jedine s jejich pomocí a finančním přispěním založil časopis – Vůbec nevím proč, ale najednou mě napadlo, jako by to byl ten, o kterém jsme zde, tuším, dnes už mluvil! Promiňte. Zkrátka, když se záležitost s novým časopisem obzvlášť vydařila a toho mladého člověka si všimli dokonce u dvora, jeho jmenování do nějakého úřadu nemohlo dát na sebe dlouho čekat. Byl tedy najat dům, kam se měli po svatbě nastěhovat, jenže – jen si představte! – ten vděčný chlapec se najednou vytratil! A potom byl jmenován. A když se s ním jeho snoubenka – ze které si dodneška tropí smích celé město – je to přece ke všemu ještě cizinka – když se s ním ta nešťastná dívka chtěla sejít, aby jí vysvětlil – *(se stou-pající zuřivostí)* umíte si to představit? – dověděla se, že – jen at prý se opovází nějak ho obtěžovat! On prý – totiž ten hoch, co mu tak přeje štěstí – on prý se vzhledem ke svému vlivu už dokáže postarat, aby ho nechala na pokoji!

Clavijo To není pravda!

Pierre A tak sestra té nešťastné dívky – ona sama se totiž stydí svým trápením někoho obtěžovat – tedy její sestra napsala konečně do Paříže jejímu bratrovi *(podívá se na Guilberta)* a toho to tak rozčílilo – mám pravdu?

Guilbert Ano.

Pierre Takže přijel, rozhodnut si to s tím darebákem – s tím lotrem – tak přece chcete něco říct?!

Clavijo *(ke Guilbertovi)* Chápu, že to všechno musí být pro celou vaši rodinu velmi bolestné, ale chtěl bych vás jako Mariina bratra –

Pierre Tak dost!

Clavijo Dovolte –

Pierre Ten bratr jsem totiž já a ten darebák, ten ničema – jsi ty!

Clavijo chce uchopit zvonek.

Pierre Ne, ještě než pošleš pro občerstvení, musíme dokončit náš rozhovor.

Clavijo Byl bych rád, kdybyste si laskavě uvědo-

Pierre Nepřerušujte mě! Nevím o ničem, co zajímavého byste mi mohl povědět, zato budete mít příležitost dovědět se leccos pozoruhodného ode mě! Pro začátek buďte tak laskav a rače prohlásit zde před tímto pánem jako před svědkem, jestli má sestra – třeba nějakou lehkomyšlností, nečestným jednáním nebo chováním, jaké by bylo možno označit za nevhodné – tedy: jestli má sestra jakýmkoli podobným způsobem zavdala příčinu k tomu, že jste nesplnil svůj závazný slib!

Clavijo Ne, pane. Vaše sestra Marie je žena vzácná v každém ohledu.

Pierre To znamená, že jsi ji opustil jenom proto, že se ti zachtělo! Protože ty si zřejmě myslíš, že si můžeš dělat, co chceš, a že je ti všechno dovoleno! A ostatní můžou trpět! Ty darebáku –

Guilbert Ne, to ne! (*Energicky brání Pierrovi, aby Clavija napadl*)

Pierre (*ke Guilbertovi*) Dobře. Slyšels, co tu bylo řečeno o mé sestře! Tak si to pamatuj a koukej to okamžitě všude rozhlásit! Na to, co mi zbývá tady pánovi říct, už tě nepotřebuju.

Guilbert chvíli váhá, ale nakonec odejde.

Pierre (*zazvoní na sluhu; Clavijovi*) Posad'te se.

Clavijo (*zůstane stát*) Byl bych velice rád, kdybyste si –
Vejde sluha.

Pierre Přines víno!

Sluha se podívá na Clavija, ale když ten se stále dívá na Pierra, odejde splnit příkaz.

Clavijo Pane, dovolte, abych –

Pierre Víím, co chcete říct, ale znechte, že jde o záležitost takového druhu, že by se na mém místě každý dal trochu unést.

Clavijo Chápu, ale protože mi záleží na vašem mínění, byl bych rád, kdybyste i vy pochopil – právě jako Mariin bratr –

Vejde sluha s vínem, Clavijo zmlkne.

Pierre (*využije toho*) Když jsme se dostali už tak daleko, udělám vám návrh. Budete s ním, doufám, souhlasit. Rozhodl jste se, že si Marii nevezmete. To je ostatně v souhlasu i s mým přáním – opravdu se nemusíte bát, že snad mám v úmyslu dostat svou sestru s vámi k oltáři. Stačí, když uděláte místopřísežné prohlášení. Prohlásíte, že jste padouch –

Sluha, který naléval víno, vyslechne tuto charakteristiku, lehce se ukloní a odejde.

Pierre Protože jste mou sestru bez příčiny urazil. A já odjedu s vaším prohlášením do Aranjuezu. Tam je náš vyslanec a tomu předložím vaše prohlášení.

Tím způsobem bude ověřeno – a pak ho dám vytisknout! Tištěným dokumentem zaplavím dvůr i město.

Clavijo Vy jste se zbláznili!

Pierre Naopak, všechno mám do nejmenších podrobností promyšleno. Mám chladně uvažující mozek, dostatek znalostí, čas i peníze – a to všechno nasadím, abych vás vystavil pronásledování tak krutému, jak to jen bude možné! – dokud hněv mé sestry neopadne a ona sama mi neřekne dost.

Clavijo Ale Marie mě miluje!

Pierre Mýlíte se, můj milý, už vás nemiluje.

Clavijo Já víím, že mě miluje!

Pierre Nemiluje.

Clavijo Miluje!

Pierre Co se dá dělat, už ne.

Clavijo Ale přece – ne, já si myslím na základě všeho, co –

Pierre (*s potěšeným úsměvem*) Tak vy si tedy stále ještě myslíte – Ne, hochu, nemiluje, a vy se s tím už budete muset nějak vyrovnat.

Clavijo Ne, vy mi to říkáte schválně! Kolikrát jsem si to sám přál, ale – přece není možné, aby najednou – Já za ní okamžitě zajdu a přesvědčím ji, že si to všechno vykládá úplně špatně! Já jsem snad před časem podlehl nějakým dojmům a vlivům, a ty ve mně mohly na čas přehlušit, co je v mém srdci uloženo nehlouběji. Nebyl jsem ještě tak zralý člověk – ano, bohužel jsem zřejmě ještě příliš naivní, takže v té osudné chvíli – pomozte mi! Prosím vás, abyste mi pomohl napravit mou chybu! Už tolik měsíců nejsem schopen se zbavit pomýšlení na to, jakou bolest jí působím! Uvidíte: když budu mít možnost promluvit s Marií, nakonec se všechno urovná. Já – já vás prosím.

Pierre Pozdě, hochu, Marie vás nemiluje a mně se hnusíte! Udělejte prohlášení, to je všechno, co vám můžu říct.

Clavijo Já žádné prohlášení neudělám!

Pierre Já vás chápu. Být na vašem místě, rozhodně bych taky nic podobného neudělal. Je tu tedy ještě jedna možnost. Nehnu se od vás a vám pak nezbyde než se mě zbavit v souboji. Povede-li se vám to, vykonal jsem svou povinnost, a vy si můžete odechnout. Ale bude-li štěstí stát na mé straně, nevyhledám už francouzského vyslance, ale vůz tažený nejrychlejšími koňmi a ten mě a mou rodinu dopraví přes hranice. Zatím si ale dám snídani.
(Chce zazvonit)

Clavijo Prosím vás, počkejte! Vy chcete, abych si přál smrt někoho, kdo je bratrem ženy, kterou mám ze všech a ze všeho na světě nejraději?

Pierre Bojíte se postavit se mi se zbraní v ruce? Tak napište prohlášení! Já víím, je to pro vás těžké. Jste zvyklý, že zatím se vám všechno vedlo a vy jste si

mohl myslet, že vás všichni budou vždycky jen obdivovat. Ale já jim ukážu, že jste ubohý podvodník!

Clavijo (*tak pevně, jak jen je v tu chvíli schop*) Prosim vás, abych směl navštívit vaši sestru a poprosit ji za odpuštění. Ať je má vina jakkoli velká – a je obrovská! – chci si vyprosit její odpuštění a napravit všechno, čím jsem jí ublížil!

Pierre Jenže já vám nevěřím!

Clavijo Dobře, udělám všechno, abych vás přesvědčil. Napíšu to prohlášení! Ale musíte mi slíbit, že ho neuveřejníte, dokud nebudu mít možnost s Marií promluvit. Jen do té doby! Oběti jakéhokoli unáhleného jednání může být jedině vaše sestra a vy sám.

Pierre Dobře. Souhlasím. Odjedu do Aranjuezu. Když se po návratu dovím, že vám Marie neodpustila – a v to já taky pevně doufám! – dám prohlášení okamžitě do tisku.

Clavijo (*zazvoní*) To se naštěstí nestane. Nemůže se to stát!

Vejde sluha.

Clavijo Papír a pero!
Sluha odejde.

Pierre Až to přinese, nařídíte mu, aby tu zůstal.

Clavijo Nevím, k čemu vám to bude dobré!
Vejde znovu sluha a dá Clavijovi papír a pero.

Pierre Já potřebuju svědka!

Clavijo (*sluhovi*) Zůstaň tady! (*Chce začít psát*)

Pierre Počkejte! Budete psát, co vám budu diktovat!

Clavijo (*po krátkém zaváhání*) Prosim.

Pierre Já, níže podepsaný José Clavijo, královský archivář –

Clavijo Archivář.

Pierre – Doznávám, že jsem slečnu –

Clavijo Slečnu –

Pierre No snad si aspoň pamatujete, jak se jmenuje! – Máte? Tedy – v jejímž domě jsem byl vlídně přijat, podvedl stokrát opakovaným slibem manželství a opustil ji, aniž jakákoli její chyba či slabost mohla být důvodem či omluvou mého krivo-přísežnictví.

Clavijo Dovolte –

Pierre (*velmi důrazně*) Naopak!

Clavijo (*se nakonec podrobí a píše dál*) Naopak.

Pierre Chování této dámy bylo vždy vzorné, zcela bezúhonné a hodné nejvyšší úcty.

Clavijo Úcty.

Pierre A doznávám, že tato dáma byla vlivem mého jednání a lehkomyšlných slibů poškozena a prosím ji proto za odpuštění, ačkoli ho v nejmenší míře nejsem hoden.

Clavijo přestane psát.

Pierre Pište, pište! Toto prohlášení vydávám z vlastní vůle a bez donucení, připojuje současně slib, že jsem kdykoli ochoten, nepostačí-li toto zadostiučinění, poskytnout je v jakékoli jiné požadované formě. V Madridu – atakdále.

Clavijo (*dopíše, pohlédne na sluhu a nakonec podá Pierrovi prohlášení*) Doufám, že mám příležitost jednat s člověkem velmi dotčeným, ale čestným. Jistě splníte slovo – a jen vzhledem k tomu, že jsem o tom pevně přesvědčený, jsem se rozhodl napsat toto potupné prohlášení. Věřte, že by mě k tomu nepřinutilo nic než okolnost, že si touto cestou znovu získávám přístup k Marii. A doufám, že se u ní po tom všem za mě přimluvíte.

Pierre To vás nesmí ani napadnout!

Clavijo (*sluhovi*) Co tu ještě chceš?

Sluha utkví pohledem na Clavijovi, pak pohlédne na Pierra a s obvyklým nehnutým výrazem odejde.

Clavijo Aspoň jí povězte o mé upřímné lítosti! Řekněte jí, v jakém stavu jste mě zastihl!

Pierre To rozhodně řeknu. Sbohem.

Při odchodu se Pierre téměř srazí s Carlosem.

Carlos Tak máme ten pohřeb za sebou. – Kdo to byl, prosím tě? A jak se to tváříš? Co se stalo?

Clavijo To byl – Mariin bratr.

Carlos Mariin bratr? A co chtěl?

Clavijo Marie je nešťastná.

Carlos Vydíral?

Clavijo Ne, bojí se, že Marii rozchod se mnou zásadně ublížil. Zkrátka, dal jsem mu takové prohlášení.

Carlos Prohlášení!?

Clavijo Ano – v tom smyslu, že Marie nezavdala nijakou příčinu ke změně mého rozhodnutí. To je vše.

Carlos A jinak nic?

Clavijo Ne. Nic.

Carlos Ale neměls dojem, že ho někdo poslal, aby na tobě vylákal nějakou písemnost a pak toho ve vhodnou chvíli mohl zneužít –?

Clavijo Prosim tě!

Carlos To by se nám teď nejmíň hodilo!

Clavijo Ne, vymáhal souboj, nebo prohlášení.

Carlos Vyděrač z romantických pohnutek – doufejme. Prohlášení bylo rozhodně chytřejší. Kdo by se bil s nějakým bláznem! Bohužel, nikdo u toho nebyl –

Clavijo Sluha. Kvůli svědeckví.

Carlos Výborně! To mu zlomí vaz. Muselo by se stát nevím co, abychom ho během dvou dnů nedostali do basy a nejbližším transportem do Indie.

Clavijo (*lekne se*) Ne, ne! To je jinak!

Carlos Co? Jak?

Clavijo Já se vrátím k Marii.

Carlos Zbláznil ses? Copak ti není jasné, že to všechno je naivní plán, jak tě znova polapit?

Clavijo Ne, ne, on je naopak proti tomu, abych si Marii vzal. Jsou proti tomu. Ona taky. Ale já si ji vezmu! Nebyl bych schopen žít s pocitem, že jsem jí ublížil! Nesmí být kvůli mně nešťastná!

Carlos Takže budeš kvůli ní nešťastný ty. Prosím tě, vzpamatuj se! Nehraje Marie třeba komedii pro Buenka, aby ho k sobě ještě víc připoutala? Jestli v tom není něco záluďnějšího.

Clavijo Myslíš, že si chce Buenka vzít?

Carlos To je jediné, co jí zbývá.

Clavijo To už vůbec nesmím připustit! Zkazila by si život! A pak by mě doopravdy nenáviděla. Stejně najdu ženu, která by mi byla dražší než ona – tak by to bylo donebevolaající jí podvést! Jdu tam! (*Zazvoní na sluhu*)

Carlos Prosím tě, počkej! Ty se chceš oženit kvůli tomu, že jinak už nebudeš vypadat v jejich očích tak hezký?

Clavijo Dovol?!

Objeví se sluha.

Carlos Počkej proboha aspoň po obědě!

Sluha Pán poroučí?

Clavijo Klobouk a plášť! (*Ke Carlosovi*) Člověk má splnit, co jednou slíbil.

Carlos To nevím – ale je pravda, že to moc hezky zní.

III

Sofie je tentokrát s Marií sama.

Sofie Rozhodně by se sotva našla nějaká druhá ženská, která by se takhle bránila vlastnímu štěstí!

Marie Ne, Sofie, když přijde – já odejdu!

Sofie Tak já už vůbec nic nechápu. Copak jsi nebyla donedávna strašně nešťastná, že tě opustil? Řekni! Proboha, vždyť už čtvrt roku není dne, abys kvůli němu neplakala!

Marie Vrací se jenom proto, že mu Pierre pohrozil.

Sofie Jen využil Pierrovy návštěvy! Byl už z toho dlouho nešťastný – že od nás odešel.

Marie Není to tak dávno, co jsi o něm prohlašovala, že je darebák.

Sofie To tak bývá. Myslet si to ulehčuje rozchod – když člověku na dotyčném pořád ještě záleží.

Marie (*významně*) Tobě na něm pořád ještě záleží?

Sofie Protože vím, že tě miluje.

Marie Ale odhodlal se to dát najevo, až když za ním Pierre došel.

Sofie Pokud vím, sama jsi to chtěla, aby za ním šel.

Marie Jenže bůhví čím ho donutil!

Sofie Proboha, proč by ho nutil! Clavijo se k tomu rozhodl naopak proti Pierrově vůli! Pierre přece zásadně nechce, aby sis Clavija vzala.

Marie Protože mu nevěří.

Sofie Nemá ho rád. Proto mu nevěří. Ale já ho přece na rozdíl od Pierra znám už dost dlouho – abych věděla, že tohle určitě myslí upřímně!

Marie Myslí vždycky všechno upřímně – v tu chvíli, kdy to říká.

Sofie Ne, Marie, Clavijo není žádný podvodník. Vždyť je to pořád ještě chlapec. Tak se najednou zbláznil. Vlivem bůhvíčeho a bůhvíkoho si začal myslet, že by se moc brzo vázal. To mívá každý mužský, tyhle obavy. Ale nikdy by nepřenesl přes srdce, že by tě opravdu ztratil.

Marie To ti řekl, nebo si to jenom myslíš?

Sofie To on teď už dobře ví. (*Zaposlouchá se*) Guilbert už by taky měl přijít.

Marie A opravdu ti to řekl? On sám, Clavijo. Tak mi odpověz!

Sofie Ano!

Marie Jak? Chci to slyšet přesně.

Sofie Že teď aspoň ví, co pro něj doopravdy znamená. – Vidíš, jak ti to dělá dobře.

Marie Mně? Co?

Sofie A ne? Tak proč jsi to chtěla slyšet?

Marie Protože chci přesně vědět, co si na tebe vymyslel!

Sofie Na mě? Jak to, na mě?!

Marie Za mnou nepřišel. Nejdřív si zajistil prostředníci.

Sofie Zaplaťpámbu. Já bych ho za tebou ani nepustila.

Marie A proč? Jde o mě, nebo o tebe?

Sofie Právě že jde o tebe. Ty jsi stejná jako Pierre. Jste moc pyšní! Proto nikdy nevidíte věci tak, jak jsou!

Marie A jak jsou? Podle tebe mě Clavijo neopustil?

Sofie Opustil. A ty nejsi první, kterou něco takového potkalo. To se stává pořád. Ale teď prosí, abys mu odpustila! Chce se vrátit! A to se tak často nestává. To je štěstí! A ty bys ho klidně odmítla. Proto jsem ráda, že chtěl mluvit nejdřív se mnou. Pak už by mohlo být všechno ztraceno. Navždy! Nedá se nic dělat, ty už musíš jednou začít jednat rozumně. Pýcha není k ničemu. A když teď máš první a poslední příležitost – Není ti dobře? Nechceš trochu vody?

Marie Prosím tě, nech mě! Nic mi není. Chvíli mě nech, ať si to můžu trochu srovnat v hlavě! Musím se přece rozhodnout já! Já sama. Bez ohledu na to, co si o tom ty – (*Náhle se zaposlouchá*) Počkej –

Sofie (*když se nic neděje*) Neboj se, všechno dopadne dobře. Až se na tebe zase podívá – Ty máš strach se s ním vidět, protože ve skutečnosti – ve skutečnosti si nic tak nepřeješ, než abys ho zase měla u sebe!

Marie Prosím tě, měj se mnou slitování! Můj bože!

Sofie (*podává jí vodu*) Napij se trochu. (*Když Marie rezignuje a napije se*) Kdybych cítila, že Clavijem doopravdy pohrdáš, že je ti opravdu lhostejný – tak bych neřekla ani slovo. A sama bych s ním nikdy nepromluvila. Ale tak to není! Jednou mi poděkuješ, že jsem ti pomohla překonat hloupé pochybnosti. Marie! Věř mi, tvé obavy jsou nejlepší důkaz, jak hrozně moc ho pořád miluješ!

Vejdou Gilbert a Buenco.

Sofie Pojdte a pomozte mi dodat jí odvahu! Aby se nebála rozhodnout se k tomu, co stejně sama nejvíc chce. (*Prosebně*) Buenco!

Buenco Já? – Škoda, že nesmím říct: proboha, zavřete před ním dveře navždycky!

Gilbert Buenco!

Buenco To se má k němu taková vzácná dívka vrátit, protože se mu prostě zase najednou zachtělo?! A proč tak najednou? To musel přijít někdo, z koho dostal strach? Aby se vrátil jako školáček a honem odpošoval? Je stejně zbabělý jako bezohledný.

Gilbert To říkáte, ačkoli moc dobře víte, o co všechno v tuhle chvíli jde? Jsme ve větším nebezpečí, než si všichni uvědomujeme!

Sofie Proboha, co se stalo?

Marie Gilberte, prosím tě!

Gilbert Zákrok tvého bratra byl velice prozíravý a já si nepřeju nic jiného, než aby ses odhodlala usmířit se s Clavijem. – Bože, s těmi ženskými člověky ztratí takovou spoustu času! (*Buenkovi*) Stejně ho pořád chce, tak co!

Marie To je kruté!

Sofie Marie!

Gilbert (*Marii*) Tvůj bratr na něm vymohl prohlášení, které tě má údajně obhájit v očích veřejnosti. Clavijo by byl po jeho zveřejnění zcela znemožněn. A právě to nás přivede do záhuby!

Buenco Máte moc velkou fantazii!

Marie Můj bože!

Gilbert Clavijo to napsal, protože si myslí, že se s tebou usmíří. Kdyby se to nestalo, udělá všechno, aby ten papír zprovdil ze světa. Všechno!

Marie Je to, jak jsem říkala.

Gilbert Jak?

Marie Chce se smířit jen proto. Najednou mě potřebuje, protože mu Pierre nasadil nůž na krk!

Sofie Ne! Chce se smířit přesto! Přesto, co Pierre udě-

lal. Copak by si s ním nedokázal poradit jinak? Tady – s nějakým cizincem a při svých známostech?!

Guilbert Taky to dokáže!

Buenco Na to je příliš zbabělý!

Gilbert Pierre chce prohlášení uveřejnit, až se vrátí z Aranjezu. Do té doby Clavijo prostě musí něco podniknout! Říkejte si, co chcete, ale já se bojím, že když bude Marie tvrdohlavá, tak je s Pierrem konec.

Marie Jak to, konec?

Guilbert Clavijo přece nesmí připustit, aby se ten papír objevil na veřejnosti! Když ho odmítneš, a bude si chtít zachovat čest, bude muset vyzvat Pierra na souboj. Ať už Pierre padne, nebo vyhraje, je s ním tak jako tak amen. Cizinec vrahem oblíbeného Clavija! Být hrdá je hezká věc, ale přivést do záhuby sebe i celou svou rodinu – Tak mi to vyvrátte, jestli můžete!

Buenco K tomu nebude mít dost odvahy. Má strach o sebe – jinak by to nepodepsal a nechtěl se najednou k Marii vrátit. Řešil by to soubojem okamžitě!

Gilbert Má strach – tím hůř. Tak si to zařídí jinak. Copak nevíte, jak se takové věci řeší? A zrovna vy, Buenco? Soubojem! To už dávno ne. Při jeho postavení se mu snadno podaří nás všechny zničit. Rychle a nenápadně.

Sofie Ale on Marii miluje! Jinak by to přece udělal rovnou!

Buenco Musíte se v každém případě obrátit ke králi. Když se král konečně doví, co je Clavijo opravdu zač –

Gilbert Myslíte si, že vás dosadí zpátky na Clavijovo místo? Tak se k němu dostaňte! Nějak se pokuste dostat ke králi a zachraňte nás!

Buenco Myslíte si, že nemám žádnou hrdost? *Vtom se objeví Clavijo. Buenco se demonstrativně odvrátí.*

Clavijo Já – (*chvilku stojí nerozhodně na místě, pak se obrátí k Sofii*) Já už jsem nevydržel čekat.

Všichni se podívají na Marii, ke které Clavijo nakonec pokročí.

Clavijo Marie!

Sofie Tak řekni něco. Marie!

Buenco Marie – je vám špatně?

Marie Nechte mě být! (*Odvrtí se*)

Clavijo Marie – aspoň mě vyslechni, když se nechceš na mě podívat! Přece když jsem přišel tenkrát sem do vašeho domu jako bezvýznamný mladík bůhvíodkud – a najednou se do tebe po uši zamiloval – copak to bylo z mé vůle? Prostě to tak muselo být! To zkrátka vzniklo – z hlubokého souladu povah, z přirozeného hnutí srdce – a tak ani ty jsi ke mně nemohla zůstat lhostejná a já jsem si za něja-

ký čas mohl pyšně myslet, že tvoje srdce patří mně. A copak to teď nejsem zase já? A ty? Pořád my dva? Tak proč bych se neměl odvážit poprosit tě, abys – proč bys mě nemohla zase obejmout – obejmout toho, kdo se vypravil bůhvíkam a koho jsi už musela pokládat za ztraceného. A přece se nakonec vrátil! A teď prosí, abys rozhodla o jeho zachráněném životě. Věř mi, bylo to přesně tak: jako by mě nějaké bouřlivé vlny zanesly daleko od domova – ale i uprostřed těch vln, uprostřed všeho toho šumu a lesku jsem tě pořád miloval a nikdy jsem nepřestal myslet na ty krásné časy našich skromných nadějí a – štěstí! Tak proč bychom to všechno nemohli zažívat znova? Přese všechno, co se stalo mezitím. Na světě nemůže zůstat nic úplně čisté! Máme se donekonečna trápit, že to s námi bylo jako s každým jiným a odmítat z nějaké podivné pychy možnost opravdového štěstí? Teď, když oba tím bezpečněji víme, v čem to štěstí spočívá – a že ho člověk může zažít jenom po takovém krutém zmouření? Marie...

Buenco Krásně řečeno!

Clavijo Marie! Prosím tě, Marie –

Marie Clavijo, proboha –

V tu chvíli se objeví Pierre.

Clavijo Věděl jsem, že mi to odpustíš! Miluje mě. Vímto! K tomu nejsou zapotřebí slova – ona by mě pochopila, i kdybych jí místo všech slov jenom položil hlavu do klína. Marie...

Pierre Marie – tys mu odpustila?

Marie Nechte mě! Není mi dobře – Sofie, prosím tě.

Sofie odvede Marii z místnosti.

Pierre (*Guilbertovi a Buenkovi*) Odpustila mu?

Buenco (*se vzteklou trpkostí*) Zřejmě ano!

Guilbert (*rychle*) Věděl jsem, že to tak musí dopadnout. Nemohlo to být jinak!

Pierre (*ke Clavijovi*) Tak si myslíš, že je všechno v pořádku?

Clavijo Já –

Objeví se Sofie. Všichni se na ni s očekáváním podívají.

Sofie To pláče radostí! Teď jenom chce, ať Clavijo odejde – aby se z toho všeho mohla vzpamatovat.

Clavijo políbí Sofii ruku a jde stisknout pravici Pierrovi.

Pierre Myslíš, že si to zasloužíš?

Clavijo Já vím, že ne!

Pierre (*nakonec mu přece jen podá ruku*) Ne že bych vás nějak miloval! Ale to prohlášení, to byl jenom žert! Vy jste to bral vážně? (*Nakonec vyndá listinu, kterou Clavijo napsal, roztrhne ji a podá Clavijovi*)

Sofie (*Clavijovi, který jen mlčky stojí a usmívá se*) Tak už jdi!

Clavijo Tak – nashledanou. (*Rychle odejde*)

Pierre (*jakoby rozpačity*) Tak to je snad v pořádku.

Guilbert Zaplaťpámbu!

Pierre I když bych si to na jednu stranu přál trochu jinak. Ale vyslanec bude mít po starostech. Nic jiného si tak nepřál.

Guilbert Není divu!

Buenco A já jsem tu zbytečný. Sbohem, už mě nevidíte. (*Ale nehýbá se*)

Pierre (*mechanicky*) Ale pane!

Guilbert (*podobně*) Prosím vás – Buenco.

Buenco Nemůžu si pomoci. Je to tak. Budu ho nenávidět do smrti.

Guilbert Ale to přece neznamená, že my spolu musíme přestat být přáteli!

Buenco Jaképak přátelství, když – co prospívá vám, tak mě může jenom ponížit!

Guilbert Čím je všechno složitější, tím spíš se musíme snažit být rozumní.

Buenco Jak má člověk zůstat rozumný, když je všechno tak jako tak ztraceno!

Sofie Vidíte všechno moc černě. Ve vašem věku nejde přece o žádnou tragédii.

Buenco Že nejde o tragédii? To ještě uvidíme. Nejde mi jen o mou osobu. A proto vám radím: dejte si na něj moc velký pozor! (*Ještě chvílku čeká, ale když nikdo nic neříká, rychle odejde*)

Guilbert Má na Clavija smůlu. Vůbec je to smolař.

Sofie Časem se s tím určitě smíří.

Guilbert Bude muset. Jeho už král podruhé svým archivářem neudělá. Ať už by se stalo nevímco.

Pierre Ale stejně jsem udělal chybu. Neměl jsem vracet Clavijovi ten papír.

Guilbert A proč, proboha? Teď už je to přece v pořádku!

Sofie Určitě – (*jako by se sama ujišťovala*) určitě.

Pierre A vy věříte tomu, co říkáte?

IV, 1

Clavijo napjatě sleduje, jak si Carlos prohlíží kartáčový otisk nového čísla jeho týdeníku, zatímco stranou postává sluha.

Carlos (*bez zvláštního zaujetí, téměř mechanicky*)

Myslím, že to bude působit docela dobře. Za poměrně krátkou dobu jsi opravdu hodně dokázal. Máš schopnost navázat kontakt. A umíš vzbudit důvěru. (*Pohlédne na sluhu a po chvílce zamýšlení mu kartáčový otisk odevzdá*)

Clavijo Nezdá se ti to trochu – takové unavené? *Sluha, když na něj Clavijo významně pohlédne, s úklonou odejde.*

Carlos Ne. Ani ne. I když – i osobně s tebou byla mnohem větší zábava – než ses rozhodl vrátit se k Marii.

Clavijo Je toho teď na mě moc.

Carlos Tak už mi řekneš, kdy bude svatba?

Clavijo Brzy. Ale všechno bude velice skromné.

Carlos To bude za daných okolností nejlepší. Kdyby nepřišel ministr, nepřišel by jistě ani Whal. Přišli by zřejmě, jen kdyby sis bral Španělku odpovídajícího postavení. Ale na tom ti teď asi čerta záleží! V každém případě budeš mít po starostech. A různé ženské už tě nebudou odvádět od tvých plánů.

Clavijo Myslíš?

Carlos Nebo naopak? I to se stává. Ovšem citelky nebudou nadšené. To víš, u jisté čtenářské vrstvy jsi to na nějaký čas prohrál! Promiň – ale já doufám, že víš, nakolik máš brát mé řeči vážně.

Clavijo To já vím přece i sám – sňatkem s francouzskou obchodnicí má obliba příliš nestoupne. Ani dole, ani nahoře. Ale o to ani tak nejde.

Vejde sluha.

Clavijo *(ke sluhovi)* Co je?

Sluha Doña Maria vám vzkazuje, že se zas necítí nějak dobře – a vůbec prý se bojí cokoli bez vás rozhodnout. Bylo by prý asi nejlepší, kdybyste mohl okamžitě přijít.

Clavijo *(Carlosovi)* Co ti mám říkat.

Carlos To víš, s tím se teď budeš muset nějak vyrovnat.

Clavijo Ne, opravdu mi nejde o tyhle malichernosti. I když zdaleka nejsou tak bezvýznamné. Ale – jak bych ti to řekl, abys mě dobře pochopil – *(Sluhovi)* Co tu ještě chceš?

Sluha se lehce ukloní a odejde.

Clavijo *(po sluhově odchodu)* Víš – tobě to povím.

Když jsem ji po té době znova uviděl, opravdu mě to vzalo u srdce. Ale teď – cítím její blízkost – a na jednu nic. Dojímá mě, to ano, ale že bych ji miloval? Necítím lásku, ale úzkost z toho všeho.

Carlos A co to má vlastně za nemoc?

Clavijo Ale – zkrátka jí není dobře. Skoro nikdy. Víš –

Carlos Co?

Clavijo Ale nic. Já – někdy si přeju, aby umřela. Tím by se všechno vyřešilo – ne, nemyslím to samozřejmě vážně! Ale stejně mám z toho strašné výčitky svědomí. To ji pak nejvíc mluvju. Tak co mám dělat? Řekni!

Carlos Promiň, když budu upřímný. Ty to chceš slyšet a já ti to tedy povím: Tak si ji proboha neber!

Clavijo Ale teď už je pozdě.

Carlos Pozdě by bylo, kdyby už bylo po svatbě. Jen se poctivě zeptej sám sebe: Případá ti krásná? Přiznej si, že se ti prostě dávno nelíbí. A komu se líbí? Buenkovi! Víš kolik lidí se diví, koho si to zrovna

tenhle tak nadějný člověk bere? On – a ji! Proč? Co v tom asi je? Vždyť se mě ptají. Kdyby šlo opravdu o nějakou vášeň. Ale to jsou přece jenom vzpomínky! A že by šlo o prospěch? To tedy spíš naopak. Tak proboha proč? Přece při tvých ambicích to opravdu není jedno, koho si bereš. Jde o celý tvůj další život! Tady se rozhoduje o daleko důležitějších věcech než jen o tom, jestli se oženíš nebo neoženíš s Marií. A nemyslím jenom, že dál už tě všichni budou posuzovat taky podle ní. Už teď to cítíš! Sám jsi o tom prve mluvil. A to je teprve začátek!

Clavijo Já vím, že mě teď litují lidi, kteří mi předtím nemohli ani přijít na jméno. To mi vadí nejvíce ze všeho, kdo si co myslí. Nevěděl jsem, že zrovna tohle ti tak leží na srdci.

Carlos Ne? Chtěls, abych tě začal přesvědčovat, že nemusíš dbát na to, co říkají lidi? Ne, hochu, ty musíš dbát na to, co říkají lidi! Jednou sis vybral tuhle kariéru – a teď na nich závisíš. Zatím ti velice přáli. Nad všechno očekávání. Ale teď to bude trochu jiné. A nejde jen o tvou závislost na veřejném mínění. Jde taky o lidi, se kterými jsi spojený! Pamatuji na to! To jsem ti chtěl říct. A teď musím jít.

Clavijo Ne, prosím tě, počkej! A snaž se mě trochu pochopit! – Když na to na všechno myslím, tak bych se zbláznil! Mám dát na to, co řeknou lidi, ale kdyby se dověděli – ve vhodném podání – že jsem opustil skromnou oddanou dívku, byl bych vyřízený. A když si ji vezmu, tak taky.

Carlos S tím už se musíš vyrovnat, že si při svém postavení nemůžeš dělat, co chceš.

Clavijo Tak nebylo by nakonec líp, kdybych se spokojil s takovým úplně obyčejným štěstím? Jenže štěstí. Jaképak štěstí! Co si budu nalhávat. Ale přece mi pomohla, a tak jsem tedy povinen – A co když ona jediná mě má opravdu ráda? Prosím tě, pomoz mi! Já už nevím, jak z toho.

Carlos Obyčejné štěstí – ona jediná – jsem povinen – Vždycky se dáš unést tím, co hezky zní! Jenže to jsou všechno jenom krásné řeči!

Clavijo Ne, to nejsou žádné řeči! Já to tak opravdu myslím!

Carlos Proboha, buď už taky jednou dospělý! Vadí ti, že pak už nebudeš v jejich očích tím skvělým hrdinou bez nejmenší poskvrny? To už teď stejně nejsi. Tak co! Chceš tak aspoň vypadat sám před sebou? Ty jsi opravdu hrozně ctižádostivý. Ale to pak nejde se pořádkem ohlížet vpravo i vlevo. To jen hodné dítě se dokáže všem zavděčit. Ve svém věku si už musíš umět vybrat. A pak žádné ohlížení!

Clavijo A kdo mi prve říkal, že musím dbát na to, co říkají lidi?

Carlos Ale já myslel ty, na kterých ti musí opravdu záležet! Jenže ty místo toho jako by ses pořád díval do zrcadla! Budu ještě dost hezký, když nesplním jakýsi nesmyslný slib? Nebo ses k ní vrátil proto, že tě vystrašil ten její bratr? Taky to pochopitelně už leckoho napadlo.

Clavijo Poslouchej – kdybych nevěděl, že jsi můj opravdový přítel –

Carlos Prosím tě, buď rád, že s tebou má ještě někdo odvahu mluvit upřímně! No jak si to má normální člověk vysvětlit? Když se najednou zblázníš a pod nátlakem nějakého praštěného mstitele se vrhneš do jakési dávno odbyté, trapné záležitosti. Protože má člověk podle tebe splnit všechno, co jednou bůhvíproč slíbil?

Clavijo Ale člověk přece nemůže usilovat o splnění vlastních ambicí na úkor někoho, kdo mu pomohl, aby se stal tím, kým je! Přece nemůžu jednat bez ohledu na to, že někomu působím bolest!

Vejde sluha.

Clavijo (*sluhovi*) Co chceš?

Sluha Ještě jste mi neřekl, co mám vzkázat doně Marii.

Clavijo Já nevím! To si nedokážeš nic vymyslet? Něco řekni! Ať počká – že teď mám nějaké státní povinnosti.

Sluha počká, nebude-li ještě něco následovat, a když je si jist, že Clavijo nic nedodá, odejde.

Clavijo (*Carlosovi*) No jak by ti bylo, kdyby se kvůli tobě trápil někdo, kdo pro tebe tolik udělal!

Carlos To je pořád totéž. Jen hezké řeči. Vždyť jestli si ji vezmeš, tak jí jen způsobíš další trápení. Že pro tebe něco udělala! A ty pro ni – tys pro ni neznamenal nic? Aspoň, prosím tě, ze sebe nedělej hlupáka!

Clavijo Je přece nemocná!

Carlos A to si chceš vzít nemocnou ženskou?

Clavijo A co když to s ní teď vypadá takhle jenom proto, že se tak trápila kvůli mně?

Carlos Poslouchej, ty jsi ale domýšlivý! Myslíš si, že onemocněla z lásky k tobě? Ovšem, je docela možné, žeš jí přitížil. Hlavně tím, že ses najednou vrátil! Ale rozhodně není v tvé moci ji uzdravit. Já jdu.

Clavijo Ne, počkej – ovšem, pokud jde o rozumovou stránku věci, snad s tebou i souhlasím. Ale stejně se s tím pořád nemůžu vyrovnat – že bych ji už nikdy neviděl. A jestli to tak je, možná to znamená, že se vůbec chci vrátit zpátky. Že se do toho prostředí, do kterého jsem se tak snažil proniknout, nakonec třeba vůbec nehodím! Jsem asi moc

přecitlivělý. Zkrátka, nejsem schopen dostát nárokům, jaké se na mě kladou. Tak od toho chci utéct. A proto mě to táhne k Marii!

Carlos Tak ty nestačíš na všechny ty nároky! A to budou lidi jako ty vždycky nechávat ty nejdůležitější věci napospas hlupákům a různým lostrům? Protože ti nikdy nejsou přecitlivělí? A vůbec: jaké nároky? Od kdy ti, prosím tě, vadí rozumné přizpůsobení podmínkám, ve kterých jedině můžeš prosazovat, co chceš? A co do toho pleteš Marii? Vrátit se zpátky! Jenže co bylo, to se nevrátí. Jistě, bylo to krásné, milovali jste se jako dva holoubci – ale to už dávno není pravda! A proč se máte kvůli tomu, že jste spolu někdy byli šťastní, celý život už jenom mučit? Sám jsi nikdy nemohl myslet vážně, že by sis ji přece jenom vzal!

Clavijo Ale jak mám teď zase znova – jak ji můžu po druhé opustit? Jestli je opravdu nějak vážně nemocná, tak by ji to mohlo úplně zničit! Nebyl bych schopen žít s pocitem, že jsem nějak –

Carlos To se doopravdy tak bojíš, že by ti někdy někdo mohl něco dávat za vinu? Copak v tobě opravdu tak hluboko vězí ten mladíček z malých poměrů? Zřejmě tě doma jako dítě moc bili – že teď máš takový strach z následků nějakého rozhodnutí! To je opravdu škoda, že muž s takovými schopnostmi má pořád tak malou dušičku.

Clavijo Ale co ten její bratr?

Carlos Konečně věcná otázka.

Clavijo Možná si skutečně ze mě ztropil jen takový žert. Když mi vracel ten papír, aspoň to říkal. Ale to přece není možné! Ne! Vyzvu ho na souboj!

Carlos Ale jdi! Chceš, aby si pan závistivý konečně přišel na své? To přece nemyslíš vážně. Když ho teď zažalujeme, že se dostal tajně do Madridu – že se u tebe i se svým kumpánem dal ohlásit pod falešným jménem – a nejdřív si získal tvou důvěru tím, že se vydával za mluvčího známé učené společnosti, a pak na tobě vymámil potupné prohlášení – Copak to tak nebylo? To by se měl člověk trást před nějakým bláznem, který ani není občanem zdejšího království? Na to našťestí zákony pamtujou. A když ho zatknou předem – To se dá zařídit. V tom já mám určitou praxi.

Clavijo Já vím, že to dokážeš. Ale –

Carlos Jaké ale?

Clavijo Nemůžu připustit, aby se kvůli mně dostal do vězení!

Carlos Snad ho tam neukousnou! Nebude to dlouho trvat – a prostě ho vrátí zpátky do Francie. (*Zazvoní*)

Clavijo Musím to nechat na tobě. Já na tohle nejsem.

Objeví se sluha.

Carlos Přines mi plášť a klobouk. A postarej se, aby každý – rozumíš, každý! – věděl, že tvůj pán odcestoval! Odcestoval z neodkladných důvodů neznámo kam a neví se, kdy se vrátí! Ručíš mi za to! Doma není. Pro nikoho. Rozumíš?

Sluha Vždycky udělám, co se mi řekne, pane.

Carlos (*Clavijovi*) Tak to slyšíš. Podle něj se říd!

IV, 2

Sofie se dívá na Marii, která opět polosedí pololeží zhroutčená na pohovce.

Sofie Říkám ti to pořád. To povídání dlouho do noci – vždycky jsi z toho celá rozrušená a nemůžeš usnout. Potom ti má být dobře!

Marie Počkej. (*Poslouchá*) Nejde.

Sofie Nemůže přijít, kdy si vzpomeneš.

Marie Buenco by přišel!

Sofie Co sis na něj najednou vzpomněla?

Marie Vzpomínám na něj často. Škoda, že ho nemůžeme pravidelně vídat jako dřív.

Sofie Prosim tě – když za tebou chodil Buenco, plakala jsi pro Clavija. Teď budeš plakat pro Buenka?

Marie A proč by k nám nemohl chodit? Co si o nás musí myslet, že ho nezveme!

Sofie Vždyť tě miluje! Copak by se mohl dívat, jak jsi šťastná s Clavijem?

Marie Šťastná?

Sofie A nejsi šťastná?

Marie Stejně mu vadím.

Sofie Proboha, Marie... Je ti líp?

Marie Pořád stejně. Hrozně mi buší srdce – a nemůžu dýchat. A vůbec je mi pořád tak divně. Cítím hroznou úzkost – vždycky si myslím, že už nikdy nepřijde.

Sofie Já vím, bylo to pro tebe těžké, ty tři měsíce.

Marie A když přijde, tak abych se bála mít radost, protože mi z toho rozrušení pak není dobře.

Sofie To se všechno srovná, uvidíš.

Marie Bylo by možná lepší, kdyby nepřišel.

Sofie Co tě to zas napadá?

Marie Je to divné, ale když jsem si dřív představovala, že se ke mně vrátí, tak to bylo takové – jako bych se vznášela tou nadějí. A možná i potom – když se zase poprvé objevil. Nevím. A teď najednou – nic. Jak to je možné?

Sofie Ne – já už ti opravdu přestávám rozumět.

Marie Já sama sobě nerozumím. Ty ano?

Sofie Co tím chceš říct?

Marie Nic. Ale ty se mi – poslední dobou – taky už nezdáš do něj zamilovaná jako dřív.

Sofie Co prosím tě – jak to myslíš?

Marie Jako sestra, samozřejmě. Víš, mně se zdá, jako bychom si všichni řekli, že to tak má být, a podle toho se snažili chovat. Ale jinak v tom už není nic.

Sofie Ne, to už se nedá vydržet! To už vážně aby raději –

Marie Neboj se, už to nebudeš muset dlouho snášet.

Sofie Ony totiž jisté věci opravdu mají být. Musí! To už bys jednou mohla pochopit.

Marie Nejde někdo?

Sofie (*když není nic slyšet*) Prosim tě, odpusť mi to.

Bylo toho v poslední době už i na mě moc. A ne-trap se pořád takhle. To víš, to záleží taky na tobě – budeš-li šťastná. Člověk musí trochu i sám chtít.

Marie Ty mi odpusť. Já jsem k ničemu.

Sofie Kdyby sis to pořád neříkala! Ale to dělá ta tvoje fantazie! Pořád ve všem vidíš něco víc.

Vejde Pierre.

Pierre (*až po chvílce*) Kde je Guilbert?

Marie Co se stalo!

Pierre A co by se mělo stát?

Marie Tváříš se tak divně – jako by se něco stalo.

Sofie Prosim tě, co? Teď jsme o tom mluvili. O její fantazii.

Marie Ne, určitě se něco stalo.

Pierre Ale vážně nic. – Aspoň doufám.

Marie Jak to, doufáš?

Pierre Byl jsem u Clavija a sluha mi řekl, že není doma.

Sofie A co je na tom divného?

Pierre Sluha tvrdí, že někam odjel, ale neví kam. A že prý nikdo neví, na jak dlouho.

Sofie No a co má být! To se stává, že muž s jeho povinnostmi musí náhle někam odjet.

Pierre Ale proč nic nevkázal? Aspoň po svém sluhovi.

Sofie Třeba neměl čas promluvit ani s ním.

Pierre Ne, je to divné.

Sofie Divné! Zkrátka někam odjel a nestačil ani nic vzkázat. Co z toho chceš vyvozovat?

Pierre Napadlo mě, že se dává schválně zapírat.

Sofie Proboha proč? Nedělej ze všeho hned tragédii!

Pierre Proč, proč! To si právě taky říkám, proč.

Marie Počkáme a uvidíme.

Pierre Nepovídej, prosím tě. Copak ty umíš čekat?

Ale já ti přísahám – i kdyby třeba jenom váhal! – já mu provedu takovou věc – Já už ho naučím! Tentokrát nevyklouzne. Nikdo nemůže mít věčně štěstí. Stejně si užil ještě moc málo za to, co všechno jsi od něj musela vytrpět! A jestli teď najednou – to mu tedy nepřeju!

Sofie Prosim tě, máš rozum?
Pierre Zase jsem řekl něco špatně?
Sofie Aspoň měj ohled na ni!
Pierre Co je ti – řekni!
Marie nereaguje.
Sofie Ach, bože!
Marie A kde je Guilbert? A Buenco! Sofie, pošli pro něj!
Sofie Pro Buenka?
Marie Ano.
Sofie Copak nám Buenco může být něco platný?
Marie Já tě o to prosím!
Pierre Jen pro něj pošli. Třeba ho bude možné nějak využít.
Sofie se na oba podívá a nakonec odejde.
Pierre (*Marii*) Už je ti líp?
Marie Už – ano. Celkem – už je mi dobře. – A ty myslíš –
Pierre Co jestli myslím? – No tak řekni!
Marie neodpovídá.
Pierre Tak nemůžeš mi to říct?
Marie Ale nic.
Pierre Špatně se ti dýchá?
Marie Ano.
Pierre Tak si lehn!
Marie To nepomůže. To je od srdce.
Pierre Copak na to není nějaký lék? Něco, co by ti ulevilo?
Marie Na to je už jen jedna pomoc – a já si to dlouho přeju.
Pierre (*zřejmě Marii neposlouchal*) Neboj se, já už se o to postarám. – Věříš mi?
Marie Ano. Věřím.
Vejde Guilbert a Sofie.
Sofie Guilbert už byl na cestě. Pro Buenka jsem poslala. Asi v tom opravdu něco bude.
Marie Tak je to pravda! Dala bys mi, prosím tě, trochu vody?
Sofie Proboha! Je ti moc špatně?
Marie Ale ne. Abych se bála říct si o trochu vody!
Pierre (*Guilbertovi*) Co mlčíš? No tak co ses dověděl?
Guilbert Ten Clavijův přítel – Carlos! Domáhá se tvého zatčení. Clavijovým jménem.
Marie To není možné!
Sofie Vždyť jsem to říkala: je to darebák!
Marie Ne, to by neudělal! Ať je jaký chce! Tohle ne. To určitě Carlos.
Sofie Vždyť já myslím Carlose!
Pierre Musí o tom aspoň vědět. Clavijo. Proč by se jinak přede mnou zapíral?
Guilbert To už je teď jedno. Ty máš nejvyšší čas!
Sofie Ano. Musíš okamžitě zmizet. Dokud není pozdě.

Pierre Chcete, abych utekl? Ted?
Guilbert Nic jiného ti nezbyvá.
Pierre Nikdy nezbyvá jen jedna možnost.
Guilbert Chceš se dát uvěznit?
Sofie Proboha, měj rozum!
Pierre Ted' nejde jen o mě!
Guilbert Pro nás bude taky nejlíp, když se včas dostaneš do Francie.
Pierre Aha, ty máš strach o svůj obchůdek!
Guilbert To je kruté!
Sofie (*Marii*) Prosim tě, Marie! Řekni mu taky něco! Co mlčíš! Nebo ti dělá dobře, co všechno se kvůli tobě děje? – Ach, bože, co to povídám – odpusť mi to –
Vejde Buenco.
Marie Čekala jsem na vás, Buenco – řekněte! To přece není možné!
Guilbert Má být vydán příkaz k Pierrovo zatčení.
Buenco Vždyť jsem vám to říkal – kdo je Clavijo!
Guilbert Tak mu domlouváme, že musí okamžitě zmizet.
Sofie Ano, hned!
Pierre Chtějí, abych před ním utekl! Prý o mě mají strach! Jenže já se z toho dostanu. Ale Clavijo se z toho už nevymotá! O to se postarám.
Guilbert To bych opravdu chtěl vědět, jak!
Buenco Nejlepší by bylo pokusit se dosáhnout audience u krále.
Guilbert Prosim vás!
Buenco Když se král konečně doví, co je Clavijo zač –
Guilbert Myslíte, že vás pak znovu udělá svým archivářem?
Sofie Guilberte!
Marie To je sprosté! Buenco, neposlouchejte ho!
Guilbert Omlouvám se, jsem rozčilený. Vždyť je to zoufalé! Ke králi se určitě nedostaneme!
Pierre I tak je Clavijovy slávy konec! Nebojte se, na mě nezapomene! O tom se bude vyprávět mnohem víc než o jeho módních článcích. Zbabělec. A jako hnusný zbabělec získá mým přičiněním ještě větší proslulost než dosud měl. Na kolenu přede mnou poleze!
Sofie Vzpamatuj se! Co chceš dělat? To je šílenství!
Guilbert Buenco, dáte mi zapravdu určitě aspoň v tom, že Pierre by se měl okamžitě dostat do bezpečí.
Pierre Buenco! Jestli nejste taky zbabělec, půjdete se mnou ke Clavijovi!
Marie Uteč, prosím tě!
Sofie (*Marii*) Bože můj, je ti moc špatně? (*Pierrovi*) Vždyť ji zabiješ!
Marie (*Sofii*) Prosim tě, odved' mě!

Pierre Neboj se, já zůstanu tady!
Sofie (*odvádí Marii*) Jen zůstaň a znič nás všechny!
 Jako už jsi zničil ji. Všechno už mohlo být v pořádku, kdybys nepřijel.
Marie Sofie, prosím tě –
Marie se Sofií odejdou.
Pierre (*za Sofií*) Co mi to vyčítáš? Že nejsem jako vy?
 Abych si dal všechno líbit. Potřebuju akorát rakev.
Buenco Prosím?
Guilbert Rakev? Ty ses opravdu zbláznil!
Pierre Bude to náramná zábava. Ne, já jsem se nezbláznil, to se neboj. Ale on se zblázní, uvidíš!
Vrátí se Sofie.
Pierre Má moc velkou fantazii, aby tomu neuvěřil.
 A hlavně má pocit viny. Jako každý zbabělec. Tak by se nakonec mohl sám zabít! To bude divadlo.
 Víš co? Řeknu mu, že je Marie mrtvá!
Buenco Vy myslíte – já vám nerozumím.
Sofie Pane bože! Prosím tě, nerouhej se. A uteč! Proboha uteč, nebo ji opravdu budeš mít na svědomí. A nás všechny! Řekněte mu, ať uteče. Dokud je čas! Guilberte! Buenco!
Pierre Nebojte se. Pánové, půjdete se mnou?
Guilbert Vy jste skutečně nebezpečný člověk – a jestli vás tady uvězní, tak já proti tomu nebudu vůbec nic namítat. Sofie, připrav, co potřebujeme na cestu. Musíme okamžitě odjet – i s Marií, samozřejmě. Nebo nás tvůj bratr skutečně zahubí.
Sofie Pierre, prosím tě! Já tě prosím!
Pierre Ne, já zůstanu tady. A Marie taky.
Sofie Měj rozum! Měj rozum a jdi! Uteč! (*Rozpláče se*)
Pierre odvede Sofii k pohovce.
Sofie Tak utečeš?
Pierre Ne! (*S pohledem na Guilberta*) Já nejsem zbabělec, který se vždycky všemu podrobí.
Buenco Já se o Marii postarám.
Guilbert Vy? Prosím vás! A jak?
Pierre (*Buenkovi*) Vy půjdete se mnou!
Buenco Ano!
Sofie To dopadne špatně.

V

Rozčilený Clavijo se dohaduje s emocionálně zcela nezúčastněným sluhou.

Clavijo Pustil? Jak to, pustil? Tys je pustil dovnitř? Jak ses mohl opovázit překročit můj zákaz?
Sluha Nikdy bych si nic takového nedovolil. Kdyby se kolem neshromažďovalo pořád víc lidí.
Clavijo Lidí? A proč? To budili nějaké pohoršení?
Sluha Svým způsobem. I tak se to dá říct.

Clavijo Něco vykřikovali?
Sluha To ne, pane. Přece za takových okolností –
Clavijo Za jakých okolností?
Sluha Přece jen, když nesli rakev –
Clavijo Rakev? Jakou rakev?
Sluha Ano. S ostatky doni Marie.
Clavijo Co to mluvíš? – To není pravda!
Sluha Protože vzhledem k tomu vznikl ten sběh lidí, tak jsem je pustil dovnitř.
Clavijo (*po chvíli*) Tak ho pusť sem. – Ne, nepouštěj ho sem! Cos mu řekl?
Sluha Jako když se ptal poprvé. Ale prohlásil, ať tedy nějak zařídím doručení zprávy o smrti doni Marie. Že v tom případě se určitě vrátíte. A on že zatím počká zde u její rakve. – Mohl byste třeba utéct zadním vchodem, pane.
Clavijo Já nechci před nikým utíkat!
Sluha Promiňte. Tak ho mám přivést?
Clavijo Přiveď.
Sluha A když bude chtít vejít i ten druhý?
Clavijo jen kývne. Sluha se tedy ukloní a –
Clavijo Počkej! Řekni, že jsem se právě vrátil – náhle jsem se objevil zadním vchodem a prosím – ne, to neříkej! Prostě jsem se právě vrátil – a prosím jenom, aby měli okamžik strpení.
Clavijo i sluha odejdou každý na jinou stranu. Za chvíli uvede sluha Pierra s nervózním Buenkem. Chvilí všichni tři postávají.
Sluha se nakonec vzdává, aniž řekl, co mu Clavijo přikázal.
Pierre (*tiše*) Všechno vychází. Vy se aspoň tvařte klidně! Určitě tomu uvěřil.
Buenco Musíte být naprosto nesmlouvavý. Nebo všechno prohrájeme.
Pierre (*hlasitě*) Jen se nebojte, že bych nebyl nesmlouvavý k někomu, kdo je vinen smrtí mé sestry Marie – kterou mám ze všech lidí nejradši. Ale to on prý taky!
Buenco (*tiše*) Hlavní úder musíte zasadit vy. Vy jste její bratr. Já musím bohužel mít přece jen na paměti své postavení. Já si leccos nemůžu dovolit. Když chci někdy zase aspoň něco – musím si dávat moc velký pozor. Mě pak nevezme v ochranu žádný vyslanec.
Pierre Žádný strach. Stačí, když budete dělat obehcenstvo. Ale Clavijo tentokrát nesklidí moc velký potlesk.
Vejde bledý Clavijo.
Všichni chvíli mlčí.
Clavijo Chtěl bych – opravdu nevím, jak nejlépe – (*Jako by teprve teď poznal Buenka*) Vy – jste osobně při tom –

Pierre Ano, don Buenco byl tak velice laskav a přišel mi dělat přímluvcu v záležitosti, o které jsme spolu ostatně už mluvili – nevzpomínáte si? Snad mohu doufat, že jste si to mezitím nerozmyslel a učená společnost, kterou mám to čest zastupovat, se může spolehnout na váš slib – myslím váš slib ohledně učené korespondence.

Clavijo a Buenco na sebe poněkud vyděšeně pohlédnou; může to opravdu působit, jako když se Pierre zbláznil.

Pierre Já vím. Tváříte se, jako byste nechápal. Sliby chyby! Přesto pevně doufám – když teď musím odjet za takových okolností. Víte, ta dívka – přece jsem vám o ní vyprávěl – jedna z těch dvou Francouzek. Ta. Ona nečekaně zemřela. To víte, byla to moje sestra – a tak odjíždím. Vyprávěl jsem vám přece o ní, ne? Nebo se už nepamatujete? Já vím, co je vám do nějaké Francouzky, vy máte jiné, mnohem důležitější starosti. Zkrátka, takový srdceryvný příběh. Jak nějakou dívku opustil její milý. Příběh zcela tuctový. V tomto případě ale – představte si to! – pokorně se k ní vrátit! Pak ji ovšem zase opustil. Podvedl ji podruhé! Jednou mu to zřejmě bylo málo. Co – vy chcete něco říct?

Clavijo skutečně vydá zvuk podobný „ne“.

Pierre Chtěl jste se patrně ze zdvořilosti zeptat – srdce, její srdce to nevydrželo. Já vím, vy si asi říkáte, proč vám to tu vykládám, ale tak mě vám najednou napadlo – nebyl jste to náhodou vy, ten ničema? Myslím toho padoucha, co zavinil její smrt. Promiňte, snad mi to můžete odpustit, to rozrušení – okamžitě po jejím pohřbu samozřejmě odjíždím a právě v té souvislosti – tak přece chcete něco říct?

Clavijo Já – promiňte, ale chtěl bych přece jen – já prostě – já nechápu – pro vás je to všechno příliš bolestné, ale vy, done Buenco, když jste snad byl nablízku – jak se to – řekněte mi, jak se to mohlo – Nemůžu tomu pořád uvěřit! Věděl jsem, že Marie není zdravá, ale přece jen, vždyť –

Pierre Cože! Ty darebáku! Ty lotře! Tys ji zabil, ty – a ty se opovažuješ – (*popadne Clavija*) můžeš se podívat, no pojd' se podívat do její rakve – na výsledek svého darebáctví – ty – ty sám si zasloužíš smrt!

Buenco (*ze všech sil se snaží odtrhnout Pierra od Clavija*) Proboha – mějte rozum! Přece – tak –

Pierre (*jako by se poněkud uklidnil*) Tak půjdeš? Snad jsi ji aspoň trochu miloval. Tak máš možnost se na ni naposled podívat!

Clavijo Ne, odpusťte, to já bych nevydržel – ne – když si vzpomenu – a teď – Odpusťte mi, proboha, odpusťte mi, jestli můžete! Ona sama už mi odpus-

tit nemůže – a já – já už nebudu schopen dál žít, jestli mi neodpustíte!

Pierre (*Buencovi*) Jak vydírá! (*Clavijovi*) A to sis neuvědomil, ty lumpe, že ona třeba taky už nebude schopna dál žít? Ale ty – víš vůbec, co říkáš? Víš to někdy? Tak ty už nebudeš schopen dál žít! To se tak říká, co? To jsou totiž všechno jenom řeči! Řeči – a řečnit ty dovedeš, vid!

Clavijo Ne, to nejsou řeči!

Pierre Tak proč jsi ji opustil? Zatím jsi v životě nic nedokázal a nedokážeš než pár svinstev a hromadu krásných řečí! Zavinil jsi její smrt! Ty můžeš za její smrt – uvědomuješ si to?

Clavijo Víím, že má vina je velká – ano, obrovská! – a nedá se odpustit. Ale – zkrátka jsem doufal, že mi odpustíte, než –

Pierre Než? Jaképak než? Jakým právem vůbec můžeš – on doufal! Odpustit! Tobě? Nejsi žádné dítě a já nejsem tvůj otec. Nepřišel jsem tě pokárat a pak ti odpustit, ty – Než! Chtěl bys, abych ti odpustil, než mě dáš uvěznit?

Clavijo Já vím, bylo to hanebné – a já jsem ochoten za všechno zaplatit.

Pierre Tak ty jsi ochoten! A čím? Zas jenom řeči. Ach, jak se mi hnušíš! Takový podělaný žvanil. A tys měl tu drzost chtít za ženu mou sestru! No tak! Cos chtěl říct tím než? Řekl, že už nebudeš schopen dál žít! (*Vyndá dýku*) Tak tady máš. (*Napřáhne ruku s dýkou*) No buď' už jednou k sobě poctivý. Tumáš – a zabij se! Když to nejsou jenom řeči. Tak se zabij! Jestli teď už nebudeš schopen dál žít – Já ti neodpustím. Živému ne. Živému ti nikdy neodpustím. Tak –

Buenco Proboha ne!

Pierre Řečníš, ale jsi jen zbabělec.

Clavijo Možná že bych opravdu – ale ty chceš, abych se zabil, protože ty sám – ty sám si strašně přeješ moji smrt. Ale máš strach. Bojíš se mě zabít sám! Jsi stejný zbabělec jako já.

Pierre Ne, hochu, tady nic nespravíš chytrými řeči. Jsi největší mizera, jakého znám. Nejzbabělejší mizera a sketa. Sketa, mizera a vrah! Ale teď už jsi vyřízený. A moc dobře to víš. Protože když se tohle dovědí lidi – a to se dovědí! – tak je s tebou amen. Ale ty se stejně nezabiješ – ty v sobě nikdy nenajdeš odvahu ukončit to jediným čestným způsobem, jaký ti zbývá. (*Napřáhne znovu ruku s dýkou*) No dokaž, že myslíš vážně, co říkáš! Máš poslední a jedinou příležitost všem to dokázat!

Clavijo Ano. Se mnou je konec. Ale ty mě nenávidíš, protože ty sám – ty sám jsi nikdy ani nezačal! Proto mě nenávidíš. Vždycky jsi Marii tvrdil, že nic nedo-

káží. Vzpomínáš, co jsi jí psal? A to jsi psal proto, že sám jsi nikdy nic nedokázal! Tys na mě od začátku žárlil! Že je to tak? Vždyť ty jsi vlastně hrozně rád, že je mrtvá. Přál sis, aby ležela v rakvi – Protože by mě to mohlo zničit. Tak sis to asi představoval – přiznej se, že sis to vlastně takhle přál!

Pierre Co si to – ty lotře! Ty zbabělá stvůro, tohle si dovolíš ty mně – ty – ty ubožáku, ty bezvýznamný užvaněný pacholku, ty –

Clavijo Nenávidíš mě, ale zabít mě – ne, to radši přece jen nebudeš riskovat. Jsi ještě větší ubožák než já. Ano, je to tak. Marie tě vždycky právem litovala. Tehdy jsem to nechápal – ani já jsem si to nedovedl představit, něco takového. Že by byl někdo schopný všeho kvůli něčemu, čeho se jinému dostane, ani vlastně neví jak. Tak řekni: Kdo je na tom pořád hůř? Já, nebo ty? Ne – ty, a zabít mě? Ty ne!

Pierre se náhle rozpřáhne a – když Buenco přiskočí, může už jen zachytit Clavija, zasaženého zřejmě do aorty.

Buenco Pane bože! (*Opatrně ukládá Clavija na zem*)

Clavijo Opuště – to já – ty bys – jinak ty bys to neudě –

Buenco Jak se z toho teď dostaneme?!

Pierre s jakýmsi až tupým výrazem přihlíží Clavijovu smrtelnému zápasu.

Náhle vejde Carlos, doprovázený sluhou. Carlos se rychle zorientuje a přiklekne ke Clavijovi.

Clavijo Já – to já – schválně. Vyprovokoval jsem ho – musíš – musíš ho nech – nechat. Nech – nech ho utéct – prosím tě a – aaa – (*Zemře*)

Pierre (*po chvílce, jakoby nepřítomný*) Je po něm.

Carlos (*zatlačí Clavijovi oči a pomalu vstane*) Odneste ho vedle na postel!

Sluha pohlédne na Buenka a ten se horlivě ujme spolu s ním provedení příkazu.

Buenco Ano, jistě.

Carlos (*pomalou se obrátí k Pierrovi*) A teď jste na řadě vy – ne? Do třetice. Aby to bylo jako v romantické tragédii. To je zřejmě váš žánr.

Pierre (*dost tupě*) Do třetice – co –

Carlos Ona je totiž doopravdy mrtvá. Doña Maria.

Pierre Co – cože?

Carlos Ano, ano. Už je po smrti. Zemřela, zatímco jste tady s donem Buenkem rozehrávali to povedené představení.

Pierre To není pravda!

Carlos Ale je. – Tak mám poslat sluhu pro dýku? Já sám totiž takové věci nenosím. Nebo jakou chcete zbraň, aby to mělo náležitý styl? Potřebuje to tečku, tohle představení. – Tak co koukáš! Nechápeš, že jsi je zabil oba?! No tak, probuď se!

Pierre Byla to jediná bytost, kterou jsem měl na světě rád.

Carlos A kdo měl rád tebe? Která jediná bytost? Ani ona, co? Milovala příliš Clavija.

Pierre Nemilovala ho!

Carlos Ne?

Pierre Ne, to není pravda! To nemůže být pravda – přece to není možné, aby najednou –

Carlos Tak už to chodí.

Pierre Nic se nemuselo stát, kdybys ho nenutil, aby se s Marií rozešel!

Carlos Jste nebezpečný blázen a já už se postarám, abyste svým šílenstvím napříště nikoho neobtěžoval.

Vejde sluha.

Pierre Snad jsem opravdu blázen – ale vím určitě, že ty nejsi o nic lepší! (*Zasměje se*) Tak to je konec. (*Sluhovi*) No co? Co mlčíš?

Sluha nepohne brvou.

Pierre Slušelo by se snad něco dodat. – (*Ukáže na Carlose*) Pan střízlivý – ten není na nějaké patetické řeči. Já – já vždycky udělám nějakou chybu. Tak už jsem se narodil. A musím se s tím smířit. A Clavijo – (*Zakroučí hlavou*) Vlastně mě překvapil.

Konec

The present issue concentrates mostly on the processes that form the troubling context of contemporary dramatic art, especially those that open art and its theoretic reflection towards new (primarily electronic) technologies, thus bringing about important transformations in the field of media.

The study by Július Gajdoš called *Theatre There and There* concentrates on the area of post-modern theatre in the context of high technology. Observing the effort of last phase of modernist theatre for *pure present* the article shows that the strong focus on the immediate authentic reality has not enabled to fulfil such intentions. The return to the theatrical illusion places post-modern theatre not only into the opposition of the modernist theatre, but also into the high technology; and beside *now* and *here* always highlights *then* and *there*. The author studies not only the performance phenomena in the 1960s, but also informs the reader about Richard Foreman's performance *Panic*; an interview with the artist accompanies the study.

While Július Gajdoš, who directs at present the Institute of theatre and media studies at the Philosophical faculty of Masaryk University in Brno, is rather skeptical towards the unlimited possibilities of so-called interactive media, Jana Horáková, a PhD. student at the same institute, represents the young generation putting their hopes into modern media. Her study called *Being a Third: Two Depictions of Virtual Reality* treats virtual reality as a borderline depiction of communication between man and machine. It can be seen as the touchline situation of theatre and performance art. Nevertheless, the contact between the participant and the virtual reality is very close and evokes the shared image, unmediated communication of inner/

mental models, such experience retains the quality of 'I-World' distance. The 'I-World' relationship modelled in the computer-games and in a virtual reality has its double in the system of artificial intelligence that mediates the experience 'I-I'. It also offers possibilities to use knowledge of artificial intelligence in constructing such a virtual reality, that would emerge by interaction of organic and inorganic structures directly in a mind.

Is that utopia? Certainly. And utopias can be dangerous. Yet, can we do without them? Wasn't it utopia that enabled, between the two world wars, the avant-garde project based on the idea of the complete transformation of the world where everyone would be free to become a poet? This old project definitely has something to do with present evolution of media; and Horáková suggests that "virtual reality I-I, which will be entered by systems of artificial intelligence capable of improving our senses and perceptions, seems to represent the transition from the mere reflection of the world towards its transformation", and man "may find a possibility to become himself the space of artistic creation".

The present evolution of photography is one of the processes that create the new context of dramatic art; since the 1950s, photography has reached the status of art, but even before it had become—thanks to its ability to grasp immediately the world—an important argument of art, progressing from modernism towards abstraction. A particular movement in photography is dealt with in the present issue: a so-called "staged photography" characteristic for the post-modern era, abandoning modernistic 'authenticity' and (re)discovering fiction. Miroslav Vojtěchovský's study called *Staged Photography?* deals with this

phenomenon; photographers presented in this issue (Rudolf Prekop, Vasil Stanko and Miro Švolík) are important representatives of staged photography in Czech Republic.

The boom of the electronic technologies is connected with the 'image' rather than with the 'sound'. Yet, it is undoubtedly highly interesting to mention here the whole context of the audiovisual culture and to concentrate also on the technical, electronic sound, to which we have already become accustomed. This is the topic of Václav Syrový's article *On the Origin of the Sounds*, which deals with one particular aspect of the problem; on the contrary, Jan Bernard's lecture called *The role of the audio-visual culture in contemporary society* concentrates on the general context.

Peter Toperczer's study *How to Produce a Tone* examines the production of tones by a traditional musical instrument (the piano in this case), and its dependence on the artist and his/her whole creative engagement. Taking part in the discussion about the creative process, this study shows that knowledge acquired in one sphere of art can help to enlighten some important aspects of another sphere of art.

Acting is the other major theme of the present issue. An article called *Students of Acting about Acting* presents the most interesting passages from the essays in which the DAMU students try to reflect their roles in order to cultivate further their talent.

Jan Císař's article *An Attempt to Define the Art of the Actor or The Beautiful Simplicity of Taxonomy* analyses theatre acting as a species taxon, taking into account its material and its morphology. Any phenomenon that can be perceived optically and that can be treated by given technology, i.e. by the body of an acting actor, can become

this material. The author determines the basic possibilities that constitute theatre acting and that are based on the relationship between a natural or an artificial *phenomenon*, and an adequate (natural), eventually inadequate (unnatural) *movement*. He defines basic principles of acting, conceived as a component that partakes in the theatrical function (i.e. the message of the situation) and for which the relationship of the presentation and the representation, of the ostension and the sign (the model) is fundamental.

The second part of Jan Hyvnar's article *Playing with Actors in After-war Discussions* deals with the situation of the Czech theatre and acting in 1945-1948, before the communists definitively took power. While the first part was devoted to the so-called "režisérismus" (the directors' hegemony), the second part concentrates on

the discussion about the new realism, which was soon to become socialist realism. At the beginning, the aim of these discussions was to put the actor in the very center of the theatre, but the evolution made of him a mere servant of the regime.

Zuzana Sílová's analysis of dramatic relationship between the story of José Clavijo and Pierre de Beaumarchais can be seen as a contribution to the study of intertextuality in connection with theatre art; the study is followed by Jaroslav Vostrý's dramatic variation on Goethe's play *Clavijo*. Sílová's study contributes to the research about the *story* conceived as a succession of events tending towards one *possible* sense; that is why this research is important for dramaturgy whose main aim should be text analysis. Unfortunately, contemporary Czech theatre has not taken this direc-

tion; the article shows that for example one of the recent productions of *Clavijo*, directed by Vladimír Strnisko in Švanda Theatre in Prague, considerably reduces textual resources instead of using them.

Apart from Veronika Bednářová's article *The Brooklyn Case* dealing with culture management and art business, the present issue contains two historical studies (Petra Mertinová analyses the reception of Ibsen's plays in Czech theatres between 1870 and 1918, and Alena Morávková talks about baroque drama and theatre in Ukraine) and a play called *The Kingdom* by Lenka Langronová, whose previous three one-act plays (*I don't Know Where to Go*, *Nouzov*, *At the Table*) were first presented in the early 1990's in the DISK Theatre; her other plays *Antelope* and *Tiny Theresa* and her radio plays also met with a positive reception.

Le quatrième numéro de la revue DISK se consacre principalement aux processus qui forment le contexte inquiétant de l'art dramatique contemporain. Au sein de ce contexte, un rôle important est joué par les processus par le biais desquels l'art et sa réflexion sont investis par un développement impétueux des techniques et des technologies (principalement électroniques), ce qui mène vers des transformations radicales dans le domaine des médias.

L'étude de Július Gajdoš intitulée *Théâtre Ailleurs et Ailleurs ailleurs* reprend les résultats de l'évolution des activités connues sous le nom de 'performance' à partir des années 60 du siècle dernier jusqu'à nos jours ; elle est complétée par un compte-rendu du spectacle *Panique* de Richard Foreman et par une interview avec ce créateur. Gajdoš part de la comparaison entre la conception moderne de 'l'authenticité' comme 'pure présence', et le renouvellement postmoderne des liens entre 'ici' et 'ailleurs', entre 'maintenant' et 'à un autre moment' ; ce renouvellement coïncide avec la réhabilitation de l'illusion et du caractère illusionniste dans son rapport non seulement à 'celui-ci', mais aussi à 'l'autre' monde – seulement possible, virtuel. Et c'est ce même point de vue qu'il adopte pour traiter de la problématique des médias interactifs : en effet, ces derniers peuvent être conçus comme un prolongement des 'performances' qui voulaient, tout au début, réaliser de façon définitive un rêve avant-gardiste de transformation des spectateurs en acteurs. L'auteur se pose la question, si ce n'est justement le respect de la frontière entre la 'scène' et la 'salle', constamment remise en question depuis l'époque moderne, qui représente la condition constitutive du théâtre comme l'un des arts traditionnels (art considéré autrefois

comme l'objet du 'regard'), un art qui se constitue à travers son appel à la perception contemplative.

Julius Gajdoš, qui se trouve aujourd'hui à la tête de l'Institut des études du théâtre et des médias interactifs auprès de la Faculté des Lettres de l'Université Masaryk de Brno, est sceptique par rapport aux possibilités 'illimitées' des médias interactif, y compris par rapport à leur utilisation dans l'évolution de l'art dramatique. L'article *Devenir le troisième : deux visages de la réalité virtuelle* de Jana Horáková, étudiante en thèse au sein du même institut, est publié comme preuve de l'espoir dans les médias interactifs porté par certains représentants de la jeune génération. Face à l'idée de l'homme 'habillé dans les machines de la réalité virtuelle', Horáková doute aussi qu'un tel homme puisse vivre une sensation intense de l'interaction et de son plein être dans le milieu qui l'entoure ; elle voit cependant une possibilité – y compris pour le théâtre – dans les activités qui prolongent les idées de l'art conceptuel : il doit s'agir des activités utilisant 'les connaissances de l'intelligence artificielle pour construire un tel type de la réalité virtuelle qui serait né directement dans la pensée dont les capacités seraient transformées par l'interaction des structures organiques avec des structures artificielles implantées, développées à partir des recherches sur le fonctionnement de la pensée humaine.

Est-ce l'utopie? Bien sûr. Et qui peut être dangereuse, comme toute utopie. Mais peut-on se passer des utopies, malgré leur caractère potentiellement dangereux? Ou bien s'agit-il toujours de la même utopie sur laquelle s'appuyait le projet de l'avant-garde d'entre les deux guerres, enivrée par l'idée d'une transformation totale du mon-

de où n'importe qui pourrait devenir poète? N'est-ce pas une tentative de ressusciter les espoirs déçus, liés à ce projet, que de dire, avec Horáková, qu'après l'épuisement de toutes les innovations formelles de la représentation du monde, 'la réalité virtuelle *Moi-Moi*, investie par les systèmes de l'intelligence artificielle capable de perfectionner et de multiplier nos sens et nos perceptions, semble représenter un passage de la réflexion du monde vers sa transformation', et l'homme 'aura ainsi l'occasion de devenir l'espace pour la création artistique'?

Une partie importante des processus qui créent ensemble un nouveau contexte de l'art dramatique est sans doute l'évolution rapide de la photographie, qui non seulement a acquis – depuis à peu près la moitié du siècle dernier – le statut d'un art à part entier, mais qui même avant, grâce à sa capacité de captation immédiate de la réalité extérieure, est devenue un argument de l'évolution de l'art pictural moderne vers l'abstraction. Cette conception originelle de la place de la photographie au sein des autres arts semble être contredite par un mouvement de la photographie 'mise en scène', qui est étroitement lié au mouvement postmoderne depuis l'authenticité moderne (de nouveau) vers la fiction. L'étude de Miroslav Vojtěchovský intitulée *Photographie mise en scène?* est consacrée à cette question ; nous la publions comme contribution à la recherche sur la « scénicité » en général. Les photographies présentées dans ce numéro ont d'ailleurs un rapport avec la thématique exploitée par Vojtěchovský : il s'agit des photos de Rudolf Prekop, Vasil Stanko a Miro Švolík, d'autres représentants tchèques de ce genre de photographie.

L'évolution des technologies électroniques par rapport à l'évolution de

l'art dramatique évoque forcément l'idée de 'l'image technique', celle de la vidéo, et la problématique plus générale de la culture audiovisuelle. Or, il est certainement utile de rappeler ici 'le son', et plus particulièrement la formation des sons électroniques auxquelles nous nous sommes déjà habitués. L'article de Václav Syrový intitulé *Sur l'origine des sons (et non seulement électroniques)* se concentre sur cette problématique ; tandis qu'il s'agit pour son auteur d'analyser l'un des aspects d'un phénomène plus général, la publication de la conférence professorale *Rôle de la culture audiovisuelle au sein de la société d'information actuelle* de Jan Bernard s'efforce de mettre en évidence le contexte général de ce problème.

Alors que l'article de Václav Syrový se consacre au rôle de la technologie et de l'électronique pendant la formation des sons, la réflexion de Peter Toperczer *Comment produire un son* se focalise sur la production du son par un instrument de musique traditionnel – en occurrence, le piano – et sur sa dépendance totale de l'artiste et de son engagement entier. Cette étude fait partie de la discussion sur la problématique du processus de création, en montrant comment les recherches dans un domaine peuvent aider à éclaircir certains points dans un autre domaine de l'art.

Le deuxième thème de ce numéro est celui de l'art de l'acteur. Une contribution intitulée *Les étudiants-acteurs sur le jeu de l'acteur* présente des extraits des travaux consacrés aux rôles qui les ont le plus marqués : ces écrits ont été motivés non pas par un intérêt théorique, mais par le besoin d'acquiescer un maximum de connaissances pour l'approfondissement de leur talent.

L'article de Jan Císař est une *Tentative pour définir l'art de l'acteur*, avec comme sous-titre *La simple beauté de la taxonomie*. L'auteur analyse le jeu d'acteur au théâtre en tant que taxon en partant du matériau et de la morphologie. N'importe quel phénomène qui peut être perçu visuellement et saisi par une technologie spécifique, à savoir le mouvement d'un acteur en jeu, peut être considéré comme matériau. Cela permet à l'auteur de définir les possibilités fondamentales qui constituent le jeu de l'acteur au théâtre et qui reflètent le rapport entre un phénomène naturel ou artificiel et un mouvement adéquat à ce dernier, à savoir naturel, éventuellement inadéquat, à savoir non naturel. Il formule les principes de base pour l'art d'acteur, conçu comme composante qui participe à la réalisation de la fonction théâtrale (message sur la situation réalisée) et qui est fondé sur un rapport entre la présentation, la représentation, l'ostension et le signe (le modèle).

Le texte de Jan Hyvnar intitulé *Jeux avec l'acteur au sein des débats d'après-guerre (1)* traite de la situation du théâtre tchèque et de l'art d'acteur dans les années 1945-1948, avant la prise du pouvoir par les communistes. Il se concentre sur deux discussions : la première partie publiée dans le numéro précédent a été centrée sur le « režisérismus » (hégémonie du metteur en scène), la deuxième sur le nouveau réalisme, qui devait se transformer sous peu en réalisme socialiste imposé par le pouvoir. Tandis que tout au début, les discussions se donnaient pour but de replacer l'acteur au centre même de la création théâtrale, l'évolution lui a attribué le rôle d'un serviteur du régime.

L'article de Zuzana Sílová, consacré aux liens dramaturgiques entre l'histoire de José Clavijo et de Pierre de Beaumarchais et accompagné du texte de Jaroslav Vostrý sur le thème de *Clavijo* de J.W. Goethe, représente une contribution à l'étude de la question de l'intertextualité en rapport avec la mise en scène. Il s'agit aussi d'une réflexion sur la problématique de l'histoire, conçue comme une suite d'événements tendant vers un sens possible ; cette réflexion est utile pour la dramaturgie qui s'efforce d'étudier le texte afin de découvrir ses possibilités. L'article constate que l'une des mises en scène récente de la variation de Vostrý, celle de Vladimír Strnisko au Théâtre Švanda de Prague, n'a pas vraiment utilisé les ressources du texte, même au contraire, elle les a considérablement réduites, ce qui n'est d'ailleurs pas inhabituel dans le théâtre tchèque contemporain.

Le présent numéro contient, à part l'article de Veronika Bednářová intitulé *Le cas Brooklyn* consacré à la problématique de la gestion de la culture et du marché de l'art, un certain nombre de textes qui traitent de l'histoire d théâtre : l'étude de Petra Mertinová analyse la réception des pièces d'Ibsen dans les théâtres tchèques dans les années 1870-1918, celle d'Alena Morávková se penche sur la dramaturgie et le théâtre baroque en Ukraine. Le numéro présente aussi le texte *Le royaume*, nouvelle pièce de Lenka Langronová qui s'est fait remarquer au théâtre DISK tout au début des années 90 par trois pièces en un acte (*Je ne sais pas où aller*, *Nouzov*, *A table*) et dont les textes suivants (*Antilope*, *Petite Thérèse*, différents textes écrits pour la radio) ont suscité un intérêt mérité.

Z titulů plánovaných do dalších čísel

SCÉNOLOGIE OSTRAVY | RADOVAN LIPUS

EDUARD VOJAN A ČESKÝ DIVADELNÍ SLOH | JAN CÍSAŘ

SCÉNOLOGICKÝ ROZBOR MOLIÈROVA TARTUFFA | JAROSLAV VOSTRÝ

MUZIKÁL PO ČESKU | JANA MACHALICKÁ

TANGO – „PŘÍBĚH PSANÝ NOHAMA“ | HELENA KUBÍČKOVÁ

NEJHORŠÍ BYLO, ŽE K TOMU ZÁMKU CHYBĚL KLÍČ... (POZNÁMKY O MASCE, LOUČKOVOSTI A LOUČKOVITOSTI V BONAVENTUROVÝCH NOČNÍCH VIGILIÍCH) | KAREL MAKONJ

ZRANĚNÝ LÉČITEL (OSOBNÍ REVOLUCE IDY KELAROVÉ) | VILIAM DOČOLOMANSKÝ

DEVATERO ÚROVNÍ | ZEAMI

CVIČENÍ PODLE VĚKU | ZEAMI

ROZHOVOR S LUŽKEM MUNZAREM

Z KORESPONDENCE OLGY SCHEINPFLUGOVÉ A HUGO HAASE

KRÁTKÁ A RYCHLÁ KANONIZACE STANISLAVSKÉHO S DLOUHÝM STÍNEM | JAN HYVNAR

U JIŘÍHO FREJKY... | OTOMAR KREJČA

ALEXANDR STICH | JIŘINA HŮRKOVÁ

ČESKÝ JAZYK A DRAMATICKÝ TEXT V 19. STOLETÍ | ALEXANDR STICH

RUY BLAS V COMÉDIE FRANÇAISE | DANIELA JOBERTOVÁ

BROADWAY MEZI KOMERČNÍM A NEZISKOVÝM SEKTOREM | VERONIKA BEDNÁŘOVÁ

PŘEŽÍT SVŮJ ŽIVOT (SCÉNÁŘ PSYCHOANALYTICKÉ KOMEDIE) | JAN ŠVANKMAJER

LAHKÍ AKO PRACH (HRA) | JÚLIUS GAJDOŠ

JEN TAK (GROTESKA V KOUPELNĚ) | MARTINA KINSKÁ

5. číslo vyjde v září 2003

Děkujeme Obchodnímu oddělení Divadla na Vinohradech, Národnímu filmovému archivu, Archivu Národního divadla, Divadelnímu oddělení Národního muzea, Divadlu komedie. Zvláštní poděkování agentuře Kirké, firmě Bonton a fotooddělení České televize.